

**samspill  
mellom  
kunststartene**

**modernisme i nordisk lyrikk 4**

© 2010 Forfattarane og Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet

Boka inngår som nr. 23 i serien *Nordica Helsingiensia*, ein publikasjons-serie ved Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet.

Boka inngår som nr. 6 i underserien *Kultur og Kritikk i Norden*. Hadle Oftedal Andersen og Asger Albjerg er underseriens redaktørar.

Kontaktadresse:  
Nordica, P.B. 24  
00014 Helsingfors Universitet

Omslag: Hadle Oftedal Andersen

Boka er sett med Garamond 9/11

Printed in Finland by  
Yliopistopaino, Helsinki

ISBN 978-952-10-6743-3  
ISSN 1795-4428

## INNHOLD

Per Bäckström og Unni Langås  
SAMSPILL MELLOM KUNSTARTENE. INNLEDNING  
*side 5–11*

Eva-Britta Ståhl  
MUSIKEN I DIKTEN - DIKTEN I MUSIKEN  
Sigbjørn Obstfelder, Rut Hillarp og Gunnar Harding om Richard Wagner  
*side 12–34*

Louise Mønster  
BYZANTINSKE BILLEDER  
Ikoner i Gunnar Ekelöfs og Henrik Nordbrandts diktning  
*side 35–56*

Idar Stegane  
DIKT OG BILETE HOS ERIK LINDEGREN, SONJA ÅKESSON OG EINAR ØKLAND  
*side 57–78*

Unni Langås  
PLASTISKE ORD  
Skulpturdikt i norsk og dansk etterkrigslyrikk  
*side 79–102*

Anders Nilsson  
MODERN NORDISK POESI OCH ARKITEKTUR  
Ett intermedialt misslyckande i fem akter  
*side 103–123*

Peter Stein Larsen  
EN VERDENSLØS KENDSGERNING  
Ekfrastiske former i nyere nordisk lyrik  
*side 124–138*

Hadle Oftedal Andersen  
DEN POSTMODERNE NETTVERKSTEKSTEN  
Om referansar til filosofi og annan kunst hos Michael Strunge og Tor Ulven  
*side 139–159*

Om bidragsyterne  
*side 160–161*



# SAMSPILL MELLOM KUNSTARTENE. INNLEDNING

At de ulike kunstartene taler med hverandre og inngår i hverandres form og innhold, er en kjent sak. Et dikt kan alludere til malerier og melodier samtidig som det viser seg som bilde for våre øyne og lyder som musikk i våre ører. En opera er på én gang tekst, musikk og drama, og en statue kan anskueliggjøre en fortelling, en myte eller et ideal og rivalisere med litteraturen om forståelsen av det menneskelige. Variantene av kunstarters samspill med hverandre er utallige, og det er lett å slutte seg til W.J.T. Mitchells ord om at alle medier er blandede medier selv om han tar feil – som vi skal se – når han hevder at modernismen forsøker å rendyrke én kunstart.<sup>1</sup>

Det er likevel forskjeller i graden av intensjonelt samspill og i måten dette samspillet foregår på. Interessen for interartielle uttrykk har dessuten hatt vekslende tyngde i de forskjellige epokene og kunstneriske retningene, liksom forskningens oppfatning av problematikken har variert. De kunstretningene som vi er blitt vant til å betegne som «modernisme» og «avantgarde», skal kanskje framfor noen forbindes med kunst- og medieoverskridende eksperimenter, og fortolkerne er derfor så å si blitt tvunget til å reflektere over deres sammensatthet.

Én impuls bak dette fenomenet er den teknologiske utviklingen, som både åpner for kunstneriske muligheter i nye medier, og skaper utfordrende og konkurrerende produkter til etablerte former og virkemidler. Oppfinnelsen av fotografiet, for eksempel, skapte problemer for den realistiske kunsten, som ikke lenger kunne konkurrere om å gjengi virkeligheten på en naturtro måte. Noen har sett modernismens forvanskede, ikke-mimetiske former som en reaksjon på dette; andre, som Walter Benjamin, har advart mot de nye reproduksjonsteknikkenes utvisking av kunstverkets autentisitet.<sup>2</sup> Fotografiet ble også en inspirasjon for kunstnerne selv. Edith Södergran, blant andre, var en habil og entusiastisk fotograf.

En annen impuls er de sidene ved det moderne som urbanisering og utbygging av infrastruktur fører med seg. Som et arkitektonisk emblem for nettopp dette står de nye jernbanestasjonene som reiste seg i storbyene rundt om i verden. De ble knutepunkter for kommunikasjon og mobilitet, og de imponerte med en bygningsmessig stil som ivaretok ideene om fart, ferdsel og endring. Dermed befestet de bildet av den nye teknologiens muligheter og menneskets suverene kontroll over naturen. Om dette inntrykket dominerer i den tidlige modernismens kunst, så finner vi i de store metallkonstruksjonenes skygge også en mindre optimistisk følelse av fremmedhet, rotløshet og melankoli – ikke minst om vi tar en titt på litteraturen. I den tidlige modernistiske lyrikken ble jernbanestasjonen derfor et yndet motiv, og utover i det tjuende århundret har dens fascinasjonskraft ikke avtatt, men snarere befestet sin prominente plass i kunsten.

En tredje impuls er det vi med Per Stounbjerg kan kalle «rystet representasjon», det

vil si en økende tvil på at en direkte gjengivelse av en ytre virkelighet overhodet kan være mulig.<sup>3</sup> Bak en slik tvil ligger forskjellige kritiske oppgjør av filosofisk, verdimessig og lingvistisk art, og selv om også kunstnere i tidligere epoker kunne slite med tilsvarende tanker, så er modernismens svar et helt nytt. Ideen om språklig transparens og mimetisk avspeiling blir forlatt og i stedet framstår formen i seg selv som det stedet der betydning genereres. Derfor blir den modernistiske kunsten en særlig formbevisst og selv-reflekterende aktivitet som søker seg mot å undersøke det kunstneriske uttrykket *per se* og ulike metoder og medier for formidling. Når kunstnerne ikke forplikter seg på å gjenskape eller referere til fenomenenes verden, fascineres de til gjengjeld av de ulike kunstartenes særlige egenskaper og virkemåte. Modernismens affinitet til grenser, innovasjon og overskridelse stimulerer med andre ord en eksperimentell, interartistisk estetikk.

Modernismen i Norden føyer seg pent inn i dette bildet selv om den som kunstnerisk bevegelse, med unntak av de finlandssvenske modernistene Södergran, Diktonius og Björling, opptrer påfallende usamtidig med den internasjonale modernismens kjernefase – enten i forkant (Ibsen, Hamsun, Obstfelder, Strindberg, Claussen, Jørgensen) eller i etterkant (gjennombruddet på 1940-tallet). De modernistiske tendensene i litteraturen før forrige århundreskifte var nemlig tett knyttet til musikk og bildekunst, og musikere og malere lot seg inspirere av litteratur. Norges verdensnavn innenfor den modernistiske malerkunsten, Edvard Munch, var for eksempel også forfatter, og August Strindberg var maler.<sup>4</sup>

De kanoniserte tekstene som markerer vendingen mot en ny tid og en modernistisk diktekunst, har ofte klare interartielle kvaliteter. Fra lyrikksjangeren må vi nevne Vilhelm Krag's hyppig siterte dikt «Fandango» (1891), Sigbjørns Obstfelders musikkallusjoner i blant annet diktene «Nocturne», «Berceuse» og «Regn (Impromptu)» (1893) og i det hele tatt hans musikalske orientering, samt Sophus Claussens dikt «Ekbatana» (1896), som leker med klangvirkninger og ikonografiske allusjoner til kileskriften. I dramasjangeren innevarsles det nye av Henrik Ibsens siste skuespill, *Når vi døde vågner* (1899), som med skulpturen «Opstandelsens dag» som motivisk midtpunkt tar et kritisk oppgjør med kunstnerisk, filosofisk og kjønnsideologisk tankegods fra det tilbakelagte århundret. Ikke minst August Strindberg gjør noe radikalt nytt i *Ett drømmespel* (1902), der de aristoteliske kravene til koherens erstattes av et spatialt, musikalsk, ja, lyrisk komposisjonsprinsipp.<sup>5</sup>

Med de avantgardistiske bevegelsene et stykke inn i det tjuende århundre, blir de interartistiske tendensene tydeligere. Dadaismen, ekspresjonismen, kubismen, surrealismen og futurismen gjorde blandingssjangrene til program. Forfatterne var ikke bare inspirert av bildekunst og musikk, men formet en litteratur som bar musikkens og bildekunstens karaktertrekk. Wendy Steiner har sågar foreslått å kalle denne diktningen for «kubistisk litteratur», og hun fremmer tre hovedgrunner til dette: 1) Forfattere og malere hadde en særlig tett kontakt om et kunstnerisk program. 2) De utviklet paralleller i stil og formspråk, så som utvisking av sentralperspektivet i bildekunsten og oppløsning av én synsvinkel i litteraturen. 3) De flytter fokus fra kunstens virkelighetsreferanser over til betrakterens eller leserens persepsjon og forståelse.<sup>6</sup> De danske tidsskriftene *Klingen* (1917–20) og *linien* (1934–35) og de finlandssvenske *Ultra* (1922) og *Quosego* (1928–29) ble viktige formidlere av – og organer for – avantgardistiske strømninger i Norden.

Den rendyrkingen av det verbale som W.J.T. Mitchell anklager modernismen for,

kan til en viss grad passe for den lyrikken som går under navnet «høymodernisme», og som forbindes med trettio- og framfor alt fyrtilismen i Sverige, Heretica-generasjonen i Danmark og etterkrigsmodernismen i Norge. Det var en diktning som – spesielt etter Holocaust og atombomben – fant utfordringene for poesiers utsagnskraft store nok i seg selv, og som derfor lot seg inspirere mer av tomhetens dybder og metafysikkens åpninger i det poetiske språket enn av medieoverskridende muligheter. Julia Kristeva har omtalt modernismens svar på krigserfaringens kataklysmen som en representasjonens krise i det moderne, der den modernistiske poesien forskanser seg i en elitistisk minimalisme. Som kontrast ser hun Hollywood-filmens melodramatiske og bilderike eksesser.<sup>7</sup>

Det blir likevel for snevert å avskjære denne epokens modernisme til den rent språklige ekvilibrisme. Om ikke dikterne direkte eksperimenterer med medieoverskridende prosjekter, så er de i alle fall svært engasjert i impulser fra bildekunstens og musikkens verden. Pär Lagerkvist tar i sitt manifest *Ordkunst och bildkonst* (1913) utgangspunkt i kubismens og futurismens bildekunst.<sup>8</sup> Den danske Heretica-forfatter Paul la Cours modernistiske manifest *Fragmenter af en Dagbog* (1948) er preget av forfatterens nære kjennskap til moderne bildekunst, liksom hans generasjonsfrende Ole Sarvig simpelthen skrev en *Krisens billedbog* (1950), der hvert oppslag består av et bilde og en bildebeskrivelse. Også i fortsettelsen av modernismens historie i Danmark preges den dikteriske selvrefleksjon av referanser til bildekunsten, således for eksempel Per Højholts poetikk *Cézannes metode* (1967). Tilsvarende kan vi peke på svenske Erik Lindegrens ekfraser til bilder av kunstnere i den kubistisk- og surrealistiskinspirerte Halmstadgruppen, hans rolle som redaktør av tidsskriftet *Prisma* (1948–50), der de ulike kunststartenes situasjon i samtiden ble diskutert, samt hans virksomhet som operalibrettist.<sup>9</sup>

Den massive, mediale utvidelsen av det poetiske feltet skjedde likevel først på 1960-tallet da tv-apparatene gjorde sitt inntog i de tusen hjem og den populærkulturelle internasjonaliseringen skjøt fart. Vi kan samtidig også snakke om en gjenoppdagelse og videreutvikling av de avantgardistiske eksperimenter fra mellomkrigstiden, som nå blir et slags pensum i de unge lyrikeres personlige forfatterskole. En rekke ambisiøse diktere prøver seg i ulike eksperimentelle og medieoverskridende sjangrer, så som konkret poesi, *textes trouvées*, pop art, *Jazz & Poetry* og tekst-bilde-komposisjoner. Mange blir grunnleggende influert av haikugjendiktninger, som på 50- og 60-tallet kommer ut på norsk, svensk og dansk, og som er konsekvent illustrert med japanske tegn og tegninger. Haikugjendiktningens poetikk kan derfor ikke vurderes uten å inkludere et synspunkt på bildet.<sup>10</sup> Noen poeter blir selv utøvende kunstnere, så som Jan Erik Vold med sine opptredener sammen med jazzmusikere og Peter Laugesen med eget band. Paal-Helge Haugen utvikler et bredt spekter av multimedieprosjekter, fra keramikkarbeider med tekst sammen med Grete Nash til store musikkverk med Arne Nordheim og andre komponister, og Jørgen Leth er både modernistisk poet og eksperimentell dokumentarfilmregissør. Den seneste teknologiske utviklingen, som inviterer til helt nye former som datapoesi og sms-poesi, gir eksempler på at den modernistiske lyrikkens grenseoverskridende ambisjoner på langt nær er uttømt.

I dette bind fire av *Modernisme i nordisk lyrikk* gjør forfatterne enkelte punktnedslag i modernismens mange og varierte former for samspill mellom kunstarter. Det handler om impulser som dikterne henter fra bildekunst, musikk, arkitektur og de estetiske

refleksjonene som verkene utgår fra og stimulerer til. Det handler også om å analysere de enkelte dikt og diktverk med særskilt fokus på inndragelsen av interartielle elementer, så som beskrivelser, henvisninger, analogier, avspeilinger, tematiseringer – kort og godt intensjonelle innarbeidinger i form og innhold. Ut over dette har boka som ambisjon å framheve de særlige tverrnordiske relasjonene som både bærer preg av konkret samarbeid og av mer implisitte impulser over landegrensene. Hver artikkel har derfor som mål å peke på og tolke grenseoverskridelser, ikke bare mellom kunstartene, men også mellom nasjonene og språkområdene.

De her antydde linjer i modernismens interartielle historikk blir i Eva-Britta Ståhls artikkel nærmere beskrevet og begrunnet idet hun redegjør for Richard Wagners betydning for tre lyriske modernister, nemlig Sigbjørn Obstfelder, Rut Hillarp og Gunnar Harding. De tilhører hver sin generasjon og representerer følgelig tre ulike faser i modernismens utvikling: Obstfelder den tidlige, det vil si slutten av det 19. århundre, Hillarp den høymodernistiske, 1940- og 50-tallet, og Gunnar Harding den senmoderne, 1970-tallet. Ståhl trekker opp en bred europeisk kontekst for Wagner-innflytelsen på de nordiske dikterne og tolker deres svært heterogene forhold til den tyske komponisten. Obstfelder beruses av den overveldende operamusikken med mytologiske og metafysiske aspirasjoner, ja, den er på grensen til å ikke bare utfordre, men også utviske hans egen poesi. Hillarp er mer kritisk-analytisk i sine undersøkelser av de identiteter, kjønnsrelasjoner og roller som Wagner-verkene iscenesetter, mens Harding møter denne musikalske drømmeverdenen med ideologikritisk distanse. Ståhls artikkel viser hvordan samspillet mellom kunstarter ikke bare er en teknisk eller stilistisk problematikk, men også en måte å forholde seg til kunstens psykologiske og politiske dimensjoner på.

Et helt annet fokus setter Louise Mønster, som i sin artikkel gir bud på hvordan den spesielle bildetypen ikon skal forstås i Gunnar Ekelöfs og Henrik Nordbrandts forfatterskap. Til denne problemstillingen hører en diskusjon av begrepet ekfrase, som i klassisk betydning handler om å beskrive et visuelt kunstverk ved hjelp av ord. Tekst-bilde-analyser kommer sjelden utenom dette begrepet, som i nyere nordisk litteraturforskning har pådratt seg en god del oppmerksomhet, og som neppe blir ferdig definert så lenge diktekunsten finner stadig nye måter å beskrive bilder på. Mens Ekelöf som regel skildret eksisterende ikoner, er det vanskeligere å identifisere konkrete forlegg for Nordbrandts ikondikt. Likevel er det ifølge Mønster slående likheter mellom de to forfatternes fascinasjon for denne religiøst inspirerte bildekunsten, som imidlertid for disse to sekulære forfatterne ikke først og fremst fanger interessen på grunn av dens metafysiske innhold. Snarere er det – på bakgrunn av personlige opplevelser med orientalsk språk og kultur – en interesse for eksistensielle erfaringer som stimulerer Ekelöf og Nordbrandt til å veve ikoner inn i diktningen. Det dreier seg om kjærlighet, nærvær, liv og død, men også om muligheter og begrensninger i kunsten til å anskueliggjøre det usynlige, å finne stedfortredende bilder for det fraværende. Ikonets lagdelte materialitet er i denne henseende en særlig stimulerende form som påkaller dikterblikkets ambivalente oppmerksomhet.

Tre andre lyrikere er gjenstand for tekst-bilde-analyser i Idar Steganes artikkel. Når han ser nærmere på Erik Lindegrens, Sonja Åkessons og Einar Øklands forhold til bildekunst, blir det igjen tydelig hvordan det interartielle samspillet er dypt integrert i modernismens historie. Lindegren hadde allerede skrevet en ekfrase til Edvard Munchs



maleri *Skrik* da han fikk i oppdrag å skrive dikt til Halmstadgruppens bilder og leverte hele 38 dikt. Stegane tar for seg tre av disse og viser hvordan også den svenske fyrtiotalsdikterens eget språk får noe av det «kubistiske» preget som karakteriserer bildene. Åkesson ble en av anførerne for den nyenkle diktningen på 60-tallet, og i hennes dikt til bilder blir denne vendingen tydelig, men selv om det nyenkle kan være både naivistisk og humoristisk, viser Steganes tolkninger – som støtter seg til Eva Liljas studie av forfatterskapet – at tekstene også kan ha mer ironiske og alvorlige drag. Øklands bilderrelaterte dikt illustrerer ulikhetene i denne sjangerens praksis, idet hans forfatterskap oppviser et stort mangfold i form og innhold, der de visuelle forleggene delvis også kan være helt fiktive. Samlet markerer de tre lyrikerne hvordan forpliktelsen på den naturtro gjengivelsen av bilder avløses av en stadig friere holdning, samtidig som konkrete bilder maner til en økende erkjennelse av det bildemessige som sådan.

Skulpturer har alltid hatt en framstående plass i Vestens kulturliv og er tilsvarende blitt omfattet med atskillig beundring og fascinasjon i myter og fortellinger. Som en slags fordobling av menneskekroppen innbyr de til en særlig raffinert bearbeiding av tilværelsens ulike aspekter og får en prominent plass blant bildebeskrivende dikt. I sin artikkel tar Unni Langås for seg dikt fra etterkrigstiden som skildrer faktiske eller imaginære skulpturer og viser hvordan danske og norske modernistiske forfattere på mange ulike måter italesetter det skulpturelle i sin poesi. Utvalget omfatter dikt av Astrid Hjertenæs Andersen, Thorkild Bjørnvig, Vagn Steen, Åse Marie Nesse, Tor Ulven, Pia Tafdrup og Eldrid Lunden. Karakteristisk for skulpturdiktene er – ikke uventet – at de stort sett alltid involverer et kjønnelement; det være seg i den beskrevne skulpturkroppen, i dens ideologiske kontekst og konnotasjoner eller i det blikket den blir beskrevet med, og sågar kaster tilbake på tilskueren. Et annet trekk synes å være skulpturdiktene særlig godt markerte historisitet og poetikk. Enten så røper de indirekte eller så kommenterer de åpent sin egen plass i en estetisk og sosial sammenheng.

Som den eneste av antologiens forfattere ser Anders Nilsson på forholdet mellom poesi og arkitektur, og han peker innledningsvis nettopp på denne kombinasjonens relativt svake representasjon i forskningslitteraturen om interartistiske fenomener. Dette kan synes merkelig siden bolighus og andre bygninger jo er så konkret og kontinuerlig til stede i våre liv, samt ikke minst fordi poesien selv i stor utstrekning bruker ulike byggverk som motiver, tankemønstre og strukturelle forbilder. Uten å gruble altfor mye på mulige årsaker, gir Nilsson en oversikt over aktuelle bidrag til feltet og gjør deretter fem punktstudier som illustrerer gevinsten med en interartistisk tilnærming. Først tar han for seg to dikt som tematiserer forfatterens eller diktjegets biografiske relasjon til en bygning, nemlig dikt av Bo Carpelan og Ragnar Thoursie. Deretter analyserer han stavkirkedikt av de norske forfatterne Rolf Jacobsen, Paal-Helge Haugen og Jo Eggen. Den tentative konklusjonen på tolkningen blir at diktene på ulike måter – ikke bare som motiv – skaper en relasjon mellom poesi og arkitektur som gir rom for livserfaringer, sosiale relasjoner, politikk og estetikk, men uten nødvendigvis å tilstrebe en syntese.

Peter Stein Larsen kaster i sin artikkel et kritisk blikk på nyere teoretiske diskusjoner av ekfrasen og går i polemikk mot James Heffernans kjente definering av ekfrasen som en verbal representasjon av en visuell representasjon.<sup>11</sup> I forhold til modernistisk lyrikk er denne begrepsbestemmelsen ifølge Larsen på mange måter både snever og misvisende, og han støtter seg i stedet til Claus Clüver, som ikke minst også inkluderer i ekfrasesjangeren

dikt som ikke identifiserer sin visuelle gjenstand tydelig. Om den modernistiske kunsten er selvreferensiell og altså ikke beskriver en naturlig eller virkelig gjenstand, så er det også vanskelig å kreve at et bildebeskrivende dikt nødvendigvis må forholde seg til et «objekt». I stedet foregår det i disse modernistiske diktene en «intersemiotic rewriting», som Larsen ettersporer hos forfatterne Tor Ulven, Søren Ulrik Thomsen, Lars Bukdahl og Inger Elisabeth Hansen, og som sågar heller ikke bare interpreterer et bilde, men også dokumentarfilm og musikk. Med disse referansene blir i sannhet ekfrasen tøyet, noe som ifølge Larsen nettopp er poenget med denne typen grenseoverskridende, interartielle diktning.

Den siste artikkelen i boka, av Hadle Oftedal Andersen, undersøker det han kaller «den postmoderne nettverksteksten» med referanse til de to forfatterne Michael Strunge og Tor Ulven. Slik Andersen ser det, er disse to særlig gode eksempler på forfattere som innarbeider kunstneriske og filosofiske henvisninger i sine dikt på en måte som krever en svært bred orientering av leseren. Tilsynelatende enkle på overflaten, men basert på utallige allusjoner til både filosofiske tekster og popmusikk, viser Strunges dikt seg å romme mer kompleksitet enn ved første øyekast. Her er det en tett vev av intertekstuelle og interartielle impulser som samler seg om tema som også har en intimt biografisk tilknytning. Helt annerledes i formen og mindre populærkulturelt interessert er Ulven, som likevel – hevder Andersen – må betraktes som nettverksforfatter. I hans dikt er det, til tross for forfatterens egne uttalelser, en jevn strøm av litterære, visuelle og musikalske referanser som føyer kontekst og nye betydninger til de stramme diktene og de nesten monomane temaene Ulven var opptatt av. I sum blir disse forfatternes nettverkspoesi et tidstypisk tilfelle av tekster som, teoretisk inspirert, inkorporerer et heterogent tilfang av historiske og kulturelle impulser, men uten å bli så radikale at de gir avkall på den moderne forståelsen av hva et kunstverk er.

## Noter

<sup>1</sup> W.J.T. Mitchell: «One polemical claim of *Picture Theory* is that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no 'purely' visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism», *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, 5.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: «Kunstverket i reproduksjonsalderen» (1936), *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, Torodd Karlsten (overs.), Gyldendal, Oslo 1975.

<sup>3</sup> Per Stounbjerg: «Afsked med tilforladeligheden. Om modernismen», *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteratur-historiske hovedbegreper*, Alvhild Dvergsdal (red.), Cappelen Akademisk forlag/LNU, Oslo 1998, 208.

<sup>4</sup> Poul Erik Tøjner: *Munch – med egne ord*, Aschehoug, København 2003.

<sup>5</sup> Stounbjerg 1998, 212.

<sup>6</sup> Wendy Steiner: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* The University of Chicago Press, Chicago/London, 1982, 177–182.

<sup>7</sup> Julia Kristeva: *Svart sol. Depresjon og melankoli*, Agnete Øye (oves.), Pax forlag, Oslo 1994 [1987], 201–203.

<sup>8</sup> Pär Lagerkvist: *Ordkonst och bildkonst. Om modern skönlitteraturs dekadans – om den moderna konstens vitalitet*, Bröderna Lagerström, Stockholm 1913.

<sup>9</sup> Blant annet har Erik Lindegren bearbeidet Harry Martinsons versepos *Aniara* som libretto for Karl-Birger Blomdahls opera *Aniara* (1958–59). Et annet samarbeid med Blomdahl var librettoen til operaen *Herr von Hancken* etter Hjalmar Bergmans roman fra 1963. Lindegren skrev også teksten til den svenske versjonen av Verdis opera *Maskeradeballet*.

<sup>10</sup> Unni Langås: «Fra Japan til Norden. Om nordiske gjendiktninger av haikudikt», *Nordisk lyriktrafikk. Modernisme i nordisk lyrikk* 3, Hadle Oftedal Andersen, Per Erik Ljung & Eva-Britta Ståhl (red.), Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors 2009.

<sup>11</sup> James A.W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago University Press, Chicago 1993.

Eva-Britta Ståhl

# MUSIKEN I DIKTEN — DIKTEN I MUSIKEN

SIGBJØRN OBSTFELDER, RUT HILLARP OCH GUNNAR HARDING OM RICHARD  
WAGNER

I modernismens historia har samspelet mellan konstarterna spelat en betydande roll och fenomenet intermedialitet har under senare decennier också tilldragit sig ett allt starkare intresse från forskare inom och utom Norden. När vi talar om musik och dikt kan vi avse en mängd olika relationer; jag har dock valt att i tydlighetens namn tala om den flerskiktade musikaliska strukturen. Inom olika litterära genrer kan man bland annat studera musiken som citat och allusion, musiken som kompositionsprincip och musiken som tematiserad upplevelse.<sup>1</sup>

Richard Wagner har utövat ett mycket stort och svåröverskådligt inflytande med sin nydanande musikedramatik, inte bara inom musikhistorien utan i Västerlandets kulturhistoria över huvud taget.<sup>2</sup> Han framstår här som en brobyggare mellan romantiken och den tidiga modernismen genom sina tidiga «romantiska» operor, som kan anknyta till romantikens uppodlade intresse för medeltida litteratur, och via sina teorier om «framtidens konst» och musikedramats primat, vilka paradoxalt nog hämtar sin inspiration från det antika grekiska dramat. Inflytelserik är också synen på detta musikedrama som «Verdichtung» och mytisk gestaltning i kontrast mot den realistiska, detaljrika samtids epiken; hans under flera decennier framväxande Nibelungen-diktning, hans omdiskuterade «omvändelse» till Schopenhauer och sist men inte minst den sinnligt suggestiva och samtidigt starkt struktur- och betydelsebärande ledmotivstekniken.

Jag kommer i denna uppsats att belysa tre olika skeden i Wagner-receptionen i nordisk lyrik genom att placera tre betydande författarskap i deras musik- och litteraturhistoriska kontexter och visa hur de på olika sätt förhåller sig till Wagner.<sup>3</sup> Den tidiga fasen kan urskiljas i den symbolistiska lyriken, inspirerad av den franska Wagnerkulten under slutet av 1800-talet, via diktare som Baudelaire, Verlaine och Mallarmé. En rad nordiska lyriker kunde anföras, men det tydligaste och mest radikala exemplet finner vi hos Sigbjørn Obstfelder (1866—1900). Hos denne förenas djupgående insikter i musikens värld med en poetisk formförnyelse inom dikten och prosadikten.

Högmodernismens formexperiment med montage, allusionsteknik, musikaliska kompositionsprinciper och mytiska undertexter — med paralleller inom prosaepiken hos exempelvis Thomas Mann, James Joyce och Virginia Woolf — när de nordiska poeterna med viss fördröjning. Tidigast i Norden tas T.S. Eliots *Waste Land*-estetik emot i Sverige och när en kulmen inom den mångdiskuterade 40-talisen:<sup>4</sup> jag har valt att uppmärksamma Rut Hillarps (1914—2003) konstnärskap, som sträcker sig ända in i början av 1990-talet. Den senmodernistiska fasen, som i Sverige kommer efter 40- och 50-talets «orfiska reträtt» och 60-talets nyenkla, alltmer politiserade dikt klimat, representeras

av Gunnar Harding (f. 1940), radikal och traditionsmedveten, fascinerad av avantgardister såväl som engelska romantiker, poet, översättare, essäist med starkt intresse för samspelet mellan konstarna. Många fler författarskap skulle kunna anföras i en större, mer systematisk genomgång och de olika nordiska ländernas kulturella kontexter ges utförligare behandling. Här har jag valt några representativa och kvalitativt högstående exempel på hur «Trollkarlen» från Bayreuth förmått berusa, utmana och väcka motstånd.

«NÆSTE ÅR GÅR JEG TIL BAYREUTH! JEG MÅ!» OBSTFELDER OCH MUSIKEN  
Sigbjørn Obstfelder skriver dagbok i Milwaukee 1891: «De besynderlige forholde, hvorfra min musikalske udvikling har udarbejdet sig og under hvis bånd den endnu må gjære, *nøder* mig til at begynde disse optegnelser».⁵ Når han bodde i Chicago, var den norske författaren mycket tillsammans med ett par utbildade komponister, Wagner- och Beethovendyrkare, skriver han, och, inte utan högmod: «jeg lagde hvert øieblik mærke til, hvor høit jeg stod over dem i musikalsk henseende, hvor mit hele indre var så ganske anderledes musik altsammen. Havde jeg bare havt deres uddannelse!» (136) Nu *drømmer* han t.o.m. musik och tecknar ner notexempel. Ständigt kretsar han kring den stora musiken, Grieg, Mozart, men framför allt: «Wagner griber min *person*, jeg er med i hver tone, med al min oplevelse, og Tschaikowsky syntes at si: også du er musiker! sånt kan du også gjøre. Thi er Wagner dramatikeren, så fortæller Tschaikowsky spændende romaner, han er sykkolog i toner» (135).

För att förstå Wagner-kultens spridning till de symbolistiska diktarna skall vi gå tillbaka till Charles Baudelaire: hänförd, berusad men samtidigt alldeles glasklar i uttrycket. Obstfelder synes närmast besatt: med större tekniskt-musikaliskt kunnande än de tidigare franska 1800-talsdiktarna närmar han sig likväl de upplevelser som Charles Baudelaire vittnat om i essän *Tannhäuser à Paris*, 1861.⁶ Vänner till den franske författaren som ägde pianon var särskilt utsatta. För det var inte uppsättningarna av Wagners musikdramatik som stod för den främsta spridningen av hans verk — det var få av dem, som senare kom att bilda kärntruppen i den franska *Revue wagnérienne* (1885), som faktiskt bevisat någon föreställning. Under den första vägen av entusiasm för den tyske kompositören bereddes marken via orkesterkonserter, hemmusicerande och offentliga nöjesetablissemang. Inför lanseringen av *Tannhäuser* i Paris våren 1861 dirigerade mästaren egna orkesterkonserter med musik från *Tannhäuser*, *Lohengrin* och *Den flygande holländaren*, odlade sina kontakter med hela sitt strategiska affärssinne, men visade sig dock maktlös mot traditionen från *le grand opéra*, den traditionella operan med sina vokala uppvisningsstycken och präktiga körpartier — och, mest fatalt, mot jockeyklubbens herrar (välbekanta från Marcel Prousts romansvit) som brukade anlända först till andra akten och då förväntade sig att få se sina älskarinnor uppträda i den obligatoriska baletten. Wagner lade in en backanal med förföriska danser i första akten, där Tannhäuser vacklar ut från orgierna i Venusberget med utropet «Zu viel! Zu viel!» Det hjälpte dock föga: slagsmål utbröt i publiken.<sup>7</sup>

Baudelaire har i slutet av sin skrift meddelat sina reaktioner vid denna skandal. Han, liksom allt fler under kommande decennier, hade drabbats av den stora musiken *solemnité*, han hade noga studerat Wagners *Lettres sur la musique* (1850) i engelsk översättning, men även konsulterat andra programskrifter. Han blev en av de första författarna, som skulle

beskriva mötet med denna nya musik — «Musik der Zukunft» var dock enligt Mästaren själv en missuppfattning. I Wagners skrifter *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) och *Oper und Drama* (1851) hade han dragit upp linjerna för en ny musikdramatik där diktens primat — han skrev sina egna libretton och versifierade dem sedan — skulle befrukta tonkonsten och där musiken skulle verka såväl som omedelbar, sinnlig känsluggestion, och som medel för djupare verkande insikter hos åhöraren.<sup>8</sup> Det utvecklingsbara, korta musikaliska motivet — Wagner hade här hämtat viktiga lärdomar hos Beethoven — kom att fungera på samma gång som suggererande emotionell signal och som ett strukturelement: kort sagt — det Wagnerska «ledmotivet». I själva verket innebär detta — tillsammans med upplösningen av den fasta 4-takters strofiska strukturen i traditionell musik, och uppskjutandet av den i äldre tonal musik alldeles grundläggande slutkadensen — en revolution inom tonkonsten, som föregriper 1900-talets atonala musik.

En ny musikalisk struktur alltså, vilken ännu inte under Parisskandalens dagar hade slagit helt igenom i Wagners komponerande. Men minns att han sedan tar sin tillflykt till Ludwig II av Bayern och att *Tristan och Isolde* får sin urpremiär i München 1865. Sedan, efter brytningen med kung Ludwig, är det Bayreuth som blir platsen för den stora visionen om dramat som ett slags pånyttfödelse av den grekiska tragedin. Det sker också en förskjutning i Wagners estetiska tänkande. Det är inte bara upplevelsen av Schopenhauers världsåskådning som drabbar honom; där han tidigare framhävt ordets primat i förhållande till musiken (vari röjs en kritik av den italienska och franska nummeroperan) skapar han i den ledmotiviska musiken en dramatisk struktur, där myt och djuppsykologiska processer bärs fram i en genomkomponerad orkestersats. Lockad av den markgrevliga 1700-talsteatern i Bayreuth, inser han snart att dess sceniska förutsättningar är otillräckliga och skapar en vallfartsort på «den gröna kullen». Vid 1876 års premiär på hela *Nibelungens ring* finns där, förutom Friedrich Nietzsche, Pjotr Tjaikovskij, Edvard Grieg samt konstnärer, musiker, författare, en stor hop av mondän överklass, däribland Ludwig II av Bayern, som krävde att ensam få åhöra generalrepetitionen. Siegfrieds kamp mot draken Fafner var ingenting mot publikens kamp för att få förfriskningar i pauserna, skriver en tidning om det första årets spektakel.<sup>9</sup> Sedan kom ett uppehåll fram till 1882, då premiären på Wagners «Bühnenweihfestspiel» *Parsifal* ägde rum.

Många ville resa till Bayreuth, andra fick nöja sig med att odla Wagner-kulten på hemmaplan. I Frankrike kommer en andra, ännu starkare Wagner-våg på 1880-talet i samband med att symbolismen framträder som manifesterad skolbildning och i synnerhet med tidskriften *La Revue wagnérienne*, som grundas 1885. Stéphane Mallarmé går på långfredagskonsert samma år och blir nu slutgiltigt frälst. Paul Verlaine skriver dikten «Parsifal», med dessa barnaröster som sjunger i kupolen, den dikt som T.S. Eliot citerar i *The Waste Land*.

Det var alltså till Bayreuth som Obstfelder ville vallfärda. Efter att själv ha varit hört *Ring* i Bayreuth 2009 gick jag vidare från Baudelaires essä till Heath Lees, *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language* från 2007.<sup>10</sup> Denna studie ger viktiga impulser till tankar kring nordisk modernistisk lyrik, liksom dess föreningslänkar till den europeiska

symbolismen och diskussionen om musiken i dikten. Obstfelders förhållande till Baudelaire och symbolismen har grundligt beskrivits av bl.a. Reidar Ekner och några studier kring diktarens relationer till musiken har publicerats.<sup>11</sup> Jag vill här se Obstfelder i förhållande till särskilt Mallarmés brottnings med musik och ordkonst och denne får tjäna som en illustrativ parallell till Obstfelder. Det är inte alldeles fel att tala i termer av uppenbarelse, omvändelse, frälsning — anhängarna använder själva denna (kvasi)religiösa retorik och deras «vittnesbörd» kunde mycket väl studeras ur religionspsykologiska och -sociologiska perspektiv. Men de symbolistiska poeterna uppvisar även intressanta inbördes skillnader. Baudelaire talar om vällust; musiken är både frälsningsupplevelse och sinnlighet. Han kopplar Wagners strävanden till sitt synestesitänkande och citerar sin egen dikt «Correspondences» i *Tannhäuser i Paris*. För honom förenas den omedelbara upplevelsen med *insikt*, på ett sätt som har sina motsvarigheter i Wagners egen estetik.

Mallarmé skriver i sin tur hyllningssonetter och programmatiska essäer, som i sina tillbedjande och samtidigt kryptiska ordalag skiljer sig från Baudelairens klara *esprit*. Så i «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», En fransk diktares dröm, där poeten vill föreställa sig en framtidens sanna dramatik, förbehållen den ensammes imaginära fester.<sup>12</sup> Mallarmé söker i sin lyriska praktik förverkliga en suggestiv men icke-parafraserbar dikt, där musiken såväl strukturerar som förser dikten med material (t.ex. «Un coup de dès», «Herodiade»). Mallarmés projekt är en utopi som aldrig går att förverkliga; han drömmer om en motsvarighet till Wagners allkonstverk inom ramen för ordkonsten, slutligen om den *poésie pure*, där Mästraren har lämnat sitt eget verk. I den centrala texten i *Divagations*, rörande versens kris, söker han sig bort från den mimetiska dikten till en platonskt anstruken vision av idén själv, som framträder i den rena poesins musik:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets.<sup>13</sup>

Vägen till den fria versen, analog med Wagners upplösning av den traditionella nummeroperan, tänjandet av tonalitetens gränser, den starka suggestionen: allt detta inspirerar många poeter men med varierande resultat. Verlaines «Art poétique» hör till tidens programdikt och den sonora ordmusiken utövade vid förra sekelslutet ett betydande inflytande också i Norden. Den allvarigare utmaningen är ledmotivstekniken, alltså den sig förgrenande, genomkomponerade orkestersatsen, född ur poesin: hur omsätta den i ord? Här kommer så Obstfelder in med ett nästan chockerande starkt exempel på den klyvnad, som han erfår mellan å ena sidan viljan att skapa musik (de försök han gjorde, bl.a. en duo för violiner, är dessvärre förkomna), å andra sidan hans brottnings med orden.



## STANS DIT SPIL

Stans dit spil!  
Ti toner,  
ti, du nattens underlige musik;  
så ordene kan klinge,  
kan dryppe som gift  
bort fra min sjæl.  
Thi jeg længes efter intet at lide.

Stans dit spil,  
du natur, som hvælver dig  
taust over væsenernes skjæbner.

Jeg vil lytte til ordet i mig,  
og finde det sande.

— — —

Snart vil morgenen komme  
med sin vidunderlige sol,  
og sit bankende liv,  
— da vil ordene dø på mine læber.

Derfor nat,  
man dem frem,  
disse dansende ord, disse døende ord.  
På din sorte grund skal mine ord flamme.  
(*Digte*, 1893)<sup>14</sup>

Amerika-dagboken ger klara vittnesbörd om musiken som en form av hemsökelse; viljan att skapa i toner kämpar mot bristen på kunskaper och komponerandets hantverk. Han tecknar t.o.m. ned fraser i notskrift. Men i denna kända dikt framstår såväl den «inre» musiken som naturens och yttervärldens liv som ett hinder. I dagsljuset och livets brus dör orden på poetens läppar. Att omsätta sitt inre liv i ordens annorlunda musik framstår som existentiellt nödvändigt: «giftet» måste droppa ut ur hans själ. Det ligger en djup ambivalens i ordvalet: *gift* contra *dansande* och *döende* ord, ord som skall flamma mot nattens svarta grund. Det hela ter sig som en önskan att framsuggerera en dionysisk fest, om så priset vore döden. Den sällsamma musiken finns i diktarens inre, men dess musa är mörkret och natten. Samtidigt innebär denna upprörda invokation en önskan att finna det *sanna*. Det är ingen tillfällighet att natten prisas på dagens bekostnad; det går en linje från romantiken och Novalis hymner till natten fram till Wagners *Tristan och Isolde*.<sup>15</sup>

Detta är symbolismens dröm om dikten som uttryck för en inre verklighet, vilken genom poetens ordkonst skall suggerera aningen om något annat, djupare eller högre, hos läsaren. Men drömmen kan inte förverkligas, inte i denna dikt, inte någonsin. Formellt bryter dikten på ett för samtiden chockerande sätt med den bundna versen, den söker med iterationer, alliterationer och assonanser skapa en förnimmelse av organisk nödvändighet i uttrycket, men den saknar t.ex. det Verlaineska välljudet och den i strängare mening «musikaliska» formen; den realiserar inte föreställningen om *Chansons sans paroles*.

Jag vill här verkligen framhäva Milwaukee-dagboken, för att visa hur Obstfelder försöker anamma ett symbolistiskt förhållningssätt och hur hans musik-projekt, liksom



hos Mallarmé, blir en återvändsgränd. Christian Refsum frågar sig, i en insiktsfull uppsats om Obstfelders väg från dikt till prosadikt, om dennes försök att göra musikaliska kompositioner i själva verket är en flykt ifrån skrivandets problem. Han tillskriver också Obstfelder ett slags puritanism med syftet att s.a.s. staga upp ett «tetiskt» förhållande till världen. Efter de musikaliska excesserna, som verkar leda in i vansinnet, söks i stället kontakt med bilden.<sup>16</sup> Den norske forskaren bygger i viss mån på, men avviker också från Lars Nylanders avhandling från 1990, *Prosadikt och modernitet*. Ingen av dessa båda verkar på allvar ha gått till grunden med den wagnerianska «frälsningsupplevelsen» i ljuset av denna säregna musik; Nylander hävdar till och med, i samband med förebilden Baudelaires prosadikter, att Wagner komponerar «rapsodiskt».<sup>17</sup> Mera uppslagsrik är givetvis kompositören Knudåge Riisager i sin uppsats om Obstfelder från 1957.<sup>18</sup> Konsekvenserna av denna nya musikinspirerade estetik som utvecklas inom symbolismen kunde kort sammanfattas i följande ordalag: poesin är den främsta diktformen och poesin skall utvecklas till sin absoluta gräns, varvid musiken tar vid. Wagners upphävande av den traditionella «nummeroperan», med 4-takts-strukturen i avgränsade strofer, till förmån för en genomkomponerad musikalisk utveckling utifrån «kärnceller», korta och pregnanta musikaliska motiv, till återkommande ledmotiv, får motsvarigheter inom lyriken; en analog strävan som kulminerar i den fria versen. Den eviga konflikten är förstas att musik inte kan översättas till ord. Musikaliska upplevelser kan suggereras, liksom diktning om *sedda* artefakter i ekfrasens form, i olika former av transformationer, alltifrån återgivandet av subjektiva upplevelser under lyssnandet till musik — till försök att överföra musikens kompositionsprinciper till ordkonstverket. Vi hamnar här i en klassisk 1800-talsbatalj mellan Hanslickianer och Wagnerianer. Eduard Hanslick deklarerade som bekant att musiken är «tönend bewegte Formen» — musiken rymmer alltså ingen «mening» (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854). Wagner däremot skapade i sitt nästan monstruösa musikaliska verk en struktur, där musiken avsågs att bli betydelsebärande inom ramen för Verket. Och denna diskussion återkommer intressant nog hos Obstfelder i hans dagbok — han har studerat Hanslick. «Kan, bør musiken gjengi?» Så börjar en lång diskussion, där Hanslick explicit återopas.<sup>19</sup>

För de införstådda symbolisterna gick det att med hjälp av verbala uttryck antyda de oerhörda sammanhangen: «— Et ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole!» Verlaine om gosskörerna i *Parsifal*, citerad i sin tur av Eliot i *The Waste Land*.<sup>20</sup> En senare 1900-talsdiskussion har kunnat ta fasta på att musiken har utvecklat formler som kommit att laddas med innebörder inom bestämda kulturella kontexter. Det är idag föga uppseendeväckande att tonspråket liksom det mänskliga talet och skriften är system av arbiträra tecken och att musiken bärs av sina egna verkningsmedel.

#### DEN DUBBELEXPONERADE KVINNAN: RUT HILLARP

Av stor betydelse för modernismens fortsatta utveckling — på kontinenten och i Norden — är T.S. Eliots «omvändelse» till Wagner, via den nära vännen Jean Verdenal, som han delade inkvartering med under året i Paris 1910 — 11.<sup>21</sup> Allusionerna, de återkommande fraserna, metamorfoserna som ledmotiven underkastas, allt detta är något som anammas av den högmodernistiska nordiska poesi, vilken i Sverige går under beteckningen fyrptotalismen. Tidigare har den mest beskrivits som en angelägenhet för manliga poeter såsom Erik Lindegren och Karl Vennberg, men denna ensidiga bild har reviderats av

nyare forskare som Annelie Bränström Öhman och Jenny Björklund.<sup>22</sup> Rut Hillarp är i själva verket den som lärde vännen Karl Vennberg vad Wagners verk handlade om, det var hon som var experten. Och redan i debutsamlingen *Solens brunn*, 1946, finns en dikt med titeln «Råd till Isolde». Upptagenheten med framför allt kvinnorollerna hos Wagner, utforskandet av dessa som ett led i det egna identitetssökandet och problematiseringen av den kvinnliga erotiken, är återkommande ännu i hennes sena verk. Man kan se dessa dikt- och bildverk, som *Spegel under jorden*, 1982, *Penelopes väv*, 1985, och *Strand för Isolde*, 1991, som innehållsrika tematiseringar av de stora musikdramatiska verken, någon gång också som ett slags återskapande av den säregna ordmusiken — så i *Ringen*, med Siegmund och Sieglinde, Siegfried och Brünnhilde, *Tristan och Isolde* och den extatiska erotik, som bär utplåning och dödslängtan inom sig.

#### RÅD TILL ISOLDE

Drömmen är den evige sabotören  
och i soluppgången måste han dö

Men den sköna kroppen bör du ta vara på  
Lägg den till de andra på skeppet med de röda seglen  
och ta farväl av dem där de ligger i sina grönskimrande issarkofager  
i sina vita svepningar  
sida vid sida  
Skeppet ska du sända till Tristan  
som väntar dig på Cornwalls kust

För drömmarna har sugit blodet ur hans händer  
de skulle inte känna dig längre  
Och ditt ansikte skulle förneka hans läppars närhet  
Era själar skulle vara långt borta  
och främmande för varandra  
två blåa fåglar  
fångar i samma flykt  
mot samma solnedgångs  
blodröda svek:  
ett möte utan gränser  
en död som inte finns.  
(*Solens brunn*, 1946)<sup>23</sup>

Rut Hillarp är den poet i den svenska 40-talisen, som visar det starkaste förhållandet till Wagners musikdramatik. I sin doktorsavhandling *Kärlekens ödeland* (1998) belyser Annelie Bränström Öhman utvecklingen av kärlekslyriken i ett genusteoretiskt perspektiv. I ett avsnitt betitlat «Hängivelsens väg: Från Betel till Wagner» ges bl.a. en biografisk bakgrund till Hillarps livslånga fascination för i synnerhet *Tristan och Isolde* och *Nibelungens ring*. Hennes slutsats är följande:

I den dramatiska nerven och i de förtätade bilderna för kärleks-  
passionens extatiska moment, som tidigt utmärker Hillarps poesi,  
kan man säkerligen spåra en mängd genklanger ur den wagnerska  
musiken. Men den bärande förbindelselänken ligger på den

tematiska nivån, i fokuseringen av hängivsetemat. I det avseendet fungerar Wagners bildvärldar i likhet med barndomens frikyrkomiljö som bildförråd, som leverantör av mytologiska figurer och mönster för kärlekens stora mysterium.<sup>24</sup>

Bränström Öhman ägnar sig inte i första hand åt direkta komparativa resonemang, men även om jämförelserna ligger på ett något mer generellt plan, har hon dock pekat ut förbindelser, som är värda att vidareutveckla. Särskilt intressant är ett sent material, Hillarps radioprogram «Vattenringar» från 1983, där författaren hämtat den musikaliska ramen från Wagner och själv läser huvudtexten samt dikter ur *Spegel under jorden*, foto- och diktvolymen från 1982. Hillarps sena återkomst som lyriker och fotokonstnär har även belysts av bl.a. Birgitta Holm, Per Erik Ljung och Aase Berg.<sup>25</sup>

Aktuellt för mig är att med valda exempel går närmare in i Hillarps direkta dialog med Wagners allkonstverk för att visa hur djupt denna musikdramatik präglat henne, verbalt, motiviskt och mytiskt-tematiskt; dessa ting hänger ju som vi sett intimt samman i Wagners eget skapande.

Dikten «Råd till Isolde» i debutsamlingen finns, som Bränström Öhman visat, i en tidigare version, som Hillarp skrev redan i 19-årsåldern. Denna dikt är riktad till ett anonymt du, men motiviska överensstämmelser — skeppet med röda segel, de grönskimrande issarkofagerna och färden mot döden — återkommer i slutversionen, där diktjaget nu explicit riktar sig till Isolde. Dikten har därmed vunnit ökad referentiell precision, samtidigt som den i sin hållning synes fjärma sig från den direkta, emotionella appellen i det första utkastet. Dikten inleds nu med den generaliserade utsagan: «Drömmen är den evige sabotören / och i soluppgången måste han dö». Föreställningen om nattens kärleksdöd provas kritiskt — att notera är det återkommande, konditionala «skulle», vilket, kan tilläggas, även är utmärkande för diktarkollegan och vännen Karl Vennberg i hans lyriska idiom, pendlande mellan ironisk distans och längtan efter hängivelse. Ett tydligt metapoetiskt drag kan läsas in i denna hållning, vilket Bränström Öhman också påpekar.<sup>26</sup>

Vad är så lockande och samtidigt så farligt med *Tristan och Isolde*? Läser man enbart Wagners versifierade text kan man förfara kritiskt-analytiskt; sitter man i en nedsläckt operasalong är man på ett helt annat sätt prissgiven åt musikdramats starka känslappell. Dock vill jag här göra några kommentarer till det rent textliga förloppet, ägnat att skänka ljus åt konkreta passager hos Wagner, vilka ger återklang i Hillarps dikt. Wagner har förtätat denna medeltida *lai breton* med Gottfried von Strassburgs versberättelse som främsta inspirationskälla.

Musikdramats första akt utspelas på det skepp, med vilket Tristan för Isolde från Irland till Cornwall där hon skall förmälas med den äldre kung Marke. Handlingen börjar således *in medias res*. Här hörs inledningsvis en ung sjöman sjunga den sång om längtan tillbaka till Irland, som T.S. Eliot citerat i *The Waste Land*: «Frisch weht der Wind / dem Heimat zu: / mein irisich Kind, / wo weilest du?»<sup>27</sup> (Detta är inte de slappa seglen och den kvävade känslan från Hillarps första diktutkast.) Man nalkas redan Cornwalls kust. Förhistorien som skapat Isoldes desperata hatkärlek yppas successivt dels mellan Tristan och hans trogne vapenbroder Kurwenal, dels mellan Isolde och hennes tjänarinna Brangäne:

Mir erkoren,  
mir verloren,  
hehr und heil,  
kün und feig!  
Todgeweihtes Haupt!  
Todgeweihtes Herz! (12)

Tristan är bunden med dubbla lojalitetsband till kung Marke, såsom närstående släkting och vasall. Isolde erfar sig dubbelt sviken av Tristan som undviker henne — ja, *såld* och som ett *lik*:

Der zagend vor dem Streiche  
sich flüchtet wo er kann,  
weil eine Braut er als Leiche  
für seinen Herrn gewann! (13)

Alla dessa emotionella underströmmar uttrycks med hjälp av en elaborerad ledmotivsteknik; musiken synes veta mer än de inblandade, och först sedan kärleksdrycken, som var avsedd att vara dödsdrycken, har tömts, blommar deras röster ut i «Tristan! / Isolde! / Treuloser Holder! / Seligste Frau!» (33) Och det är inte minst förhållandena mellan trohet, trolöshet och svek, förtrollning och klarsyn som i olika schatteringar spelas ut i detta känsloladdade musikdrama: *Treue* gentemot *Trug* dag mot natt — och död.

Tristans Ehre —  
höchste Treu!  
Tristans Elend —  
kühnster Trotz!  
Trug des Herzens!  
Traum der Ahnung!  
Ew'ger Trauer  
einz'ger Trost:  
Vergessens güt'ger Trank,  
Dich trink ich sonder Wank! (33)

Hillarps «Råd till Isolde» är nu långtifrån någon parafra av innehållet i Wagners musikdrama; här finns också en svävning i referenserna: vilket tillstånd, vilka situationer inbegriper dikten? Det är rimligt att föreställa sig dess början — soluppgången, och drömmen som måste dö, som det häftiga uppvaknandet ur den extatiska, starkt Novalis-inspirerade nattliga extas, som Tristan och Isolde erfar i andra akten, där natten och döden åkallas och gränserna mellan jag och du utplånas. I slutet av dikten talas om «ett möte utan gränser / en död som inte finns», vars dubbelhet Bränström Öhman uppmärksammar och även hänför till Isoldes «Liebestod», där hon förenas med Tristan. Men Hillarp förhåller sig dikten igenom distanserad till denna kärleksextas. Uppvaknandet markeras i musikdramat — efter Brangänes undersköna varningar i mörkret «Habet Acht! Habet Acht! / Schon weicht dem Tag die Nacht!» (55) — av att förrädaren Melot nalkas med konung Marke och det jaktfölje, vars horn förklingat i aktens början. I den strid som utbryter låter sig Tristan såras och förs av Kurwenal — åter med ett skepp — till sitt rike Kareol, där han i tredje akten döende inväntar Isolde. Efter sina febriga och plågade förbannanden av dagen och ljuset sliter han, när Isoldes skepp siktas, upp sitt sår

i vild extas och dör inför henne; ytterligare ett skepp med Marke, Brangäne och Melot anländer; Kurwenal och Melot dräper varandra och Isolde intonerar sitt «Mild und leise / wie er lächelt», där hon slutligen frammanar utplånandet av den individuella existensen och uppgäendet i världsalltets tonande vågor — «ertrinken, / versinken, — / unbewusst, — / höchste Lust!» (84ff).

Men Hillarps dikt ger råd till en annan Isolde: att ta tillvara på «den sköna kroppen» och lägga den till den andra «på skeppet med de röda seglen», ta farväl av de vitsvepta liken i sina «grönskimrande issarkofager» och sända dem «till Tristan/ som väntar dig på Cornwalls kust». Den sköna kroppen är salunda inte Tristans; Hillarp skriver själv i en kommentar:

Isolde får rådet att visserligen sända iväg sina drömmars «sköna kroppar», som formfulländade döda ting (konstverk?), men själv stanna hemma, dvs. inte inbilla sig något om drömmarnas möjligheter att bli verklighet. Vid kontakten med en människa skulle de svika, och de skulle döda livets egna möjligheter.<sup>28</sup>

Isolde uppmanas att stanna, inte resa till Tristan, vare sig vi föreställer oss en situation före eller efter deras förening genom kärleksdrycken; onekligen förefaller Tristan svårt ankommen (blödande?) på andra sidan havet, men han sägs vara i Cornwall, och inte, som i musikdramats slutakt, i Kareol. Isolde borde i vart fall hejda sig inför den fruktlösa passion, som inte leder till lidandets extatiska *Erlösung* utan till uppvaknande och besvikelse.

Det finns talrika exempel att anföra i Hillarps författarskap och jag nöjer mig här med att kommentera den starka förekomsten av mytiska dubbelexponeringar i hennes 80-talssamlingar; *Nibelungens ring* förekommer i *Spegel under jorden*, 1982, med dikter som gestaltar några av dess främsta och känslotarkaste företrädare: tvillingparet Siegmund och Sieglinde i *Valkyrian*, vars enda kärleksnatt ger upphov till Siegfried, Wotans dröm om den «frie» hjälten, som ensam kan rädda världen från ringens förbannelse — och Brünnhilde, vars revolt mot den falliska fadersmakten, upplevelserna av Siegfrieds kärlek och svek slutligen öppnar hennes ögon för kvinnans, inte längre valkyrians, frälsningsuppdrag: «dass wissend wurde ein Weib».<sup>29</sup> I samma samling finns även en Isolde-dikt, och i *Strand för Isolde* (1991) möter vi en diktsvit, som ytterligare bekräftar och fördjupar Hillarps bildskapande förmåga och dekonstruktion av en av Västerlandets mest skickelsediga myter.

Wagners sista musikdrama, *Parsifal*, har starkt fascinerat henne i Hans-Jürgen Syberbergs filmatisering (1981/82), vilken hon omnämner i kommentaren till samlingen *Penelopes väv*, 1985. Här läser man:

*Klingsor* har jag framför allt mött i Syberbergs filmatisering av Wagners opera Parsifal. Han representerar den ohämmade njutningens princip och är en trollkarl med en mängd kvinnor i sin makt, hos Syberberg mer eller mindre förstenade, bokstavligen bergtagna. *Kundry* är omväxlande botgörerska och fresterska.<sup>30</sup>

I Wagners musikdrama är däremot Klingsor den avfallne gralriddaren som i sin traktan

efter makt och helighet kastrerat sig själv (antytt i Kundrys hänfulla «Bist du keusch?»).<sup>31</sup> I den magiska trädgården lockar hans verktyg Kundry gralkonungen Amfortas till sig; det är så denne, glömsk av sitt höga uppdrag, kommer att såras av det spjut som stacks i sidan på den döende Jesus. Spjutet, som bevarats tillsammans med gralen av brödraskapet, är nu i Klingsors besittning och Amfortas sår kan endast läkas av detta spjut, återerövat av den som fyller kravet: «Durch Mitleid wissend / der reine Tor» (25). Hillarps tolkning i diktsviten «Klingsors trädgård» gestaltar den ambivalenta erotiska laddningen mellan en man och en kvinna, våld och begär i dubbelexponering, liksom de fotomontage som beledsagar dikterna. Ansikten i klippor och sten, frusen vegetation, en tjärn i en barrskog. I Syberbergs film gestaltades Kundry starkt av skådespelerskan Edith Clever; hos Hillarp finns också den desperation som synderskan/botgörerskan erfar i sina upprepade förförelseförsök under skilda inkarnationer. Hon är Wagners kvinnliga motsvarighet till den flygande holländaren, förbannad sedan hon sett Frälsaren bära sitt kors — och skrattat:

Så många gånger har jag dödat honom  
att mitt hår har frusit till is.  
i min kropps brunnar  
gnistrar kristallerna i mörkret.

Med många sår ska han lämna mig.  
Genomkorsad av sitt eget spjut  
ska han återvända. (24)

I efterordet till *Strand för Isolde* ger Hillarp en kommentar till Joseph Bédiers prosaomdiktning av *Tristan och Isolde* från förra sekelskiftet, liksom till Denis de Rougemont, *Kärleken och Västerlandet* (1939), vilken kom i svensk översättning 1963. Tristan-sagan framstår här som ett mönster för kärleken i Västerlandet: de älskande väljer passionen, lidandet, före äktenskap och världslig moralkodex:

Något som måste förvåna en nutida kvinnlig läsare är att det aldrig finns någon tanke på barn hos sagans personer, vare sig önskade eller fruktade. De lever i en annan värld. En mytens värld där man utan att förklara varför kan lägga ett naket svärd mellan sig och den älskade på bädden av gräs i skogen. Fallos, kyskhet och död har smält samman i denna symbol, mytens kärlek strävar mot döden som fullkomning och försoning, men utan att erkänna det. Det blir först i Wagners tolkning som det kommer till ytan, i samtal mellan de älskande, under musikens stegringar och omättligen tränad.<sup>32</sup>

I Hillarps svit för sex röster talar även andra än Tristan och Isolde: Isoldes moder, Brangäne, Marke och den ofta borglömda Isolde med de vita händerna, Tristans hustru i det vita äktenskap, där den starka rivaliteten kommer till uttryck i laddade sekvenser. Jag menar att Hillarp bitvis t.o.m. närmar sig Wagners ordmusik, som i två suggestiva «Skogens sänger», där den andra publicerats redan i föregående samling:

I  
(Tristan:)

Isolde väninna  
vagga och stoft  
rop som förskingrar mig  
storm som församlar mig  
sänkt dina tårar  
djupt i min skog  
sök min aning i  
molnens hjärta  
hämta din puls ur  
sädens puls

möte utan gränser

II  
(Isolde:)

Vad är då  
kroppen  
och dess ögonblick av kärlek  
plötsligt framvällande ur mörkret  
som en sprängande lust efter förintelse, ett sår  
som måste släckas i eld  
som ett rop efter det omöjliga  
det som inte finns  
blomman  
ur den bottenlösa sjön (20f)

Sviten slutar i desillusion och plåga, funnes den älskade vore han nu en gubbe, och kvinnan befinner sig åter på den arketypiska stranden.<sup>33</sup>

STRAND UTAN ÖAR

Skymningen kallar mig  
misstrogen.  
Stenarna väntar på mig  
sorgsna sen tusen år.  
Över denna viskande sand har jag  
vandrat älskande  
    Ensam  
    och ändå inte  
    med tunga ögonlock.

Hur länge sen?  
Tiden bleknar.  
Ingen finns i mig som minns.

Hans ögon har krossats.

Min kropp är ett skal för intet  
skrikande som en dödfödd säl  
efter sin egen famn.

Havet mörknar.  
Öarna växer vid Tristans strand.  
Låt honom klaga. (42)



Föga förvånande är att det starka intresset för myter i 1970- och 80-talens utforskande av kön och identitet gjorde att Hillarps diktning kunde tala till sin samtid. Hennes fascination inför och kritiska dekonstruktion av det mytiska har dock en betydligt längre historia; sålunda skrev hon en licentiatavhandling om Verner von Heidenstams roman *Hans Alienus*. Barndomens laddade läsning av Gamla testamentet med Dorés illustrationer ledde Hillarp omsider till Thomas Manns författarskap. *Joseph und seine Brüder*, de fyra romanerna om Gamla testamentets patriarkberättelser (1933 — 1943) kan sägas vara ett slags episk motsvarighet till Wagners *Ring*, och ger hisnande perspektiv ner i «der Brunnen der Vergangenheit» och gestaltar det mytiska stoffets paralleller i de främreasiatiska kulturerna och de mytiska skeendenas *Vergegenwärtigung*.<sup>34</sup> Myternas «Eins» har dubbla tidsperspektiv, det som var en gång och det som en gång skall komma. Så vill jag också se Hillarps kreativa bruk av myterna: arkaiska mönster, vilka liksom i Joseph-gestalten ges «välsignelser» såväl från djupet som från ovan — djuppsykologins mörker och himlens outgrundliga transcendens.

Ett diskret men vackert exempel på Hillarps Mann-läsning finner jag också i ett citat som Bränström Öhman lyfter fram, efter att tidigare ha berört Goethes kända dikt «Selige Sehnsucht», om den extatiska döden i flammen, vilken läses i början av Hillarps «Vattenringar»-program från 1983 efter förspelet till *Rhenguldet*.<sup>35</sup> En annan dikt i programmet är Erik Lindegrens «Vid Shelleys hav», där Hillarps kommentar avser Percy och Mary Shelley, men där en formulering är hämtad, inte ur Goethes dikt, men ur de ord som Mann låter den åldrade Goethe yttra i slutet av romanen *Lotte in Weimar*. Hillarp skriver: «Shelley — både fjärlig och låga, förbrännande och förbränd.»<sup>36</sup> Thomas Manns Goethe säger här, med uppenbar hänsyftning på diktens saliga längtan, till sin ungdoms kärlek:

Du använde en bild som är mig särskilt kär och välbekant och som min själ är fylld av, nämligen om myggan och den lockande, dödsbringande lågan. Om du menar att jag är denna låga som fjärligen lystet störtar sig i, så är jag samtidigt i varats skiftningar och förvandlingar även det brinnande ljuset som offerar sig och förtärs på det att lågans ljus måtte bestå; liksom jag också är den berusade fjärligen som hemfaller åt lågan — en bild av allt det levandes och lekamligas offer till andlig förvandling.

[...]

Död, sista flykt in i lågan, i alltets enhet — vad kan även den vara annat än förvandling? Dyra bilder, vila i ro i mitt vilande hjärta — men vilken glädjens ögonblick blir det icke när vi en gång vaknar tillsammans!<sup>37</sup>

«Ohne Notwendigkeit des Todes keine Möglichkeit des Lebens», skriver Richard Wagner i ett brev till vännen August Röckel:<sup>38</sup>

Wir müssen *sterben* lernen, und zwar *sterben*, im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, dass diese höchste Beseligerin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte soweit entschwand, dass dieses endlich alles, was es tat, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es...<sup>39</sup>



Thomas Mann var en av sin tids mest framstående Wagner-kännare. För Hillarp är den mytiska och mystiska kärleksdöden inte mindre laddad och ambivalent än hos den tyske epikern.

REQUIEM FÖR EN GALEN KUNG: GUNNAR HARDING OCH STARNBERGER SEE  
Att Wagner inkorporerats i dikten behöver inte nödvändigtvis vara ett uttryck för beundran och fascination; tvärtom har hans liv och verk väckt lika mycket antipati som kärlek. Det torde, som Dieter Borchmeyer påpekar i sin insiktsfulla Wagnermonografi, vara tämligen unikt att ett konstnärskap uppfattas på ett så absolut polariserat sätt, som om inga neutrala, kritisk analyserande hållningar ens eftersträvades.<sup>40</sup> Denna polarisering skall inte enbart ses i ljuset av 1900-talets politiska katastrofer; den har sina rötter redan i Wagners egen samtid, och det är ofta dessa 1800-talsrötter som sentida uttolkare söker sig till i försöken att förklara inte minst det tyska barbariet med dess nations- och rasteorier.

Uppgörelsen med detta fatala historiska arv tog sig olika uttryck, från en absolut vägran att över huvud taget befatta sig med Wagner och hans värld till försök att dekonstruera och nytolka, i ljuset av en mycket stark och ambivalent fascination. Efter andra världskriget gör bröderna Wieland och Wolfgang Wagner bokstavligen rent hus med det gamla Bayreuth i starkt stiliserade uppsättningar, medan nytolkningar utifrån en marxistisk förförståelse växer fram i DDR. Två av den tyska filmens mest särpräglade begåvningar, Werner Herzog och Hans-Jürgen Syberberg, söker sina «gotiska» rötter, den senare i uttryckliga uppgörelser med Wagner och Hitler. Två av hans filmer är av eminent intresse, inte minst *Parsifal* från 1982, som var betydelsefull för Rut Hillarp. Men också den tidigare filmen om Wagners unge mecenat, Ludwig II av Bayern, vars öde lockat till en mångfald uttolkningar: Syberbergs *Ludwig — Requiem für einen jungfräulichen König* gjorde redan 1972.

1970-talet i Sverige: den svåra dikten, Eliots mytiska metod och montage teknik går i repris. Det är åter möjligt, ja önskvärt att skriva långa sviter med mytiska undertexter, textkollage, allusioner och citat — och att förse sina dikter med fotnoter. Mest utpräglad är väl Tobias Berggren med samlingar som *Resor i din tystnad* 1976. Men jag vill här lyfta fram ett annat betydelsefullt författarskap.

Det var ett exempel ur bildkonsten som ledde den svenske poeten Gunnar Harding till Ludwig av Bayern — och därmed till Wagners fantasivärld med motiv från gammalgermansk och keltisk mytologi. Om tillkonsten av hans djupt originella och starka diktsvit *Starnberger See*, 1977, med omslag av konstnärsvännen Olle Käks, skriver Harding i samlingsutgåvan *Dikter 1965—2003* (2007), i jämförelse med hans tidigare *Guillaume Apollinaires fantastiska liv* (1971):

Sviten om kung Ludwig av Bayern är skriven i en mörkare sinnesstämning. När de personliga problemen blir alltför påträngande har jag föredragit att lägga dem utanför mig själv. Fast «föredragit» är ett missvisande ord, eftersom det inte varit en medveten avsikt. Samtidigt har jag varit noga med att den historiska rekvisitan ska vara korrekt. Bara personer som stått mig mycket nära har igenkänt situationer och känslöstämningar. Den historiska gestaltningen har gjort det möjligt för mig att ljuga mig närmare sanningen. Samtidigt har ingen människa behövt känna sig utpekad, inte ens jag själv.

Apollinarie hade jag studerat och tolkat innan jag började manipulera med hans biografi. Om kung Ludwig hade jag mycket vaga och fragmentariska kunskaper. På konstmuseet Louisiana i Danmark såg jag 1976 en utställning av den tyske målaren Klaus Liebig. En tavla grep mig starkt. Den föreställde kung Ludwig drunknande i Starnberger See. Men Liebig hade dubbelkopierat kungen. Två identiska kungar höll varandra om strupen medan de sjönk i det kalla vattnet. Jag hade ingen avsikt att skriva en hel diktsvit över ämnet, men klottrade ner några rader inspirerade av tavlan.<sup>41</sup>

Raderna blev första strofen i en av samlingens dikter:

Den som hindrar hans händer från att simma  
är han själv.  
Den som tynger ner hans fötter  
är han själv.  
Fastklamrad vid sin egen strupe  
sjunker han  
i sin egen sjö. (159)

Den första ingivelsen, utgående från den dubblade kungen, innehåller ett centralt tema som kom att varieras i termer av fiktiva rolltaganden och speglingar, liksom dubbelgångare i det förflutna och i den framtid som Ludwig II ännu inte kunde se, men väl frukta. Harding kommenterar utvecklingen av hela diktsamlingen:

Sedan började jag läsa mer om den vansinnige kungen som levde helt i sina drömvärldar. Han byggde sina drömslott bland Alperna, gled fram utklädd till Lohengrin i en båt utformad som en svan i sin konstgjorda grotta vid Linderhof, han använde stora delar av statskassan till att försörja Wagner och uppförde Bayreuth till hans ära. Medan jag skrev lyssnade jag på Wagners musik, som jag alltid hade avskytt, och jag studerade den germanska och keltiska mytvärld som låg bakom hans operor. Mycket av det jag skrivit om poesi hade varit ett försvar för den skapande fantasin, som definitivt inte kommit till makten i 70-talets svenska kulturdebatt. I regel beskrevs den som «verklighetsflykt». Nu hade jag i en blandning av självinsikt och självironi identifierat mig med en person som definitivt flydde verkligheten tills hans en natt drunknade i sin egen sjö. Jag tror att sviten om Apollinarie gestaltar de ljusa sidorna av min personlighet. Kung Ludwig representerar de nattliga. (8f.)

Harding hänvisar i efterordet till originalupplagan från 1977 till Wilfried Blunts *The Dream King* från 1970, en populärvetenskaplig framställning som redogör för de olika politiska turerna fram till kung Ludwigs mysteriösa drunkningsolycka. Den större utmaningen för läsaren av diktsviten är dock det rika allusionsskikt av wagneriana som författaren — själv enligt egen utsago kritisk till Wagners musik — vävt in. Särskilt intressant är i sammanhanget den konstnärsproblematik och metapoetiska reflexion som anslås redan i inledningen:

Handen  
som skulle skrivit  
de ord som är jag  
avhuggen, vit.  
Den är svanen  
som dricker insjödimmorna  
flygande.  
De sjungande vingarna  
är ljudet av det språket  
på flykt. (129)

Ludwigs identifikationer glider mellan svanriddaren Lohengrin och Parsifal, den rene dären — och med den blödande svanen, lansén, gralen, men också med den lidande gralkonungen Amfortas, till vilken Parsifal i medeltida versioner skall ställa den rätta frågan, liksom med den skurrila identifikationen «Leporidus II / de tyska hararnas konung» (146). Alla dessa roller där språk och verklighet förlorar sina fästen skapar också bilderna av spelet: schackspelet med kung och torn, men även kortleken, där Hardings utgångspunkt, de båda Ludwig-arna som Klaus Liebig gestaltat i sin tavla, blir en spelkortssymbol, vilken Olle Kåks utnyttjat i sin omslagsbild till *Starnberger See*.

Vänder jag kortet upp och ned  
är jag fortfarande spaderkungen  
hopväxt med min egen spegelbild.  
Detta svarta kort  
förutsäger att det som ska komma  
ska bli en återspeglning av mitt förflutna.  
Min skugga  
är min framtid, är  
vad jag ska bli.  
Om nätterna flyger den  
genom min hjärna  
från öster till väster.  
På nattens språk  
kallas detta «sanning».  
På dagens språk  
kallas det «dröm».  
När fyrklövern om morgonen  
släcker sitt svarta ljus  
vet jag  
att jag inte längre kan finna vägen  
in i min skyddande svanhamn. (137f.)

Samlingen är mångbottnad och gestaltar på — i Wagner-sammanhang egentligen kongenialt sätt — en samtidighet av mytiska grundmönster och historiska upprepningar. Med en musikalisk terminologi kan man samtidigt hävda att den är ledmotiviskt genomkomponerad. Ianspråkstagandet av myter, fiktiva rolltaganden och iscensättningar av dessa i estetiska artefakter innebär samtidigt ett tvetydigt förhållande till yttre maktanspråk och våld. Ludwig lät bygga sina sagoslott och gick under i sin egen identitetsupplösning, medan nazisternas ideologiska utnyttjande av Nibelungen-världen ledde till en katastrof till tonerna av *Götterdämmerung*.

Harding tolkar kung Ludwigs tankar under generalrepetitionen av *Das Rheingold* i Bayreuth 1876, där det sceniska och musikaliska skeendet dubbelexponeras med tankar på krig och fartygskatastrofer:

Äntligen är ringen sluten.  
Ensam med min Mästare ser jag  
ridån gå upp och floden välla in  
som i ett minsprängt fartyg.

Lampetternas stearinljus, dubbla fyrorn över vågorna.  
Från ett mörker av alla år  
ser jag kvinnor simma mellan mig och ljuset  
över djupet av min själ.  
Deras kroppar kalla, deras lemmar glatta,  
deras sänger vattnet som svalkar min panna.

Tag ålar till älskare,  
säger rösten, ålar till älskare.

Osynlig med min Mästare i teaterns mörker  
ser jag världen verklig, makten är min.  
Jag sträcker ut min hand mot guldets  
som glimmar i basunerna,  
växlat till vattenglitter, solkatter  
bländande med genomskinliga ögon.

Skenvågor, ljudvärldar, 136 takter i ess-dur  
skingrar vanmakten, förbereder mig  
för intäget i intigheten. (149)

Harding frammanar här mörkret i den amfiteaterliknande salongen, ur vilken musiken väller som en flod ur djupet, osynlig för publiken. Att det är de tre Rhendöttrarna som framträdet i ett illusoriskt vatten är tydligt, liksom nibelungen Alberichs hänfulla replik. Inledningen till *Rhenguldet* innebär att en hel värld uppstår ur grundtonen och bildar en stigande ess-durklang, ur vilken slutligen Rhendöttrarnas sång om de vaggande vågorna och om det lysande guldets på flodens botten framträder. Kungen, själv lika osynlig i denna tonström, kan inte se instrumenten; när han sträcker sin hand mot guldets sker det i en synestetisk glidning mellan auditiv och visuell symbolik: skenvågor, ljudvärldar. Alberich vill gripa — och rövar slutligen — guldets; glansen slocknar, kärleken förbannas av honom till förmån för makten. I kung Ludwigs teatralt-imaginära maktanspråk vilar också insikten om den intighet som väntar. När Rhendöttrarnas hala och kalla kroppar simmar över honom är det som han redan vore drunknad.

Varje bärare av ringen fördärvas av maktens korruption: «Svärdet som åt sig in i trädet / har åter smitts samman, men snett / så att spetsen pekar rakt in i mitt hjärta» (150). Allusionerna går här till svärdet Notung, som överguden Wotan givit åt den kommande, frie hjälte som kan rädda världen. I *Die Valküre* är det välsungen Siegmund som drar svärdet ur trädet och befriar sin tvillingsyster Sieglinde. Wotan, den ofriaste av alla genom de eder och avtal han ingått, tvingas emellertid offra sin egen son och det blir tvillingparets son *Siegfried* som får smida samman svärdet igen, men även denne går

under, dödad av nibelungensonen Hagen. Det är slutligen Brünnhilde som ger ringen av guld tillbaka till Rhendöttrarna i slutet av *Götterdämmerung*, då Valhall brinner och valkyrian förenas med sin älskade på hjältens bål.

Så sökte min Mästare smida en ring  
av detta järn som pekar rakt in i mitt hjärta  
och förgylla den med blod.  
Denna cirkel kan vanmakten inte överskrida  
förrän den dag då alla floder  
rinner tillbaka till sina källor,  
förrän den dag då mina tankar  
återvänder till min hjärna för att förinta den. (150)

Kungen önskar sig tillintetgörelsen av hela denna värld, liksom guden Wotan. Dennes längtan efter slutet mottar valkyriedottern Brünnhilde som bekännelse i andra akten av *Die Valküre*, eftersom hon är hans innersta, egna vilja:

Fahre denn hin,  
herrische Pracht,  
göttlichen Prunkes  
prahlende Schmach!  
Zusammen breche  
was ich gebaut!  
Auf geb' ich mein Werk.  
Nur eines will ich noch,  
das Ende —  
das Ende! —

Även Wotan kan ses som en spegelbild: den efter ringens makt trånande överguden, den enögde, «naglad vid explosionens ljustråd», han som en gång hängde i trädet, offrad åt sig själv («Havamål») uppenbaras i en identifikatorisk akt av diktens jag «genombränd av kunskapen om Icke-Riket»; «bergen av tomma skor, / glasögon med brustna näthinnor» (152) från koncentrationslägren växer, Nibelungen-liknande smeder hamrar plogbillar till svärd, deras guld är järnet:

eldflagor, askflagor över skogar av pickelhuvor.  
Gränsle över valkyriornas hästar  
hjältarnas nakna kroppar, sönderhuggna.  
Armen som höll svärdet amputerad av svärdet.

Allt måste återvända in i hans döda öga,  
utplånas i det, kolonn efter kolonn in i Icke-Tyskland.  
Till pansarbataljonen Siegfried  
mitt uppriktiga beklagande. (153)

Och Wotan glider över i Hitler, som undertecknar dokument i bunkern i Berlin; här sker giftermål, självmord, här intas cyanidkapslar medan floden Rhens bräddar stiger och Rhendöttrar dras omkring på gnisslande träställningar (avbildade i karikatyrteckning från Bayreuth). Insikten finns till slut att Rhens vågor inte är vatten, dimman ingen dimma:

Allt hårdnar  
 till guld.  
 Förgyllningen av världen  
 det var det  
 jag ville  
 att den skulle glittra  
 och den glittrade  
 till döds.  
 Det enda verkliga:  
 Hästkött. Människokött.  
 Valkyriorna rider.  
 Det som inte är kött  
 är ingenstans.  
 Är orden inte kött  
 är de inte ord.  
 Valkyriorna rider.  
 Alla ord av guld är döda.  
 Alla ord av kött  
 ska dö. (155)

Här kan jag endast antydningssvis, via valda exempel, visa på den täta, allusionsrika stämföringen i Hardings diktsvit, som rör sig mellan identifikatorisk rolldikt och kritisk distans till denna imaginära värld, där protagonisten hör «det stora operaträdet brusa inifrån / av Wagnerkörer med brutala nävar / och stora öppna sår i ansiktet» (144). Så kan man uppfatta exempelvis manskörerna i *Götterdämmerung*.

Wagners Ring har en mytisk och cyklisk grundstruktur; hans ragnaröksföreställningar ger, liksom urtexten, «Voluspå» i den poetiska *Eddan*, hoppet om återställande och regeneration. Brünnhilde ger förbannelsens ring åter till Rhendöttrarna. Må elden, som förbränner henne, rena den från förbannelsen: «Ihr in der Flut / löset ihn auf, / und lauter bewarht / das lichte Gold, / das euch zum Unheil geraubt». Men den som får sista ordet, vilket gärna glöms i sluttonernas underbara kärlekstema, är nibelungenättlingen Hagen: «Zurück vom Ringe!» Återkommer även den farliga makten?

I slutet av *Starnberger See* låter Harding kung Ludwig återberätta sin egen begravning: «Så lämnade jag min kropp / till statsbegravningarnas galonerade kavalleritristess / och stiger levande upp ur min sjö» (160). Och det är ingen löftesrik återuppståndelse utan snarast en draksädd han skänker eftervärlden:

Väderkvarnarna mal gnisslande  
 gräshopporna till ett grönt pulver.  
 På vägen bär en procession av kvinnor  
 sina män på ryggen.  
 Allt betyder sig själv.  
 Ett hus är ett hus  
 med stora ögon.  
 Hans tankar är damm.  
 Frömjöl.  
 Där finns ett stort brunt paket.  
 Barnen dansar kring det.  
 Det innehåller hans döda hjärna.  
 Det är adresserat till den vackra svanen.  
 I gengäld ska den skänka  
 den döde kungen sitt hjärta  
 och återuppväcka hans vansinne. (160f.)

#### NÅGRA SAMMANFATTANDE SYNPUNKTER

Tre poeter från tre skilda tider, litterära strömningar och kulturella kontexter: tre sätt att förhålla sig till Richard Wagner. Sigbjørn Obstfelder överväldigas av den stora musiken; han vittnar om sina intryck och sina estetiska överväganden i sin dagbok, han bryter med den traditionella versen och söker de ord som skall frambringa hans egen inre musik, men hans egna dikter tematiserar egentligen inte den musik han har *hört* som upplevelse. Musiken blir en utmaning som allvarligt hotar hans eget skapande i ord. Denna uttryckets kris får honom att lämna lyriken till förmån för prosalyrik och annan prosa; ett förhållningssätt som också inspirerats av hans symbolistiska föregångare och som i sin tur påverkar en diktare som Vilhelm Ekelund i Sverige. Rut Hillarp, lika drabbad av Wagners musikdramatik, som hon upplevt på Kungliga Operan i Stockholm, speglar i sin lyriska utforskning av kön och identitet de roller och myter som Wagners musikdramatik erbjuder: ett såväl identifikatoriskt som djupt kritiskt projekt med dubbelexponeringar av myterna och deras närvaro i samtiden. Hon skriver sin egen version av *kvinnornas* öde land i den svenska fyrtiotalismen och utvecklar senare sina säregna dikt-bild-samlingar. Gunnar Harding kommer däremot med ett från början kritiskt förhållande till Wagners musik; hans projekt är att gestalta Ludwig av Bayerns inre fantasier, vilka gått vilse i en Wagneriansk drömvärld. Hardings dikter ger en metapoetisk och ideologikritisk kommentar till en mytisk värld med stark fascination och med en ideologisk draksädd, vars konsekvenser 1900-talet får uppleva i alla dess favoriter.



## Noter

<sup>1</sup> För en beskrivning av forskningsområdet, se t.ex. Hans Lund (red.): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Studentlitteratur, Lund 2002.

<sup>2</sup> En av de grundläggande studierna är Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, De Gruyter, Berlin/New York 1973. Se också Raymond Furness: *Wagner and Literature*, Manchester University Press, Manchester 1982.

<sup>3</sup> I början av första bandet av *Vilhelm Stenhammar och hans tid* ger Bo Wallner en rundmålning av det svenska musiklivet och visar i sin studie hur betydelsefull Wagner kom att bli i sekelslutets kulturmiljöer (Norstedts, Stockholm 1991). Tidigare har bl.a. Carl Fehrman i sin doktorsavhandling *Levertins lyrik* (Gleerups, Lund 1945) gjort en komparativ undersökning av den svenske nittotalistens esteticism. Gunnar Brandell gör i essän «När Hans Alienus skrevs» i författarens *Vid seklets källor* (Bonniers, Stockholm 1961) en studie i tillkomsten av Verner von Heidenstams roman (1892) — föga förvånande finner man också här Wagner och särskilt *Tannhäuser* som en intressant bakgrund. Om «Dekadensens kärleksdröm. Hjalmar Söderberg och Richard Wagner» skriver Ola Nordenfors i *Samlaren* 2002, 131—149; här berörs också den kulturella kontexten vid förra sekelskiftet. I Danmark hör fr.a. författaren Karl Gjellerup till de tidiga Wagner-introductoryerna, så redan i essän *Richard Wagner i hans Hovedværk Nibelungens Ring* från 1890, senare i *Richard Wagner i hans hovedværker* 1915. Däremot spelar Wagner och musiken en mycket underordnad roll hos symbolismens banerförare såsom Sophus Clausen och Johannes Jørgensen — fränsat naturligtvis sonora uppvisningsstycken som den förres «Ekbatana». I musiker- och kompositörskretsar finns detta intresse belagt redan tidigare, även om Wagner-repertoaren tämligen långsamt vinner insteg i de nordiska teaternas spelplaner. För den svenska receptionen, se Göran Gademan: *Realismen på Operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860—82*, THEATRON-serien, Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1996; Stefan Johansson: «Wagners *Ring* på Kungliga Operan. Regi och framförandetraditioner under ett sekel», i *Operavärldar. Från Monteverdi till Gershwin*. Tjugo uppsatser redigerade av Torsten Pettersson, Atlantis, Stockholm 2006, 219—246. Vidare: Hannu Salmi: *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*, University of Rochester Press, Rochester, N.Y. 2005.

<sup>4</sup> Se bl.a. Idar Stegane: «T.S. Eliot på svensk, dansk og norsk. Observasjoner i dei tre første omsetjingane», i Hadle Oftedal Andersen, Per Erik Ljung och Eva-Britta Stahl (red.), *Nordisk lyriktrafikk. Modernisme i nordisk lyrik 3*, Institutionen för nordiska språk och nordisk lyrik, Helsingfors 2009, 80—92; Peter Stein Larsen, «T.S. Eliot i nordisk efterkrigstidsdiktning», *ibidem* 93—105; Mats Jansson: *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T S Eliot*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1991.

<sup>5</sup> Jag citerar från Solveig Tunolds utgåva av *Samlede skrifter*, Gyldendal, Oslo 1950, bd. 3, 131. I fortsättningen anges sida inom parentes i löpande text.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire: *Tannhäuser i Paris* [1861], Ellerströms essäserie, Lund 2008. Översättning, förord och kommentar Lars Nyberg.

<sup>7</sup> För bakgrunden, se Lars Nybergs förord (2008); Heath Lees: *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*, Ashgate, London 2007.

<sup>8</sup> Lees 2007, 86ff.

<sup>9</sup> Publiken vid de första festspelen i Bayreuth har studerats av Hannu Salmi (2005).

<sup>10</sup> Författaren, ursprungligen skotte, är professor i musikvetenskap vid universitetet i Auckland, Nya Zeeland, och därtill tillsammans med sin hustru grundare av det Nya Zeeländska Wagnersällskapet — samt en eminent kännare av fransk symbolism.

<sup>11</sup> Reidar Ekner: *En sällsam gemenskap: Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke. Litteraturhistoriska essäer*, Norstedts, Stockholm 1967; Lars Nylander: *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur med särskild inriktning på Skandinavien 1880—1910*, Symposion, Stockholm/Stehag 1990; Christian Refsum: «Jeg vilde bli realistisk komponist». Sigbjørn Obstfelder — språkmagi og prosadikt», *Norsk litterær årbok 1993*, 75—9. Om musiken skriver också Knudåge Riisager: «Sigbjørn Obstfelder og musikken», i Asbjørn Aarnes (red.): *Obstfelder. Fjorten essays*, Aschehoug, Oslo 1997, 103—121 (först tryckt i *Det osynlige monster*, 1952) och Peder Chr. Kjerschow: «Musikken og slegtskabsbåndene. En drøftelse av dikterens musikkssyn», *ibidem*, 122—139.

<sup>12</sup> Texten finns återgiven i *Tannhäuser i Paris* i översättning av Lars Nyberg, 89—96.

<sup>13</sup> Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry* (1951), 368. «Men vad skulle undret att omvandla något naturgivet till dess vibrerande nästan-försvinnande i kraft



av språkets eget spel tjäna till, om det inte är för att därur, utan obehaget av en omedelbar eller konkret påminnelse, den rena idén skall träda fram. / Jag säger: en blomma! Och, bortom den glömska dit min röst förvisar varje kontur, så, som något annat än de kända blomkalkarna, reser sig musikaliskt, själva idén — och ljud, den som är fränvarande i alla buketter» (övers. Johan Dahlbeck och Per Erik Ljung).

<sup>14</sup> Sigbjørn Obstfelder: *Samlede skrifter* 1, Oslo: Gyldendal 1950, 59f.

<sup>15</sup> Wagner omnämns direkt av Obstfelder: I dikten «Venner» samsas «den indiske buddha, — / Jacobsens byste i solhjørnet, / Wagnerportrætet!» *Samlede skrifter* 1, 3.

<sup>16</sup> Refsum 1993.

<sup>17</sup> Nylander 1990, 168f.: «Det är den rapsodiska karaktär av estetisk montage som förenar Daumiers och Guys bilder, Wagners och Liszts musik och Baudelairens prosadikter».

<sup>18</sup> Knudåge Riisager: «Sigbjørn Obstfelder og musikken», i Asbjørn Aarnes (red.), *Obstfelder. Fjorten essays*, Aschehoug, Oslo 1997, 103—121 (först tryckt i *Det osynlige mønster*, 1952).

<sup>19</sup> Obstfelder: *Samlede skrifter* 3, 150ff.

<sup>20</sup> Verlaines dikt «Parsifal» finns återgiven i original och i svensk översättning av Lars Nyberg i *Tannhäuser i Paris*, 99f.

<sup>21</sup> En utförlig redogörelse för Eliots utveckling — hemma i Amerika synes han ha varit rentav kallsinnig till Wagners *Tristan och Isolde* — ges av James A. Miller Jr. i *T.S. Eliot. The Making of an American Poet*, University Park, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2005. Se särskilt kap. 5, «T.S. Eliot in Paris». Som har visats i vår förra volym *Nordisk lyriktrafikk. Modernisme i nordisk lyrik* 3, red. Hadle Oftedal Andersen, Per Erik Ljung och Eva-Britta Ståhl, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors 2009, är T.S. Eliot en oerhört viktig förmedlare av en ny form av diktning i kollagets eller montagens form, där den Wagnerska ledmotivstekniken kommer till uttryck — här rörde det sig om en lyssnare med sakkunskaper. Se Idar Stegane: «T.S. Eliot på svensk, dansk og norsk», 82-92; Peter Stein Larsen: T.S. Eliot i nordisk efterkrigstidsdiktning», 93-105.

<sup>22</sup> Annelie Bränström Öhman: *Kärlekens ödeland. Ruth Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1998; Jenny Björklund: *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalismen*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2004.

<sup>23</sup> Ruth Hillarp, *Solens brunn*, Bonniers, Stockholm 1946, 29.

<sup>24</sup> Bränström Öhman 1998, 177.

<sup>25</sup> Birgitta Holm: «Hör mitt blod ropa» i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* III, red. Elisabeth Møller Jensen m.fl., Bra Böcker, Höganäs 1996, 457—467; Per Erik Ljung, «Frammanat, inte påstått. Kring Ruth Hillarps Strand för Isolde», *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, red. Bernt Olsson, Jan Olsson, Hans Lund, Wiken, Höganäs 1992, 235—268; Aase Berg, «Passionens nollpunkt. Om klichéer och integritet i Ruth Hillarps fotokonst», *00-tal. Tidskrift om litteratur & konst* 2001, h.5, 82—91, se även förf:s *Uggle*, Bonniers, Stockholm 2009, 122—129.

<sup>26</sup> Bränström Öhman, 177.

<sup>27</sup> Richard Wagner, *Tristan och Isolde*. Libretto. Tysk och svensk text, översättning Sven Lenninger, Sven Lenningers förlag, Lund 2008, 9.

<sup>28</sup> Cit. Efter Bränström Öhman 1998, 177.

<sup>29</sup> Richard Wagner: *Nibelungens ring*. Svensk och tysk text, Sven Lenninger (övers.), Sven Lenningers förlag, Lund 2005, 606.

<sup>30</sup> Rut Hillarp: *Penelopes väv*. Dikter och fotografiska bilder, Salamander, Stockholm 1985, 56.

<sup>31</sup> Richard Wagner: *Parsifal*. Libretto. Tysk och svensk text, översättning Sven Lenninger, Sven Lenningers Förlag, Lund 2007, 31.

<sup>32</sup> Ruth Hillarp: *Strand för Isolde. Dikter och fotografiska bilder*, Naxos, Johanneshov 1991, 7.

<sup>33</sup> Se även Unni Langås: «Modernismens klippe — belyst ved fire nordiske lyrikere», *Modernisme i nordisk lyrik* 1, red. Hadle Oftedal Andersen och Idar Stegane, Institutionen för nordiska språk och nordisk lyrik, Helsingfors 2005, 41—61, där även Rut Hillarp behandlas.

<sup>34</sup> Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder* [1933—1943], Fischer, Frankfurt am Main 2007, 7.

<sup>35</sup> Bränström Öhman 1998, 172.

<sup>36</sup> Cit. efter *ibidem*.

<sup>37</sup> Cit. efter den svenska översättningen av Nils Holmberg: Thomas Mann: *Lotte i Weimar*, Bonniers, Stockholm: 1975, 312 f.,

<sup>38</sup> Richard Wagner: *Briefe*, München 1983, 277, brev till August Röckel 25/26 januari 1854; cit. i Peter Berne: *Apokalypse. Weltuntergang und Welterneuerung in Richard Wagners «Ring des Nibelungen»*. Eine

*Werkeinführung für das dritte Jahrtausend*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 2006, 21.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 283; cit. hos Berne, 44.

<sup>40</sup> Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 2002, se särskilt förordet.

<sup>41</sup> Gunnar Harding: *Dikter 1965—2003*, Bonniers, Stockholm 2007, 7f.

## BYZANTINSKE BILLEDER

### IKONER I GUNNAR EKELÖFS OG HENRIK NORDBRANDTS DIGTNING

Vi kender alle til ikoner: figurative billeder med et kristent motiv i form af en eller flere hellige personer, der oftest er malet på træ og kan være belagt med ædelt metal. De har deres oprindelse i det byzantinske rige og er dermed forbundet til den østlige, ortodokse kirke. Men hvad laver ikoner hos Gunnar Ekelöf (1907–1968) og Henrik Nordbrandt (f. 1945), hvis forfatterskaber er alt andet end kristelige og ortodokse? Hvilken rolle kan ikoner spille i forfatterskaber, der frem for traditionsbundne er modernistiske, og som i stedet for at tro i traditionel kirkelig forstand snarere bekender sig til Intet? Dette er to af de spørgsmål, jeg vil forsøge at besvare i det følgende, hvor jeg vil analysere en række digte, hvori ikoner indtager en central placering, og herigennem nærme mig et bud på, hvad der for Ekelöf og Nordbrandt udgør ikonens fascinationskraft og dens digteriske potentiale.

Digte med referencer til ikoner er der overraskende mange af hos såvel Ekelöf som Nordbrandt, og det er der i særlig grad i en periode fra midten af 1960'erne og godt og vel ti år frem. Ekelöfs ikondigtning har sit højdepunkt i Diwan-trilogien, der omfatter bøgerne *Diwan över Fursten av Emgión* (1965), *Sagan om Fatumeh* (1966) og *Vägvisare till underjorden* (1967), og hvad Nordbrandt angår, er det især *Miniaturer* (1967), *Syvsoverne* (1969), *Oprud og ankomster* (1974), *Ode til blæksprutten og andre kærlighedsdigte* (1976) samt *Glas* (1976), der bærer tydeligt vidne om hans fascination af den byzantinske ikonkunst. Hvorfor mon dette tidslige sammenfald? En oplagt forklaring er af biografisk karakter og tager udgangspunkt i, at begge forfattere på dette tidspunkt inspireres af rejser til det forhenværende byzantinske rige. Ekelöf har siden sin ungdom været optaget af orientalske kulturer, og i 1965 tager han sammen med sin hustru til Tyrkiet, hvor han har en usædvanlig stærk oplevelse i et kapel ved Blachernepaladset i Istanbul. Dette kapel er bygget på resterne af et ældre kapel tilegnet Jomfru Maria, hvortil der hørte en renseskilde, hvis vand oprindeligt skulle være udsprunget fra hænderne på en marmorstatue af Maria. Ved deres modtagelse i kapellet fik Ekelöf og hans hustru derfor hældt helligt vand over hænderne, og såvel denne inddragelse i det gamle ritual som oplevelsen af en ikon, hvor trækkene var slidt bort af kys, havde en så stor effekt på Ekelöf, at han i umiddelbar forlængelse heraf skrev 17 af digtene i *Diwan över Fursten av Emgión*.<sup>1</sup> Nordbrandt deler denne interesse for den orientalske verden, og ligesom Ekelöf har han studeret orientalske sprog på universitet – nærmere bestemt tyrkisk, arabisk og kinesisk.<sup>2</sup> Heller ikke han fuldender dog de universitære studier, og i 1966 rejser han for første gang til Grækenland, der sammen med Tyrkiet bliver hans foretrukne opholdssted i den følgende årrække.

Til grund for inddragelsen af ikoner ligger der altså hos dem begge såvel en stor fascination af orientalsk kultur som konkrete møder med denne kultur og dens kunstneriske manifestationer. Dertil kommer, at Ekelöf er et af Nordbrandts litterære

forbilleder, og i nær sammenhæng med den orientalske interesse kan man påpege en række andre tematiske og æstetiske slægtskaber imellem forfatterne.<sup>3</sup> Lighederne angår bl.a., at de begge opererer med en udvidet tidsforståelse, hvor det fraværende og fortiden opleves indlejret i det nærværende og nutidige; at intethedserfaringer træder i stedet for traditionelle religiøse erfaringer; at deres forfatterskaber har et tydeligt metapoetisk præg, hvor sprogets status og grænser afsøges; ligesom de begge indskriver sig i en surrealistisk tradition, og et prægnant træk i deres digtning kan indfanges via den amerikanske digter Robert Bly's begreb om «leaping poetry», der betegner det forhold, at der indgår overraskende synsvinkelskift, associationskæder og paradokser i digtene.<sup>4</sup> Det er derfor også en mulighed, at Nordbrandts brug af ikoner er inspireret af Ekelöfs på daværende tidspunkt nyudkomne Diwan-trilogi. Under alle omstændigheder fungerer Nordbrandts inddragelse af ikoner ikke kun som led i etableringen af hans eget digteriske univers; anvendelsen af ikoner udbygger det intertekstuelle fællesskab til Ekelöfs poesi, og i et komparativt studie som dette bliver et interessant spørgsmål derfor, på hvilke punkter forfatternes brug af ikoner er henholdsvis sammenfaldende og divergerende, og hvordan deres ikondigte dermed belyser hinanden. Hvad er det mere præcist for en rolle, ikoner spiller i Ekelöfs og Nordbrandts respektive sene og tidlige værker, og hvordan hænger ikonernes funktion sammen med forfatterskabernes overordnede karakteristika? Det er endnu nogle af de spørgsmål, jeg vil tage op i det følgende. Men inden vi begiver os i lag med digtene, skal vi kort omkring selve det æstetiske område, ikondigtene fører os ind på.

#### DIGTBILLEDER

At rette sit blik mod ikoners rolle i lyrik er at bevæge sig ind på et felt, hvor digt og billede mødes. Dette interartielle gebet har der været en stigende interesse for igennem de seneste år, hvor tværæstetiske studier har spillet en central rolle i forsøget på at bryde snævre faglige grænsedragninger. Hvad mødet mellem digt og billede angår, er der således udkommet en del artikler og bøger især om ekfraser, som er betegnelsen for billedbeskrivende digte og konkret refererer til det at fortælle ud fra et visuelt objekt eller at gengive dette i ord. Til disse studier hører inden for en nordisk kontekst bl.a. Hans Lund: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* (1982), Ole Karlsens *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrik* (2003); Cecilie Harrits og Anders Troelsen (red.): *Ekfrasens former: Billeder i tekst* (2007); og ikke mindst Annette Fryds to bøger *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte* (1999) og *Billedtale. Om mødet mellem billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt* (2006), der på grund af deres specifikke fokus på Ekelöf også udgør et centralt inspirationsgrundlag for min beskæftigelse med emnet. For så vidt som de digte, jeg vil analysere, reelt beskriver en ikon, kan de siges at falde inden for ekfrasens område, hvilket især er tilfældet for Ekelöfs digte. Men selve inddragelsen af en ikon er ikke ensbetydende med, at der er tale om en ekfrase, og selvom Nordbrandts forfatterskab byder på nogle mere regelrette ekfraser, er det kun med forbehold, at hans ikondigte kan grupperes under denne genre. I modsætning til Ekelöfs ikondigte, der ofte kan føres tilbage til specifikke ikoner, han havde set eller endda selv ejede, synes ikonerne hos Nordbrandt ikke i samme grad at referere til konkrete, genkendelige helgenbilleder.

Til trods for at Nordbrandts digte ikke er billedbeskrivende på en tilsvarende konkret og detaljeret måde, skal det dog vise sig, at der er en række vigtige fællestræk imellem hans og Ekelöfs ikondigte. Når Annette Fryd indleder sin behandling af Ekelöfs ekfraser med at skrive, at de er båret af et begær efter at gøre det usynlige synligt, «at fremskrive et skjult nærvær, et usynligt element i det synlige»,<sup>5</sup> er det en karakteristik, som benytter sig af begreber, der ligeledes er essentielle for Nordbrandt, om end de hos ham også optræder i omvendt orden, derved at det er (kommende) fravær i det synlige og nærværende, der registreres. I det følgende, hvor jeg vil se nærmere på Nordbrandts «Vores kærlighed er som Byzantium» fra *Ode til blæksprutten og andre kærlighedsdigte*, «en tom ikon» fra *Syssoverne* og «dødsikon» fra *Miniaturer*, samt Ekelöfs «Joachim och Anna», «Joasaph och Fatumeh» og «Xoanon» fra *Sagan om Fatumeh* og «ayiasma» fra *Diwan över fursten av Emgión*, vil det endvidere blive klart, at det ikke kun er en tematik omkring det dialektiske forhold mellem fravær og nærvær, der forbinder forfatternes ikondigte. Der er også et fælles fokus på kærligheden, blikket og intetheden, ligesom en ustabil referentialitet og brugen af paradoksale formuleringer er kendetegnende for digtenes æstetiske udtryk.

#### KÆRLIGHED OG IKONER

Der er ingen tvivl om, at kærligheden står centralt i både Ekelöfs og Nordbrandts ikondigte, og for Nordbrandts vedkommende er det særligt tydeligt i det af hans digte, der inkluderer selve ordet 'kærlighed' i sin titel, nemlig «Vores kærlighed er som Byzantium». Digtet er et forsøg på at beskrive kærligheden mellem to elskende. Det sker gennem sammenligningen med Byzantium, der er et genkommende topos i forfatterskabets tematisering af Orienten, men vel at mærke er det Byzantium på «den sidste aften». Hvilken sidste aften, der er tale om i byens historie, er ikke nærmere bestemt. Et bud kan være, at der tænkes på korsfarernes ødelæggelse af byen i 1204 eller på tyrkernes erobring af den i 1453, men Byzantium har i historiens løb været udsat for mange angreb og dét også helt tilbage i år 196, hvor det var romerne, der attackerede byen. Når henvisningen forbliver uklar skyldes det imidlertid, at de konkrete historiske omstændigheder ikke er vigtige for digtet. Det er derimod selve oplevelsen af at befinde sig på et yderpunkt; at stå dér, hvor noget endnu er, men snart ændrer sig dramatisk, ødelægges eller går under, og ifølge Dan Ringgaard forbindes det byzantinske rige hos Nordbrandt da også med forestillinger om «et storartet forfald».<sup>6</sup>

Som det er karakteristisk for Nordbrandts lyrik, folder digtet sig ud på en teleskopagtig facon, og fra sammenligningen mellem kærligheden og Byzantium går vi videre til en beskrivelse af menneskene i byen på denne sidste, forestillede aften. Her fokuseres der på personernes samtaler, der skildres som sparsomme, lavmælte, opbrudte, og de siges ikke at være trængt frem til, hvad der har ligget personerne mest på sinde. Talen er tværtimod ufuldbyrdet og uforløst, ligesom de har «set på hinanden / og slået øjnene ned». Foruden et fokus på menneskenes tale er der altså en opmærksomhed omkring deres blik, og netop det visuelle element er fremtrædende i skabelsen af parallellen mellem parrets kærlighed og Byzantium på den sidste aften. Parallellen etableres først og fremmest gennem et skær på byzantinernes ansigter, som, jeget forestiller sig, minder «om det skær dit ansigt har / når du stryger håret tilbage fra det / og ser på mig». I den tredje strofe beskrives dette skær derpå som et kendetegn for meget gamle ikoner,

hvorved billedforløbet går over i sin tredje fase, samtidig med at skæret nu præciseres «som ildskæret fra en brændende by / eller det skær kommende død / efterlader på fotografier af tidligt døde / i de efterladtes erindring». Skæret på ikonerne giver dermed associationer til noget, der på én gang er glødende varmt og destruktiv, og den negative eller måske snarere sørgmodige oplevelse af tab understreges i billedet af de tidligt døde. I forbindelse med dette sidste og tidsligt komplekse led i sammenligningen får vi desuden udbygget den fornemmelse af noget urealiseret, som prægede beboerne i Byzantium og deres samtaler. Med bevidstheden om tabet og det urealiserede hører vi nemlig, at fortiden også tager sig anderledes ud: retrospektivt kan der iagttages et varsel om dét, der vil gå tabt. Og præcis dette varsel identificerer jeget i den elskede og hendes blik.

Den kærlighed, der skildres i digtet, fremstår dermed i høj grad som udsat og mærket af sit eget kommende ophør. Deraf stammer også digtets melankoli, som ikke bliver mindre, idet vi kommer til den fjerde og sidste strofe, hvor der finder en udbygning sted af blik- og øjemetaforikken, der indtager en central placering i både Nordbrandts og Ekelöfs ikondigte. I mødet med kvinden oplever jeget nemlig, at det, der før havde været et sakralt rum, nu er blevet forvandlet til aske, «og hvor kun mørket i ikonernes øjne / er blevet tilbage / fulde af de flammer, der udslettede dem». Selvom der endnu er et konkret, fysisk nærvær – strofen indledes «Når jeg vender mig mod dig / i sengen» – er dette nærvær fyldt med sit eget fravær og forestående ophør. I mødet med kvinden fremstår nedbrændtheden og mørket stærkest, men også med et paradoksalt præg, der undergraver den rene negativitet. Denne paradoksalt mærkes allerede i beskrivelsen af jegets følelse af at træde ind i en for længst nedbrændt kirke, og den slår ud i lys lue i beskrivelsen af ikonernes øjne. For hvordan kan mørket i udslettede ikoners øjne endnu fornemmes, og hvordan kan mørket overhovedet dominere, når øjnene samtidig er fulde af flammer? På kompleks vis taler billedet om en kærlighed, der står for at forsvinde og tydeligt lader sit kommende ophør se. Men det peger også på en lidenskab, der skønt den brænder sig selv op, endnu ikke er helt begravet.

Når man omtaler «Vores kærlighed er som Byzantium» som et kærlighedsdigt, må man derfor sige, at det er af den slags, der understreger kærlighedens udsathed, og et presserende spørgsmål i denne artikels sammenhæng bliver da, hvilken betydning ikonens optræden kan tildeles her. Normalt har ikoner nemlig til formål at gøre det fraværende nærværende. Traditionelt handler det om, at billedet af den hellige person skal træde i stedet for den hellige selv, men i Nordbrandts digt omvendes dette perspektiv. Ligesom den nære relation og kærlighed til kvinden oplades med fravær, nedskrives ikonens nærværsskabende funktion, og i stedet bliver ikonen knyttet til udslettelse og død. Ikonen forbindes som nævnt med det gamle byzantinske rige og hører dermed en kulturel fortid til, der i hvert fald delvist er gået under. Det er således tydeligt allerede i dette digt, at Nordbrandts inddragelse af ikonen ikke indgår i nogen traditionel endsige opbyggelig, religiøs diskurs. I «Vores kærlighed er som Byzantium» er ikonen snarere det nådesløse tabs og intethedens figur.

Mens Nordbrandts digt kredsedde omkring en personlig og dyster kærlighedshistorie, skildrer Ekelöfs tvillingedigte «Joachim och Anna» og «Joasaph och Fatumeh» et historisk sagnomspundet og anderledes opløftende kærlighedsmøde. Begge Ekelöfs digte henviser til en konkret ikon, der afbilleder mødet mellem Jomfru Marias forældre. Dog forholder



digtene sig til forlægget på meget forskellig vis, og når man læser dem i den umiddelbare forlængelse af hinanden, som de optræder i i *Sagan om Fatumeh*, har de mest af alt karakter af billede og modbillede. Ekelöf har da også selv omtalt dem som «en ikon, eller rättare positivt och negativt av en ikon», ligesom han har kaldt dem for «de spegelvända dikterna».<sup>7</sup>

«Joachim och Anna» er et meget tydeligt ekfrasisk digt, der let falder ind under ekfraseteoretikeren James A.W. Heffernans definition af ekfrasen som «the *verbal representation of visual representation*».<sup>8</sup> Digtet er en tolkende gengivelse af Joachims og Annas møde, der forholder sig loyalt til ikonens forskellige elementer. Indledningsverset «Så skildras den heliga Joachims möte / med den heliga Anna» refererer dermed ikke kun til ikonens motiv, men også til digtet, der eftergør ikonens billede i ord. I denne skriven videre eller oven på ikonen, finder der samtidig en tydelig positiv farvning sted af mødet mellem de elskende. Fokusset er først på Anna, hvor det med gentagelsernes dynamiske opladning af mødet lyder: «O hur hon flög i hans famn / och lade händerna på hans bröst / Hur manteln fladdrade röd efter henne / av den bråda gången / hur hon höjde sitt ansikte / tecknat av allvarlig glädje / tecknat av ömhet». Herefter spørger det ellers tilbagetrukke digterjeg nærmere til genstanden for Annas glæde og ømhed, og følelserne siges hverken at gælde Joachim eller hende selv, men derimod hendes skæbne; den større og ufravigelige plan, som hun er en del af. Endelig har digtets sidste, korte strofe opmærksomheden rettet mod Joachims modtagelse af Anna, der ligeledes fremstår øm og kærlig, bl.a. idet han stryger hendes albue og let trykker hendes fod.

Hvor der er en umiddelbar og ukompliceret positivitet i dette digt, der også kan siges at komme til udtryk i den korthed og lethed, hvormed jeg har gengivet digtet i det foregående, er det anderledes med «Joasaph och Fatumeh». Dette digt forholder sig betydeligt mere frit til det ikonografiske forlæg. Allerede navneforandringen peger på en forrykkelse bort fra ikonen, og i stedet for at relatere til en kristen tradition, henvises der til hinduismen, idet navnene refererer til en legende om kærlighedsmødet mellem Krishna og Radha. Denne frihed er endvidere parret med en større kompleksitet i det digteriske udtryk, og mens det første digt anlagde en enkel, udenforstående og beskrivende synsvinkel, er det pronominalt register anderledes bredt og indviklet i det andet. Her møder vi i den første strofe et eksplicit jeg, hvorpå der i den anden strofe, der udgør digtets hoveddel, er en henvendelse til et du, som viser sig at være Joasaph. I forbindelse med denne henvendelse omtales Fatumeh i tredje person som «hende», men dette forhold ændres i den tredje strofes sidste vers, hvor der er et overraskende skift tilbage til første person, idet der står «mig, Fatumeh». Som læser føler man sig dog ikke sikker på, at det indledende og afsluttende jeg er identisk. Især strider den anden strofes guiden af og indlevelse i Joasaphs person herimod, og der opstår således en sløring og underliggørelse af udsigelsesinstansen, som, vi senere skal se, ligeledes er karakteristisk for Nordbrandts ikondigte.

Denne på én gang mere frie, omskiftelige og subjektive tilgang præger overhovedet digtet, der i sin beskrivelse af kærlighedsmødet overskrider den blotte gengivelse af ikonen. I stedet for som det foregående digt at reproducere ikonens scenarium er der i dette digt tale om et forsøg på at skrive sig bag om det – og dét på flere planer. Ikke kun opsøger digtet den ældre hinduistiske fortælling, der kan siges at gå forud for den kristne; dets tid omvendes også, for mødet foregår nu om natten. Her forsvinder månens lys,

og idet hele scenen henlægges i mørke, går vi bag om den ellers dominerende synssans til høre-, lugte- og følesansen. Dertil kommer, at den rumlige scene ikke blot ekspanderer, men viser sin vrangside. Et prægnant træk i beskrivelsen af omgivelserne er, at det byscenarium, som Joasaph placeres i, inden han opfordres til at træde ind i den romantiske have og her møder Fatumeh, er råt og frastødende. Vi hører gentagne gange om det meget affald, der er i gaderne, og dertil beskrives både døde og levende katte samt «En irrande hund med svultna revben». I stedet for det første digts abstrakte og idealiserede møde, placeres vi i en konkret og realistisk virkelighed. Det er en virkelighed, der har fokus på lave og frastødende elementer i den grad, at det – som Annette Fryd også nævner – kan forekomme oplagt at tale om digtet som ikonoklastisk: som et opgør såvel med det foranstående ikondigt som med selve det ikonografiske forlæg.<sup>9</sup>

Men selvom der kan siges at være noget revolterende og ikke mindst reverserende på færde i dette digt, er der det ikke i nogen destruktiv forstand, og det kærlighedsmøde, der efterfølgende beskrives, da Joasaph træder ind gennem døren til haven – og dermed også ind bag ikonens skildrede rum – og møder Fatumeh, er ikke mindre smukt end i det foregående digt. Blot baserer det ikke sin skønhed på den synlighedens præmisser, som karakteriserer såvel det ikonografiske forlæg med al dets glitrende guld som «Joachim og Anna»s beskrivende modus. Tværtimod baner mørkelægningen af scenen og mødet vej for, at der kan sanses anderledes intenst, hvilket også er anslået i den første strofes indledende vers, der lyder: «När jag gick runt denna osynliga närvaro / osynlig därför att den inte var av nog ljus / kände jag alltid dess inre». Tilsidesættelsen af det synliges orden oplades med andre ord positivt. Som bl.a. Anders Olsson har redegjort for, er den blinde den virkeligt seende hos Ekelöf.<sup>10</sup> Det er et træk, der ikke kun stemmer overens med Ekelöfs forkærlighed for det paradoksale, men også med hans tendens til at omvende eksisterende hierarkier og sætte det højt, der normalt er vurderet lavt. Og til trods for at «Joasaph och Fatumeh» unægtelig repræsenterer en opsporing af den hverdagslige, hårde realitet bag ikonens idealiserede overflade og dermed kan læses som en ironiserende kommentar til den, kan man også se digtet som et forsøg på ikke kun at give mødet en konkret realitet, men også tilføje det yderligere lag af historisk og åndelig dybde. Yderligere kan man mene, at det er realitetens ubønhørighed, som er selve forudsætningen for, at mødets *under* kan tegne sig så tydeligt.

De to ikondigte nivellerer derfor ikke hinanden, men giver forgrund og baggrund, overflade og dybde, til den samme ikons motiv, og af henholdsvis den lyse, enkle version og den mørke, komplekse er det unægteligt den sidste, der har mest at fortælle sin læser. Mørkelægningsmetaforikken og de forskellige lag i skildringen af scenen er desuden noget, som synes særligt prægnant ved ikoner, der som sagt opererer med flere strata – ikke kun fordi deres billeder repræsenterer hellige figurer, men også fordi de konkret er malet på træ og ofte belagt med ædelt metal. Såvel dette aspekt som forholdet mellem repræsentation og præsentation; mellem gengivelse og skabelse kan have forekommet Ekelöf produktivt og ægget hans brug af ikonen som poetisk figur. Desuden er en del ikoners motiver konkret eblevet udraderet og mørkelagt som følge af tidens tand og de mange tilbedendes berøringer, hvilket jeg også kommer nærmere ind på, når Ekelöfs «ayisma» skal analyseres. Inden da skal vi dog omkring et andet af Ekelöfs digte, nemlig «Xoanon», samt Nordbrandts «En tom ikon». Disse digte handler ligeledes om kærlighed og erotik, men forholdet mellem den mandlige og kvindelige figur er mere subtilt, idet



kvindens tilstedeværelse forskydes stadigt mere radikalt mod hendes fravær, der dog også kan åbne for et imaginært nærvær.

#### FRAVÆRETS NÆRVÆR OG IKONER

Vi begynder med «Xoanon», der af Annette Fryd beskrives som den vigtigste ekfrase i Ekelöfs forfatterskab.<sup>11</sup> Digtets titel henleder opmærksomheden på en bestemt type af gamle, græske kultskulpturer, der som regel bestod af opretstående, næsten ubearbejdede træplanker, som var formede af naturen. Og det er netop en sådan xoanon, digtet skriver sig frem mod igennem sit forløb, hvor en ikon langsomt afklædes sin menneskeskabte figuralitet, og vi til sidst står med det blottede træ med dets kvist som et seende øje. Parallelt med at der i forholdet mellem Ekelöfs digte om «Joachim och Anna» og «Joasaph och Fatumeh» var tale om en bevægelse bag om den kristne tradition til den hinduistiske, er der her en bevægelse fra en kristen ikondyrkelse til en før-kristen xoanondyrkelse, og i forlængelse heraf også en bevægelse fra det figurative til det non-figurative; fra det menneskeskabte og tillavede til det i naturen tilfældigt opståede. I overensstemmelse med den beskrevne tendens i Ekelöfs forfatterskab til at dyrke det primitive og omvende hierarkierne mellem højt og lavt er det endvidere karakteristisk for digtet, at det uprætentøse – det, der tager sig mindst muligt ud – er det, der frem- og opskrives. I dette digt, ligesom i mange andre af Ekelöfs digte, findes det største i det mindste og umiddelbart oversete; det primitive fremhæves på det kunstfærdiges bekostning.<sup>12</sup>

Selvom «Xoanon» er en ekfrase og dét endda af en konkret ikon, som Ekelöfs kone havde købt til ham på en fælles rejse til Grækenland i 1961,<sup>13</sup> er digtets genfremskrivning af ikonen også en afskrivning af den. Ikonografi og ikonoklasme går endnu engang hånd i hånd: i én og samme bevægelse er der tilsynekomst og forsvinding, nærvær og fravær. Dermed befinder vi os igen på det modsætningsfyldtes og paradoksales område, hvilket står klart fra digtets begyndelse, som gådefuldt kredser om jegets ejerskab af ikonen, der skriver sig langt væk fra enhver traditionel besidderriskhed og lyder således: «Jag äger, i dig, en undergörande Ikon / om detta att äga är att ingenting äga / så som hon äger mig. Så äger jag henne». Ejerskabet bekræftes og benægtes på samme tid, idet det opfyldes af sine modsætninger; af det intet at eje og selv at blive ejet. Yderligere er der en glidning i pronominerne i disse indledende vers, hvor anden person bliver til tredje, og først i digtets sidste vers vender du-formen tilbage, hvorved intimiteten mellem det lyriske jeg og den tiltalte er genvundet – om end på et andet plan. Den jomfruskikkelse, som træder frem i slutningen, træder netop frem bag om sine tilskrivninger, idet hun er blevet gjort til intet; hun fremstår kondenseret og metonymisk i form af et seende blik fra en kvist i træet. I den forbindelse er hendes tilnavne, Panayía, Philoúsa og Hodigíttria, vigtige. Ikke kun påpeger de jomfruens mange fremtrædelsesformer og viger dermed uden om en entydig og fasttømret forståelse af jomfruen, hvorved Ekelöfs ofte beskrevne dyrkelse af jomfruen ikke som en snævert kristen, men en mere almen modergestalt kan anes. Tilnavnet Hodigíttria tiltrækker sig i særlig grad opmærksomhed, fordi det refererer til en legende, som fortæller, at Jomfru Maria i Konstantinopel skulle have vist sig for to blinde og have ført dem til det berømte kloster i Hodigíttria, hvor hun gav dem synet tilbage. Dette navn fremhæver altså blikkets betydning og den store rolle, det spiller i digtet.<sup>14</sup>

Digtets hovedforløb, der udspiller sig imellem den indledende og afsluttende henvendelse til det kvindelige du, er bygget op omkring en stadigt mere vidtgående demontering af ikonens figuralitet. Ikonen frigøres først for sine mindre vigtige figurer, hvorefter fokus rettes mod jomfrufiguren, og trin for trin afklædes hun ikke kun sit tøj, også hendes krops forskellige dele tages bort. Det er derfor principielt en voldsom proces, der foregår, men den er gjort med en utrolig nænsomhed, hvor jeget «lyfter», «lösgör» og «löser» beklædnings- og kropsdelene, og præcis disse ord indtager centrale positioner i dannelsen af digtets rytmiske og repetitive karakter. I denne proces, som har en tydelig erotisk karakter, er det dog ikke kun jeget, der er fokuseret på jomfruen. Jomfruen ser til stadighed tilbage på jeget: «och hon ser på mig / med bruna ögon i de blåa ögonvitorna – ser på mig oavvänt» samt «de stora ögonen som ser på mig / ser på mig oavvänt, också när de är borta». I disse vers bliver det desuden klart, at den markante plads, som synet optager i digtet, ikke kun opbygges gennem referencer til synet som konkret blik. Det er i høj grad syn forstået som vision bag om de faktiske fremtrædelser, og ligesom i «Joasaph och Fatumeh» handler det her om at komme bag om det ydre og umiddelbart iagttagelige til en indre, visionær tilstand.<sup>15</sup> Om jomfruen står der i en fortsættelse af de tidligere citerede paradoksale og gådefulde indledningsvers i digtet, at «Hon gavs mig samma dag hon 'visat sig' / på tid bestämd förut, på fastställd plats / och samma Panayia uppenbaras åter / när hjärtat önskar». Og præcis dét forudgriber, hvad vi oplever, når de fraværende øjne kan se, nemlig at kvindens åbenbarelse er af mental karakter; at det er for jegets indre blik, kvinden kan fremkaldes.

At der er tale om syn i betydningen vision og forestillingsevne er da også oplagt, for så vidt som den handling, jeget foretager i relation til ikonen, er imaginær. Det er i jegets egen fantasi, at billedet afklædes.<sup>16</sup> Digtet skildrer en bevægelse bag om det figurative plan til det non-figurative; en bevægelse mod en anden form for nærvær, der kan beskrives som et nærvær af Intet: som en intens oplevelse bag om al konventionel religiøsitet; en oplevelse af en primitiv ur-grund bag de konkrete udtryk og fremtrædelsesformer; det løsgjorte, seende øje som et rent nærvær. Samtidig med at der i digtet er et tilbedende forhold til jomfruen, og digtet således mimer en religiøs diskurs, er det derfor vigtigt at være opmærksom på, hvordan denne diskurs befries for sit traditionelle indhold; hvordan den hellige Jomfru Maria detroniseres i sin gængse skikkelse for at blive tilbedt i en anden, mere primitiv form, der giver forrang til det nøgne, intense møde: til en gensidig konfrontation med Intets seende øje. Det er nemlig ikke mindst derved, at jomfruen, som Anders Olsson skriver, er et symbol på Ekelöfs livsholdning: på hans negative mystik bag alle stridende modsætninger.<sup>17</sup>

Fra Ekelöfs «Xoanon» går der en tydelig linje til Nordbrandts «en tom ikon», der samtidig er det af Nordbrandts ikondigte, der forekommer mest billedbeskrivende og dermed kan menes at tangere det ekfrasiske. Ligheden imellem digtene opstår, idet jeget i dem begge står i en kærlighedsrelation til et kvindeligt du, som jeget tiltaler, og som – skønt hun er reduceret til nærved intet – svarer jeget.<sup>18</sup> Det sker, hvad enten det som hos Ekelöf er med sit blik, eller som hos Nordbrandt med en paradoksal, nærved stum tale. Allerede i digtets titel er intethedstematikken anslået: vi har at gøre med en fremskrivning af noget, som på én gang er og ikke er: en ikon som er tom. Og som afslutning på dette korte, koncentrerede digt optræder med vanlig nordbrandtsk dobbeltheds verset «min kærlighed til ikonen som er genstandsløs», hvor det er uklart,

om det er kærligheden eller ikonen, som er genstandsløs, og hvor det netop derfor kan være begge dele.

Denne tomheds- og intethedstematik præger ligeledes digtets øvrige elementer. I det andet vers sidestilles kvinden med et spindelvæv, der videre sammenlignes med et gammelt brudeslør, som selv er indvirket med vanitassymboler i form af dugdråber og gult efterårsløv. I digtets stadigt mere slyngende og ustabile syntaks, hvor sætningernes forbindelse til hinanden changerer, hører vi derpå om brudesløret, at det er løftet af «blege, fjerne pigers hænder». Blegheden opfattes let som tegn på dødsmerkethed, og fraværet pointeres også deri, at pigerne beskrives som fjerne. Til trods for at det at løfte et slør normalt betyder, at man får adgang til det ansigt, der er bag, sker det dog ikke her. Forbindelsen mellem digtets enkelte udsagn og vers skrider, og i et nærmest kiastisk forløb går vi fra den elskede til spindelvævet til brudesløret og tilbage til den elskede fremstillet metonymisk via «dit forsvundne ansigt». Ansigtet selv er netop sløret (i dette ords såvel substantiviske som adjektiviske betydning), og som læser forestiller man sig let, at ikonen er blevet så gammel, og dens billede så krakeleret, at kvindens ansigt må være udvisket bag malingens bristninger. Ikke desto mindre er der et paradoksalt nærvær i denne beskrivelse – et fraværets nærvær, som bliver endnu tydeligere i den sidste del af digtet, hvor jegets tiltale af den elskede gives et modsvar, idet jeget nu hører hende tiltale ham:

og så dæmpet som forårets nattebrise  
hørt gennem vort ufødte barns lille hoved  
hører jeg dig nu tale til mig om denne  
min kærlighed til ikonen som er genstandsløs

Også denne tale er tydeligvis af en særegen og ikke umiddelbart håndgribelig karakter. Ikke kun er kvindens tale nedtonet og på grænsen til tavshed; den finder sted gennem et urealiseret liv. Hvis jegets tiltale og kærlighedserklæring har angået en forsvunden kvindelig figur på en ikon, træder hun nu frem ikke som billede, men som en henvendende stemme, der tematiserer selve den genstandsløse kærlighed, jeget føler. «en tom ikon» fremstår unægtelig som et kompliceret og dekadent digt, hvor det ikke kun er kærlighedens genstand, der unddrager sig, men hvor meningen også til stadighed forskydes. I det første vers lyder det ganske vist ret så bombastisk: «på ikonens guldgrund, hvor alt er som det er». Men dette udsagn borger ikke for fakticitet og urokelighed. For så vidt som det kan siges at foregribe den resterende del af digtet, er det derved, at det i sig selv er et tomt udsagn: at sige, at alt er, som det er, er jo ret beset nærvædet intet at sige.

Sammenfattende om Ekelöfs «Xoanon» og Nordbrandts «en tom ikon» kan man derfor fremhæve, at de begge forbinder ikoner med kærlighed og erotik, tilintetgørelse, fraværets nærvær og en paradoksalt form for tiltale og gensvar. Digtene anvender ikonmotivet i abstraktion fra en traditionel religiøs diskurs, og de dykker bag om ikonernes normale, figurative former for at skabe en anderledes imaginær kontakt til den tilbedte kvinde. I forhold til de to først analyserede digte er fraværet og intetheden blevet tydeligere: mødet mellem de elskende er blevet stadigt mere rensat for dets fysiske, reale karakter og forrykket til et imaginært og visionært plan. Denne pointering af fravær og intethed skal vise sig at blive drevet et skridt videre i de sidste to digte, jeg vil analysere,

nemlig Ekelöfs «ayiasma» og Nordbrandts «dødsikon». I forhold til de foregående digte af Ekelöf repræsenterer «ayiasma» en radikaliserings, derved at Ekelöf i dette digt forholder sig til en sort ikon, hvis billede allerede er udvisket. Hvad bevægelsen igennem de valgte digte af Ekelöf angår, kan vi altså siges at have gået fra et motiv, som han gengiver («Joachim och Anna»), til et motiv, hvis vrangside han opsøger («Joasaph och Fatumeh»), til et motiv, han nedbryder («Xoanon») til i det kommende digt «ayiasma» at stå med en ikon, hvis motiv allerede i udgangspunktet er tilintetgjort. Tilsvarende gælder det for Nordbrandt, at vi i hans «dødsikon» finder en radikaliserings af den intetheds- og fraværestematik, som vi har stiftet bekendtskab med i det foregående. Dette digt forholder sig hverken som i «Vores kærlighed er som Byzantium» til kærlighedens kommende ophør, eller som det var tilfældet i «en tom ikon» til det fraværendes nærvær. Derimod skildrer digtet ophøret og fraværet i dets mest definitive form, nemlig som død. Ja, der ingen, der siger, at det skal være en lystvandring at begive sig i lag med Ekelöfs og Nordbrandts ikondigte.

#### TILINTETGØRELSE, DØD OG IKONER

Titlen «ayiasma» refererer til renselseskilden i Blachernepaladset, og forbindelsen mellem digtet og Ekelöfs oplevelse i Istanbul, der igangsatte Diwan-digtningen, ligger ligefor.<sup>19</sup> Ligesom i de foregående af Ekelöfs digte tages udgangspunktet i en konkret ikon, som Ekelöf havde set, men som sagt er det denne gang en sort en af slagsen, hvor ansigterne er kysset bort; billederne er forsvundet. Digtets forløb er udformet som en indtrængning gennem billedets mørke til den længsel og frygt, der ligger til grund for, at ikonen er blevet sønderkysset. Digtet er en mobile – en variation over de samme ord – og det udfolder sig dermed organisk omkring en række gentagelser, hvor sønderkysningen danner digtets konstans og nævnes ikke mindre end tolv gange. Først mod digtets slutning kommer der en variation ind i beskrivelsen af sønderkysningen: Foregrebet af det toogtyvende vers' «kysst och sönderkysst» står der nemlig i det sidste vers «flerfaldiga gånger kysst». I digtets slutning er der en mere positiv beskrivelse af de mange kys, ikonen er blevet tildelt, der viger uden om den oxymoronagtige forbindelse mellem kysset og ødelæggelsen, som ligger i ordet «sönderkysst».

Imidlertid synes dette positive slutpunkt ikke så meget at gælde ikonen, som det angår jegets ønsker. I midten af digtet glider fokuset nemlig fra den specifikke ikon og dens sorte billede til et mere generelt mørke, der lokaliseres i et vi's øjne, og herfra går bevægelsen til dette vi's ønsker og frygt. Ved netop at fokusere på, hvad vi'et ønsker eller ikke ønsker, er det let at opfatte vi'et som repræsentant for de mennesker, der beder til ikonen. Samtidig tenderer anvendelsen af vi-formen mod at inkludere læseren, hvorved perspektivet føres op på et mere alment, eksistentielt plan. Digtet kommer med andre ord til at handle om menneskelige længsler og trængsler i al almindelighed. Denne bevægelse fra den konkrete, iagttagelige ikon til indre, menneskelige forhold mere generelt kan yderligere spores i relation til digtets stedsangivelser, hvor vi fra at have været *under* ikonens sølv og *omkring* dens billede kommer til «Mörker i våra ögon» (min kursiv). At øjnene indtager en central position i Ekelöfs ikondigte – og for den sags skyld også i Nordbrandts – har vi allerede set, og som mange andre steder udgør øjnene i dette digt adgangsleddet til den indre verden.

Et relevant spørgsmål er imidlertid, i hvilken grad det er denne forskydning på det indholdsmæssige plan, der er digtets centrale anliggende, eller om det primært er dets formelle side, der løber med opmærksomheden. I sin læsning af «ayiasma» fokuserer Annette Fryd på digtets opskrivning af lydlige aspekter i kraft af de mange gentagelser og rim, hvor sønderkysningen får performativets karakter. Med den sanselige tilgang til ikonen og ikke mindst via repetitionen af ordet «sønderkysst» kommer digtet til at mime, hvad ikonen har været igennem. Eller som Fryd skriver: «Ordenes gentagelser og suggestive lydlige virkning gengiver verbalt den stadige fysiske tilbedelse, som ikonen har været genstand for. Ordene bliver som en handlende krop».<sup>20</sup> Ikke kun – og måske end ikke først og fremmest – på indholdsplanet, men også via sin form repræsenterer digtet således en radikaliseret tilgang til ikonen, og ligesom i «Joasaph och Fatumeh» og «Xoanon» er det her en sanselighed, som søger bag om blikket. Samtidig er det dog også vigtigt at fremhæve, at digtet understreger, at tilbedelsen er svanger med tilintetgørelsen. Den store kærlighed til ikonen har betydet, at den er blevet ødelagt. Kærlighed og udradering går dermed hånd i hånd, på samme vis som vi har set, at Ekelöfs forfatterskab overordnet er kendetegnet ved, at gængse modsætningsforhold nedbrydes.

En endnu mere radikal forbindelse mellem ikoner og død finder vi i Nordbrandts «dødsikon», der allerede i titlen sammenskriver de to begreber. I Nordbrandts digt handler det ikke om fravær, ødelæggelse og tilintetgørelse i bred forstand, men om den ultimative slutning i form af døden. Digtet tager afsæt i en beskrivelse af en ikon, der er «af sølv / og til at lukke / af filigran / snoet og forgrenet», og efterfølgende elaboreres der på den indlejrede naturmetaforik i beskrivelsen. Det forgrenede videreføres således i den anden strofe, hvor døden paralleliseres med det «at gå så dybt ind i en skov / at ingen / vender tilbage». Derinde venter dog «nogen»; et begreb, der inkarnerer den ubestemte andethed, døden udgør for de levende, og som i digtet tager form af en kvinde «med bortvendt / ansigt og et hår / som drikker af hemmelige grave». Kvinden og skoven er sammenfiltret, og beskrivelserne vikler sig yderligere ind i hinanden, idet det efterfølgende er uklart, om det er kvindes bryst eller køn, der er af vildvoksende knogler og sammenstyrtet grenværk. Kvinden tilbyder en sidste, uhyggelig forening, der samtidig synes at ville gøre jeget til ét med naturen, hvad mennesket som bekendt også bliver, når det lægges i jorden og dermed overgives til det ormenes rige, som Nordbrandts forfatterskab flittigt kredser om.

Det er denne skov – der også i den tredje strofe sammenskrives med det kropslige register, når vi hører om «en svag / susen af bristende væv / af blod» – som jeget har set langt ind i, men ikke betrådt. Ikonen, der i digtet symboliserer døden, er endnu lukket. Endvidere hører vi, at jeget har fået ikonen af et du, hvorfor den indledende påpegning af «din død» retrospektivt kan læses som udtryk for jegets selvtiltale. Digtet handler dermed ikke blot om en andens død, men også om jegets egen død, som det netop forholder sig til gennem digtet: «en lukket ikon / har du givet mig / af træ / lagt i sølv, af blod / lagt i billeder / af sølv lagt i sølv / indestængte // indtil vi åbnes». De stadige indlejringer er særligt centrale i disse afsluttende linjer, hvor det ikke kun er træikonet, der er omkranset af sølv, men også blodet, der er lagt i billeder. Det kan fortolkes på flere måder: dels kan passagen ses som en beskrivelse, der forholder sig til ikonens repræsentationsform, idet ikoner opfattes som stedfortrædere for 'reelle'

skikkelser; som billedliggørelser af de fraværende, hellige personer, hvis liv – metonymisk fremstillet gennem blodet – de afbilleder. Dels kan den læses metapoetisk som et udtryk for, hvordan det lyriske jeg igennem digtets forløb har lagt døden i billeder, og her er det blodets mere dystre konnotationer, der fastholdes. Eller som en tredje mulighed kan blodet blot referere til malingen, der er blevet brugt til at udforme billederne. Under alle omstændigheder fremstår døden i billedet af den lukkede ikon som en utilgængelig og skjult verden, man som levende kan have visse anelser og forestillinger om, være nærved og måske endda glimtvis se ind i, men netop ikke betræde. At kende dødens land er selvsagt umuligt, for når vi får adgang til det, da er vi ikke længere til, og dermed er der heller ingen til at bære, endsigse videregive, dette kendskab.

I digtets afsluttende vers får fremstillingen af den lukkede ikon imidlertid et modsvar, for så vidt som beskrivelsen af indestængtheden efterfølges af ordene «indtil vi åbnes». Forholdet mellem det åbne og lukkede i digtet er komplekst, og dét er ligeledes relationen mellem ikonen, døden og personerne. For er det ikonens og dermed dødens billeder, der er indestængte, indtil vi åbnes, eller er det personer selv, der er det? På samme vis som Ekelöfs digt havde performativets karakter og i ord eftergjorde, hvad det beskrev, fremstår Nordbrandts digt nærved lige så lukket som den dødens verden, det fremstiller. Ligesom digtet skildrer døden i form af en snoet, forgrenet og vildtvoksende verden, er dets sætninger og vers viklet ind i hinanden i en sådan grad, at dets udsagn formørkes. Digtets kryptiske, snoede og hermetiske karakter mimer med andre ord dets forståelse af døden som noget, man netop ikke kan udtrykke sig klart omkring.

#### UDGANG

Mens det hermetiske og lukkede udtryk kan udgøre en pointe inden for et givent digts rammer, er det imidlertid ikke en dyd i den litterære kritik, og for ikke selv at risikere at blive opslugt af hverken dunkelhed eller mørke, vil jeg vende tilbage til og forsøge at kaste et opklarende lys over de spørgsmål, jeg rejste i denne artikels indledning. Som læseren vil huske, er det spørgsmål, der drejer sig om, hvordan det kan være, at modernistiske forfattere som Nordbrandt og Ekelöf anvender en ortodoks kristen figur som ikonen; hvori ikonens fascinationskraft og digteriske potentiale består, og hvordan den rolle, ikonen spiller i forfatterens digte, hænger sammen med forfatter-skabernes overordnede karakteristika.

Som svar på, hvorfor Gunnar Ekelöf og Henrik Nordbrandt lader et østkirkeligt element som ikonen indtage en central position i deres forfatterskaber, har vi set, at de begge er fascineret af orientalsk kultur, og at de på de tidspunkter, hvor ikoner har en markant position i deres værker, konkret har befundet sig i kulturer, hvor ikoner og ikondyrkelse er naturligt forekommende. Hvad Ekelöf angår, er det endvidere kendt, at han selv samlede på ikoner, og at de som i Blachernepaladset kunne gøre et særdeles stærkt indtryk på ham. Når Ekelöf og Nordbrandt skriver om ikoner, er det derfor ikke noget, der er dem fremmed, tværtimod indgår ikoner i de faktiske omgivelser, hvori forfatterne begår sig. Og foruden her at have en meget håndgribelig forklaring på, hvordan ikoner har fundet adgang til deres værker, kan man som Annette Fryd pointere, at interessen for ikoner er beslægtet med surrealisternes generelle optagethed af primitive kulturer og deres ritualer.<sup>21</sup> Også ad en anden, mere intellektuel og intertekstuel vej kan forfatterens interesse for ikoner altså være blevet skærpet. I hvert fald fremviser begge



forfatterskaber ikke blot ubetvivlelige tilhørsforhold til modernismen – hvilket jeg snart vender tilbage til – men også specifikt til surrealismen, og for Ekelöfs vedkommende er der endog tale om, at han sammen med Artur Lundkvist introducerer den surrealistiske strømning i Sverige.<sup>22</sup>

Hertil kommer, at forfatterne tydeligvis ikke nærmer sig ikonerne som traditionelle religiøse symboler. Om Ekelöf, der er den af de to, som på mest konkret vis forholder sig til foreliggende ikoner og reelt skriver ekfraser over dem, kan man fremhæve, at han primært opsøger ikonernes baggrund og modbilleder. I relation til «Joasaph och Fatumeh» og «Xoanon» så vi, at han søgte at trænge bag om den skildrede scene og de fremstillede personer til mere såkaldt primitive eller lavere urformer, og dermed kunne han også siges at forholde sig ikonoklastisk til forlæggene. Ekelöf er kendt for at lægge afstand til konventionelle religiøse former, men også for trods alt at stå langt nærmere orientalsk mystik end kristendom, og den ortodokse kirke, som ikonerne relaterer til, snerper da også en smule derhen ad – i hvert fald hviler østkirken på en apofatisk teologi, der mener, at det guddommelige unddrager sig fremstilling og skal nærmes gennem stilhed og negation.<sup>23</sup> Hvad Nordbrandts forfatterskab angår, er hans religionskritik blevet stadigt mere eksplicit og besk igennem årenes løb, men allerede i den tidlige del af forfatterskabet, som ikondigtene stammer fra, er den religiøse diskurs tydeligt problematiseret og vakkelvorn. Desuden er det fokus på en kvindelig figur, som hans ikondigte trods alt har til fælles med traditionelle ikoner af Jomfru Maria, forrykket fra de klassiske fremstillinger. Det gælder hvad enten kvinden – som i «Vores kærlighed er som Byzantium» – er en konkret og sanseligt elsket, eller der – som i «en tom ikon» – fokuseres på hendes forsvinding og fravær, eller hun – som i «dødsikon» – sidestilles med døden.

Mens forfatterne ikke ser på ikonerne ud fra et konventionelt religiøst synspunkt, har de til gengæld blik for deres kunstneriske potentiale. Det er et potentiale, som ikke mindst synes at opstå, fordi hensigten med ikonen er at gøre det fraværende nærværende; at give et stedfortrædende billede for den prototype, ikonen afbilleder. Dermed elaborerer ikoner nemlig inden for et felt, som også er flittigt betrådt hos Ekelöf og Nordbrandt; dét felt, der handler om dialektikken mellem nærvær og fravær og i sidste instans mellem liv og død. Endvidere er ikoner kendetegnet ved at operere med flere forskellige lag, idet træ er belagt med maling og ofte yderligere iklædt ædelt metal. Denne laginddeling synes at have forekommet stimulerende for såvel Ekelöf som Nordbrandt, hvis forfatterskaber generelt er præget af en stor interesse for det, der er bag det umiddelbart synlige og iagttagelige; for det, der enten hører fortiden til eller på anden vis er fortrængt fra det aktuelle nu og den dagklare bevidsthed. Ekelöf er berømt for sin interesse for det forgangne – en interesse, der også på konkret vis kan kaldes geologisk og arkæologisk – og herunder ikke mindst for det, der er blevet udraderet i den vestlige kultur.<sup>24</sup> Endvidere opsøger han i sine digte ofte sider ved bevidstheden, som er skjult eller fortrængt. Ekelöf og Nordbrandt er således fælles om, at drømmen spiller en stor rolle for og i deres digtningen, og netop drømmen kan opfattes som en parallelverden til den reelle virkelighed; som en tilsynekomst af det, der ikke er plads til i den vågne bevidsthed.<sup>25</sup> For Nordbrandts vedkommende kan opmærksomheden på eksistensens dybdestrukturer yderligere aflæses i hans forhold til omgivelserne, der ikke fremstår som døde rum, men derimod som meningsfyldte steder, der taler såvel om det liv, der foregår i dem, som om de historier, der tidligere har fundet sted. På detaljeplanet afføder denne interesse, at



der i Nordbrandts tidlige digte optræder mange palimpsestfigurer og spøgelse, der har det til fælles med ikoner, at der også her er forskydninger på færde mellem det synlige og usynlige, mellem virkelighed og drøm, nutid og fortid, nærvær og fravær.<sup>26</sup>

Selve det forhold at forfatterne inddrager et ortodoks kristeligt emblem som ikonen, men omformer, afklæder og indskraver det i en egen irreligiøs – for Nordbrandts vedkommende – eller i hvert fald ikke traditionel religiøs diskurs – for Ekelöfs vedkommende – knytter dem til en modernistisk tradition, hvor destabiliseringen af traditionelle værdier som bekendt er et centralt træk. Yderligere er det ikke kun på det tematiske plan, at der er oplagte anknytningspunkter til modernismen. Det er der også på det formelle niveau, og med undtagelse af «Joachim och Anna» gør de analyserede ikondigte alle op med den klassiske ekfrases mimetiske karakter. Digtene forflygtiger en realistisk modus, og i modsætning hertil fremstår de hermetiske og præget af en udstrakt brug af paradokser, ligesom de indeholder træk af hæslihedsæstetik og er kendetegnet ved en ustabil refentialitet og slørede udsigelsesforhold. Hos både Ekelöf og Nordbrandt behandles de gamle ikoner unægtelig på en yderst moderne måde. Samtidig skal det dog siges, at det at være moderne langt fra er ensbetydende med at være historieløs, og hos Ekelöf og Nordbrandt går forbindelserne ikke mindst tilbage til mystikken, hvor det paradoksale og gådefulde indtager en central plads.

Med disse udredninger skulle vi nu gerne have fået svar på de stillede spørgsmål, og med denne i hvert fald tentative klarhed kan det endelige punktum for artiklens beskæftigelse med Ekelöfs og Nordbrandts ikondigte sættes. Blot finder jeg det vigtigt at nævne en sidste ting i relation til digtenes ret så hermetiske og paradoksale karakter. Nemlig at dette træk også kan ses som udtryk for forfatterens intention om at føre os læsere bort fra det, vi genkender og forstår, og lede os ind i verdener, hvis forestillingsmønstre og forbindelseslinjer er fremmedartede og komplekse. At det altså ligeledes i forhold til læseren handler om at åbne for noget andet bag det velkendte og umiddelbart iagttagelige. Det gælder også på steder, hvor dette andet ikke nødvendigvis har en klar gestalt; ja, hvor det endda kan være det principielt 'andet', der til stadighed unddrager sig vores forståelse. Vender vi derfor for en sidste gang tilbage til Nordbrandts «dødsikon» og dermed slutpunktet for bevægelsen igennem forfatterens ikondigte, da kan man mene, at digtets beskrivelse af døden ikke blot påpeger, at der er områder, som er lukket for de levende, men at digtet også ansporer til, at vi forsøger at se ind i egne, vi ikke selv kan opholde os i. Det er nemlig ikke mindst heri, poesiens store styrke ligger: at den kan konfrontere os med og gøre os modtagelige for det, der er os fremmed.

## APPENDIKS MED DE ANALYSEREDE DIGTE

### HENRIK NORDBRANDT

Vores kærlighed er som Byzantium

Vores kærlighed er som Byzantium  
må have været  
den sidste aften. Der må have været  
forestiller jeg mig  
et skær over ansigterne  
på dem der flokkedes i gaderne  
eller stod i små grupper  
på gadehjørner og torve  
og talte lavmælt sammen  
der må have mindet  
om det skær dit ansigt har  
når du stryger håret tilbage fra det  
og ser på mig.

Jeg forestiller mig de ikke har talt  
ret meget, og om ret  
ligegyldige ting,  
at de har forsøgt at tale  
og er gået i stå  
uden at have fået sagt hvad de ville  
og har forsøgt igen  
og har opgivet det igen  
og set på hinanden  
og slået øjnene ned.

Meget gamle ikoner f.eks.  
har det skær over sig  
som ildskæret fra en brændende by  
eller det skær kommende død  
efterlader på fotografier af tidligt døde  
i de efterladtes erindring.

Når jeg vender mig mod dig  
i sengen, har jeg en følelse  
af at træde ind i en kirke  
der er blevet brændt ned  
for længe siden  
og hvor kun mørket i ikonernes øjne  
er blevet tilbage  
fulde af de flammer, der udslettede dem.

\*

en tom ikon

på ikonens guldgrund, hvor alt er som det er  
er du, min elskede, kun et spindelvæv  
fæstnet til det ormædte træs fire hjørner  
og så fint som et gammelt brudeslør  
indvirket med dugdråber og gult efterårsløv  
løftet af blege, fjerne pigers hænder  
forestiller jeg mig dit forsvundne ansigt  
og så dæmpet som forårets nattebrise  
hørt gennem vort ufødte barns lille hoved  
hører jeg dig nu tale til mig om denne  
min kærlighed til ikonen som er genstandsløs.

\*

dødsikon

din død  
er en ikon, af sølv  
og til at lukke  
af filigran  
snoet og forgrenet

som at gå så dybt ind i en skov  
at ingen  
vender tilbage. nogen  
venter derinde  
den ventende, med bortvendt  
ansigt og et hår  
som drikker af hemmelige grave.  
sine bryster  
rækker hun frem mod dig  
af vildtvoksende knogler  
af sammenstyrtet  
grenværk, sit køn.

langt ind  
har jeg set  
der var mørkt, kun en svag  
susen af bristende væv  
af blod  
der ikke kunne finde rundt  
hørtes.  
en lukket ikon  
har du givet mig  
af træ  
langt i sølv, af blod  
lagt i billeder  
af sølv lagt i sølv  
indestængte

indtil vi åbnes

GUNNAR EKELÖF

*Joachim och Anna*

Så skildras den heliga Joachims möte  
med den heliga Anna  
Så syntes hennes möte med honom  
De kom från skilda änglar med samma budskap  
och dessa änglar visade sig ännu  
på bildens guldgrund i de övre hörnen  
De kom från var sin stadsport  
och möttes på den öppna platsen  
framför mittpalatsets tandade mur  
O hur hon flög i hans famn  
och lade händerna på hans bröst  
Hur manteln fladdrade röd efter henne  
av den bråda gången  
hur hon höjde sitt ansikte  
tecknat av allvarlig glädje  
tecknat av ömhet. För vem?  
För honom? För henne själv?  
Av ömhet inför sitt öde  
I detta öde var hennes hopp

Och Joachim tog emot henne  
grönt fladdrade hans mantel  
Han stödde med vänstra handen hennes armbåge  
och tryckte lätt med sin högra fot  
på hennes vänstra toffel av rött saffian.

När jag gick runt denna osynliga närvaro  
osynlig därför att den inte var av nog ljus  
kände jag alltid dess inre  
Den var något att försvinna i  
osynlig, som när någon försvinner  
genom en dörr i trädgårdsmuren –

Ser du denna gränd?  
av långa låga murar  
fönterlösa  
med någon enstaka port  
inte hög  
Längs gränden ligger avfallshögar  
I mitten är ett avfallsdike  
eller en rämnil  
Där ligger en död katt  
och några levande katter stryker  
En irrande hund med svultna revben  
nosar i avskrädet  
annars ingen  
Tag nu noga märke på  
den lilla gröna trädörren till höger  
för månen går just nu i moln  
Treva dig fram, finn dörren  
Den tycks gå upp som av sig själv  
Du befinner dig nu i en trädgård  
Vad gör det att du inte ser träden: de susar  
Vad gör det att du inte ser blommorna: de doftar  
Vad gör det att du inte ser springbrunnen  
och pärlorna den strör omkring sig  
Du hör den plaska  
Vad gör det att du inte ser vinden  
Du hör den komma  
Med vinden hör du fladdrandet av hennes lätta mantel  
som böljar efter henne  
av den alltför brådskande gången  
Du känner hennes händer på ditt bröst  
vädjande  
stödjande med handen under din vänstra armbåge  
vidrör hon med sin vänstra fot din högra  
Och hennes ansikte är fullt av ödets ömhet  
Du känner: Det är uppåtvänt  
fyllt av sitt öde

Båda i mörkret  
komna från var sin skuggas ängel  
från var sin port  
Så var prins Joasaphs möte  
med mig, Fatumeh.

\*

*Xoanon*

Jag äger, i dig, en undergörande Ikon  
om detta att äga är att ingenting äga  
så som hon äger mig. Så äger jag henne.  
Hon gavs mig samma dag hon 'visat sig'  
på tid bestämd förut, på fastställd plats  
och samma Panayía uppenbaras åter  
när hjärtat önskar. Stödd mot hennes arm  
står på en omvänt perspektivisk pall  
i full ornat ett vuxet lindebarn  
som är den siste fursten av min ätt  
Jag lyfter bort honom, ty varje attribut  
som hör till denne Panayía går att lyfta  
som plundrarn rycker loss en silversmeds basmá  
från någon bild med händer mörknade och sönderkyssta  
Jag lyfter kronan och de båda fröjderoparna  
från deras moln och guldgrund i de övre hörnen  
Jag lösgör smyckesspannet från Maphoriet  
och lyfter detta dok från håret och från halsen  
Jag löser vecken över hennes högra bröst  
och varligt vecken över hennes vänstra  
med smärtorna. Jag lyfter som en spindelväv  
den tunna underklädnaden, som lämnar gätan  
på en gång löst och olöst, och hon ser på mig  
med bruna ögon i de blåa ögonvitorna –  
ser på mig oavvänt... Jag lösgör armarna  
den bruna handen med sin ros, de bruna brösten  
det högra först, det vänstra varligt sist  
med smärtorna, och gördeln efter att ha kysst den  
Jag lyfter pannen, hårfästet och kinderna  
och sist de stora ögonen som ser på mig  
ser på mig oavvänt, också när de är borta  
Jag lyfter guldgrunden och undermålningen  
tills träet med dess täta ådring ligger bart:  
En gammal plankbit av oliv, som sågats ur  
ett stormfällt träd, en gång för längesen  
vid någon kust mot norr. Där finns i träet  
nästen igenväxt, ögat av en kvist  
som bröts i trädets ungdom någon gång –  
Du ser på mig, Hodigitria, Philóusa.

\*

*ayiasma*

Den svarta bilden  
under silver sönderkysst  
Den svarta bilden  
under silver sönderkysst  
Under silvret  
den svarta bilden sönderkysst  
Under silvret  
den svarta bilden sönderkysst  
Runt kring bilden  
det vita silvret sönderkysst  
Runt kring bilden  
själva metallen sönderkysst  
Under mettallen  
den svarta bilden sönderkysst  
Mörker, o mörker  
sönderkysst  
Mörker i våra ögon  
sönderkysst  
Allt vad vi önskat  
sönderkysst  
Allt vad vi inte önskat  
kysst och sönderkysst  
Allt vad vi undsluppit  
sönderkysst.  
Allt vad vi önskar  
flerfaldiga gånger kysst.



## Noter

<sup>1</sup> Det kan man læse om mange steder. Således f.eks. i Bengt Landgren: *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs dikning* Läromedelsförlagen, Lund 1971, 182f; Anders Olsson: *Gunnar Ekelöf*, Natur och kultur, Stockholm 1997, 142f; og Annette Fryd: *Billedtale. Om mødet mellem billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt*, Forlaget Spring, Hellerup 2006, 36.

<sup>2</sup> Ekelöf læste først persisk og hindustani i London og fortsatte siden de orientalske sprogstudier i Uppsala, jf. Olsson 1997: 18.

<sup>3</sup> Nordbrandts fascination af og forbindelse til Ekelöfs forfatterskab er ofte nævnt i sekundærlitteraturen. Det gælder bl.a. i Lisa Korsbeks portræt af Henrik Nordbrandt i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede* bd. III, Gads forlag, Kbh. 2000, 69 og Torben Brostrøms artikel «Digtet som livsrum» i Iben Holk (red.): *Ø. En bog om Henrik Nordbrandt*, Odense Universitetsforlag, Odense 1989, hvor de lokale og tematiske ligheder mellem forfatterskaberne fremhæves, 37. I samme bog har Lone Malmberg et kapitel om Nordbrandts slægt- og broderskaber, der tager udgangspunkt i en beskrivelse af Ekelöf, som Torben Brostrøm er kommet med, og på den baggrund fremhæves følgende fællestræk mellem forfatterskaberne: sprogets nærhed til talesproget; følelsens rytme, der får udtryk i det lydlige; en optagethed af død, der dog ikke er rent negativt konciperet; det modsætningsfyldtes indlejring i hinanden; en udvidet tidsofattelse; spring og brug af sideordninger, Lone Malmberg: «Stemmegalleriet» i Iben Holk (red.): *Ø. En bog om Henrik Nordbrandt*, Odense Universitetsforlag, Odense 1989, 157ff. Annette Fryd nævner også Ekelöfs indflydelse på Nordbrandt og pointerer her de formelle lighedspunkter: «Også Ekelöfs radikale antipoesi og sprogkritik, der ikke altid efterlader megen meningsfuldhed, blev opskattet. Særligt tydelig er indflydelsen på en forfatter som Henrik Nordbrandt. Det er først og fremmest Ekelöfs radikale dyrkelse af og eksperimentering med paradokset og kiasmen, som man genfinder hos Nordbrandt», Annette Fryd: *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte*, Museum Tusulanums Forlag, København 1999, 11.

<sup>4</sup> Jf. Robert Bly: *Leaping Poetry. An Idea with Poems and Translation Chosen by Robert Bly*, University of Pittsburg Press, Pittsburg 2008 (1975)

<sup>5</sup> Fryd 1999, 9.

<sup>6</sup> Dan Ringgaard: *Nordbrandt*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2005, 215.

<sup>7</sup> Citeret efter Fryd 1999, 43.

<sup>8</sup> James A.W. Heffernan: «Ekphrasis, Art Criticism, and the Poetry of Art» i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Unipub, Oslo 2008, 24.

<sup>9</sup> Fryd 1999: 43. Dog skal det også nævnes, at Ekelöf netop synes at forbinde ikonerne med den lave, almindelige virkelighed. I en artikel af Ulf Thomas Moberg kan man således læse om en polemik, Ekelöf havde med Rabbe Enckell og imod hvis dyrkelse af de kendte og prangende templer, Ekelöf netop satte det almindelige folk med dets æsler, geder og får »För här kysser hög och låg ikonen och bugar sig till jorden», Ulf Thomas Moberg: «Xoanon – Gunnar Ekelöfs Gudsmoderikon» i *Artes* nr. 1, 1982, 120.

<sup>10</sup> Olsson 1999, 112. Olsson skriver netop også, at blindhed hos Ekelöf slår over i vision.

<sup>11</sup> Fryd 2006, 37.

<sup>12</sup> Primitivisme spiller en central rolle hos Ekelöf, og i Göran Printz-Påhlsons essay «Diktarens kringkastade lemmar. Motivisk och metodisk primitivism hos Gunnar Ekelöf» påpeges det, at det oprindelige sættes før det bearbejdede, det vilde før det tamme, natur før civilisation, barn før voksen, dyr før menneske, det ureflekterede instinkt før fornuften, jf. Göran Printz-Påhlson: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Bonnier, Stockholm 1958, 87.

<sup>13</sup> Olsson 1997, 121.

<sup>14</sup> I Anders Olssons *Ekelöfs nej* kan man læse, at den ikon, digtet tager afsæt i, er af Hodigitriatypen «där madonnan blickar ömt rakt mot betraktaren. Ekelöf har i ordförklaringar, som inte finns i boken, upplyst: 'Xoanon=träbild, den primitiva kultbilden i grekiska tempel. [...] Panhagia, 'Den alhelliga'= gudamodern vara sig man betraktar henne som kristen eller hednisk gudinna. / Hodigitria= vägledande / Philoúsa=kärleksfulla, älskande», Anders Olsson: *Ekelöfs nej*, Bonnier, Stockholm 1983, 159. Det er vigtigt at notere, at Ekelöf skriver sig bort fra den kristne Mariaskikkelse til en mere almen modergestalt, som er blevet dyrket under forskelligt navn til forskellige tider, jf. Olsson 1997, 131. I sit leksikon over græske og latinske ord hos Ekelöf, citerer Paul Åström under opslaget «Panhagia, panayía» således også følgende udtalelser i breve af Ekelöf: «Jag vill tillfoga att jag är icke-kristen – mitt intresse för byzantinistik rör bl.a. Panhagian som fortsättning av anatoliska och andra gudinnor. Men det är rent personligt». «Du tar alldeles fel om du tror att mina 'madonna'-dikter gällor Panhagia eller kristendomen över huvud taget. Det

hela är någonting helt annat och mycket äldre», Paul Åström: *Gunnar Ekelöf och Antiken*, Paul Åströms förlag, Jonsered, 1992, 707.

<sup>15</sup> Anders Olsson skriver i *Ekelöfs nej* om forholdet mellem blindhed og blik i forfatterskabet, hvor blikket på en gang møder modstand, men hvor der i forfatterskabets sidste digtning også ses et mere dominerende og aktivt blik, der er ladet med seksualitet. «Joasaph och Fatumeh» siges her at skildre et møde, der overskrider blikkets nærver, Olsson 1983, 157, og «Xoanon» fremhæves for at fremstille en endnu mere radikal reduktion af det synlige, *op.cit.* 158. Det gentages i hans bog *Gunnar Ekelöf*, hvor et helt kapitel bærer titlen «Blindhet och vision». Også Annette Fryd fremhæver, at negeringen af synet er centralt hos Ekelöf; at det handler om at komme til en erfaring hinsides det visuelle, Fryd 1999, 40.

<sup>16</sup> I et uafsendt brev til Brita Wigfors fra d. 5.4.1963 har Ekelöf skrevet om den konkrete ikon/xoanon, som digtet refererer til, at den «är så eget konstruerad att man kan klä av henne barnet (på en pall, stående, i en byzantinsk kejsares dräkt), doket, manteln, de 7 smärtepilarna i vänstra bröstet, ja bröstet och magen och armarna och allt ända tills man kommer till det heliga trädet, som det var straff på i Attika att fälla», Åström 1992, 819f. Jeg har ikke set ikonen med egne øjne, men på gengivelser af den ser det da netop også ud som om, at træet er revnet på en måde, hvor man vil kunne fjerne det yderste lag, der har påmalet billedet. Ikke desto mindre er det ikke en faktisk billedfjernende handling, digtet skildrer; afklædningsprocessen er af mental karakter.

<sup>17</sup> Olsson 1997, 128.

<sup>18</sup> For en nærmere diskussion af forholdet mellem ekfrase og apostrofe, jf. Fryd 1999, 53ff.

<sup>19</sup> Jf. Olsson 1997, 142ff.

<sup>20</sup> Fryd 1999, 100.

<sup>21</sup> Fryd 2006, 62.

<sup>22</sup> Det sker med bogen *Fransk surrealism* fra 1933; året efter Ekelöf er debuteret med digtsamlingen *sent på jorden*.

<sup>23</sup> Jf. Fryd 1999, 17.

<sup>24</sup> Jf. f.eks. kapitlerne «Det geologiska betraktelsesättet» og «'O arkeolog!' – Det arkeologiska perspektivet» i Åström 1992.

<sup>25</sup> At drømmen indtager en central position hos dem begge kan man også læse om i kapitlet «Drømmedigte – Modernismens surreelle tilstande» i min *Nedbrydningens opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2009. Det forhold, at Anders Olsson har et helt kapitel i sin bog *Gunnar Ekelöf*, der er tituleret «Drømmaren», og at Dan Ringgaard har et tilsvarende kapitel om «Drømmedigte» i bogen *Nordbrandt*, støtter også op herom.

<sup>26</sup> Om Nordbrandts forhold til stedet jf. mine artikler «Vægge og mure. Mødesteder i og imellem Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts forfatterskaber» i Hadle Oftedal Andersen, Peter Stein Larsen og Louise Mønster (red.): *Stedet. Modernisme i nordisk lyrik 2*, Nordica Helsingiensia, Helsingfors 2008 samt «Houses in the Poetry of Henrik Nordbrandt and Tomas Tranströmer», der udkommer i det kommende nummer af *Scandinavian Studies*.

## DIKT OG BILETE HOS ERIK LINDEGREN, SONJA ÅKESSON OG EINAR ØKLAND

Det ser ut til at den litterære kunstens orientering mot visuell kunst tiltok frå slutten av 1800-talet og utetter i det 20. hundreåret. Biletkunstens moderne retningar som impresjonisme, ekspresjonisme og kubisme har gitt namn til tilsvarande fenomen i litteraturen, ikkje minst i lyrikken og i hybridformer som collage og biletbøker. Diktinga om biletkunst står sterkt hos fleire store og viktige lyrikarar. I nærverande arbeid vil eg undersøkje aspekt ved forholdet til biletkunst hos tre sentrale nordiske lyrikarar som representerer forskjellige epokar og til dels er nokså ulike, men òg viser interessante parallellar. Dei tre er den sentrale fyrتيالisten Erik Lindegren (1910—1968), på overgangen til det nyenkle i 1960-åra, Sonja Åkesson (1926—1977) og med startpunkt i det nyenkle og det norske «opprøret» med tidsskriftet *Profil*, Einar Økland (f. 1940).

Området blir stadig utforska, og tilgangen på faglitteratur er aukande. Sentrale er til dømes bøker av Hans Lund 1982, Ole Karlsen 2003 og Annette Fryd 2006.<sup>1</sup> I arbeidet med dei tre lyrikarane finn eg døme på nokså ulike måtar å forhalde seg litterært til biletkunst på. Lindegrens ekfrasar til verk av kunstnarane i Halmstadgruppen synest vere lojale forsøk på å forhalde seg fortolkande til måleria, endå om vi med Fryd kan spørje korleis representasjonsforholdet kan bli mellom abstrakte måleri og abstrakte dikt, «hvordan skal sproget representere noget som selv modsætter sig repræsentation?»<sup>2</sup> Dei dikta eg har valt av Sonja Åkesson, «Tre tavlor», gir seg berre ut for å handle om måleri, men gjer det ved å implisere noko biletleg, som Fryd etter Heffernan kallar «picturalisme»,<sup>3</sup> eller kvar «tavla» førestiller eit måleri som ikkje finst, altså det Karlsen referer til som «notional ekphrasis».<sup>4</sup> Dette omgrepet er også aktuelt for ein serie dikt av Økland, skrivne til førestilte bilete i samband med ei kunstutstilling. Andre arbeid både av Åkesson og Økland, er collagar. Og endeleg finn vi eit par «ekte» ekfrasar i Øklands diktsamling *Etter Brancusi* (1999).

Erik Lindegren fekk altså i oppdrag å skrive dikt til måleri av den sentrale kunstnargruppa Halmstadgruppen som skulle reproduserast i boka *Halmstadgruppen* (1947).<sup>5</sup> Før dette hadde han mellom anna skrive ein ekfrase til Edvard Munchs vidkjende måleri *Skrick* som eg kjem tilbake til i samband med Einar Økland. Boka om Halmstadgruppen handlar om og dokumenterer kunsten til dei seks malarane Waldemar Lorentzon (1899—1984), Axel Olson (1899—1986), Erik Olson (1901—1986), Esaias Thorén (1901—1981), Sven Jonson (1902—1981) og Stellan Mörner (1896—1979), som slutta seg saman i ei fast gruppe 1929. Ein viktig bolk i boka er Folke Holmér's «Halmstadgruppen och surrealismen»;<sup>6</sup> heile gruppa vart rekna som representantar både for kubismen, og særleg for surrealismen i Sverige. Biletdelen hadde i 1947-utgåva 167 reproduksjonar i svart-kvitt «och ett antal färgplanscher av de olika konstnernas verk», skriv Hallind 1978.<sup>7</sup> Sommaren 1946 var Lindegren gjest hos gruppa i Söndrum ved Halmstad i tre-fire veker. Han må straks ha teke til å skrive dikt, for det første kom på

prent i august 1946, og då boka om Halmstadgruppen kom ut eit år etter, «hade Lindegren på liknande sätt låtit publicera åtminstone ytterligare tjugo av bokens trettioåttå dikter i tidningar eller tidskrifter». <sup>8</sup> Dikta kan som sagt lesast som reine ekfrasar til dei kunstverka Lindegren har valt å forhalde seg til. I somme tilfelle har det sikkert vore kjent at dikta som kom eitt og eitt i ymse publikasjonar, var skrivne til visse kunstverk, men Lindegren må truleg også ha tenkt at dei kunne stå åleine som dikt, utan endefram støtte av ein gjengitt versjon av gjeldande bilete. Tre av dei kom i diktboka *Sviter* same året (1947), og der er det berre dikttitlane som peikar direkte på samanhengen med måleria. I denne framstillinga er det ikkje høve til å omtale alle dei 38 dikta. Eg har då valt å ta for meg dei tre som Lindegren sjølv har funne plass for i si eiga diktsamling og der som ein svite med tittelen «Deviser».

Sonja Åkesson er ein heilt annan type lyrikar enn Erik Lindegren, og det heng også saman med samtida. Ho debuterte seint i 1950-åra (1957), og siste boka hennar kom same året som ho døydde (1977). Ho gav ut 11 diktbøker i tillegg til ein del prosa og dramatik. Ho gjorde også biletkunst, først og fremst i collage-teknikk. Åkesson vart ein sentral 1960-talslyrikar. Poetisk sett kan ho setjast ved sida av konfrontasjonsmodernistar som Klaus Rifbjerg (f. 1931) i Danmark og Georg Johannesen (1931—2005) i Norge, men med tanke på det stridande kvinnelege subjekt hos henne kan ho også stillast ved sida av sin norske jamaldring Marie Takvam (1926—2008). Alt frå debutboka *Situationer* viser ho eit jordnært engasjement, ispedd ironi og humor. I studien sin om forfattarskapen plasserer Eva Lilja henne i samtida med to hovudkarakteristikkar:

De första åren av 60-talet medför ett skred i poesins svenska historia av samma mått som åren runt 1930. Den klassiska modernismens skede är slut. Nu kommer ett annat lyriskt språk. Bland poeterna är Åkesson den som tydligast genomför den nya 60-tals-estetiken. [...] poeter som verkligen tog det nya programmet på allvar, nådde enligt mitt förmenande inte samma goda resultat som Åkesson och blev heller inte lästa i samma utsträckning. Jag försökte alltså förstå Sonja Åkessons dikt utifrån dess plats i poesins historia. Detta visade sig emellertid otillräckligt. Lika viktigt föreföll hennes pionjärinnsats som kvinnlig lyriker. <sup>9</sup>

Åkesson skreiv ikkje tekstar til namngivne biletkunstverk, men i debutboka har ho dikt som viser interesse for det biletlege. Diktet «Jultidning» kan lesast som eit slags ekfrase, ei humoristisk visuell skildring av bilestoffet i eit julehefte eller typiske trekk ved illustrasjonane i slike hefte. Ein svite på tre dikt med tittelen «(Finrumskonst)» *kan* òg handle om bestemte bilete, og ein på åtte dikt med tittelen «(Gotlandsbilder)» skildrar ulike tettstader og bygder på Gotland med utgangspunkt i det visuelle. Og i seinare delar av forfattarskapen finst forskjellige former for konkrete dikt, innslag av ready-mades og collagetekstar, ikkje minst bruken av reklame-, tv- og motestoff i diktsamlinga *Pris* (1968). <sup>10</sup>

Overgangen til ein meir nyenkel skrivemåte hos Åkesson skjer rimeleg nok gradvis, og Lilja understrekar gjennombrøtsboka, den fjerde diktsamlinga, *Husfrid* (1963), som overgangsbok. I mitt perspektiv her er det interessant å finne dei tre dikta med tittelen «Tre taylor» i ein serie, og denne fellestittelen gjer det rimeleg å lese dikta med særleg

omsyn til visuelle aspekt, sjølv om tavla også tyder tavle med skrift på eller til å skrive på. Åkesson nærmar seg det biletlege friare og heilt annleis enn Lindegren.

Einar Økland, fødd 1940, er nesten like mykje yngre enn Sonja Åkesson som Erik Lindegren er eldre. Åkesson og Økland høyrer i haldningar og skrivemåte og samtidsobservans mykje meir til same epoke. Økland har skrive i mange genrar, både skjønnlitteratur og kritisk sakprosa. Frå midten av 1960-åra var han ein viktig aktør mellom dei sjølvmedvitne unge forfattarane som utgjorde gruppa kring det norske tidsskriftet *Profil*, den såkalla Profil-gruppa. Fleire av desse forfattarane dreiv utstrekt genreblanding og arbeidde med ready-mades og ymse former for figurdikt og konkret poesi. Vegen var då heller ikkje lang til andre kunstarter. Interessa for musikk var der òg, men i praktisk skriving var det oftast kortare veg til bilete av mange slag, både fotografi, teikning måleri og skulptur. Collagen var nokså vanleg i 60-talsmiljøet, som nemnt også hos Sonja Åkesson. Både Øklands roman *Amatør-album...* (1969) og Paal-Helge Haugens *Anne* (1968), kan omtalast som collage-romanar.<sup>11</sup> Økland er framleis svært aktiv som forfattar, og har skrive noko av sin finaste poesi i det nye hundreåret.

#### TRE DIKT AV LINDEGREN TIL MÅLERI AV HALMSTADGRUPPA

##### *Sökaren*

mitt jag är spänt mellan fyra hästar i fyra väderstreck

jag har förbrukat himlavalvet och multiplikationstabellen  
jag har störtat mittpelarna i självklarhetens hus  
för att bygga mig ett mindre hus som kan kallas mitt  
jag har dissekerat min längtan och kastat bort dess skelett  
jag har mångfaldigat mina jag och mina irrande sinnen  
jag har motståndslöst följt alla lockelser i labyrinten  
jag har tåligt träffats av mörkrets och upprepningens bumerang  
jag har fientliga spejare vid alla mina gränser

jag söker ett hopp som inte förleder  
jag söker en förklaring som upphäver alla förklaringar  
jag söker en tyngd med vingar och ett djup av sol  
jag söker den stund då gallret i mitt bröst smälter ner  
den stund då jag slår ut i lågor som förtär all världens lögn

jag vet att endast den finnande finner  
jag vet att jag går begravd under självklarhetens spillror  
jag vet att jag kommer att dö i raseri  
och att jag aldrig kan finna mig själv

Erik Olsons bilete *Sökaren* er eit oljemåleri frå 1934. Midt i 30-åra, skriv Hallind 1991, «hade alla i gruppen tagit bestående intryck av den surrealistiska konsten», og det viser seg ikkje minst i dette måleriet.<sup>12</sup> Sentralt står ein menneskeleg figur med kroppsdelar plasserte nokså vilkårleg. Figuren står på to bein, men det venstre endar avskore øvst i låret, og kuttet dannar munn. Høgre beinet går over i ei open hand med fingrane peikande oppover. Tommelen peikar opp og fram som penis. Øvst er eit auge som ser ut til nesten å svive fritt, men det tangerer langfingeren og har som ein lang tunn hale som kan vere ei slintre av hud eller kanskje ein nervetråd. Eitt stort øyre står med flippen på

tommelfingertuppen, støt seg mot peikefingeren og er vendt til motsatt side i forhold til auget. Ein tunn venstrearm med ei misforma veik hand er fest til øyret, og over denne overarmen ligg «halen» frå auget i ein bunt med fleire slike trådendar som ikkje er feste nokon stad. Den misdanna venstrearmen dannar ein krum skugge som liknar ein bumerang. Bakgrunnen er mørk og dus med ei lysare opning bak auget. Figuren er sentral i Erik Olsons produksjon med di han dukkar opp att i litt endra form som ein ingrediens i tusjteikninga *Hommage à Fernand Léger, mästaren och hans elev* (1967)<sup>13</sup> og i det elles ulike oljemåleriet *En ropande röst* (1969).<sup>14</sup>

Lindegrens dikt om dette er ein ekfrase, men han beskriv ikkje biletet direkte. Han forhold seg tolkande til det og legg opp til identifikasjon mellom figuren i biletet og subjektet i diktet. Diktet har ein dominerande suggestiv anaforsk struktur, der «jag» er grammatisk subjekt i alle dei 18 linjene. Lindegren systematiserer oppfatninga si ved å dele den gjennomførte anaforske strukturen i fire avsnitt med kvar sitt gjennomgåande verbal. I første avsnittet på berre ei linje er den utspente og deformerte menneskefiguren i måleriet oppfatta som spent ut mellom fire hestar som dreg mot kvar si himmelretning.

Andre avsnittet på åtte linjer flytter blikket mot eg-et si fortid, det som har ført han hit. Og det viser seg å vere han sjølv. Han har «förbrukat» kjensler og kunnskap, rive bort sentrale kroppsdelar, omtalte metaforisk som «mittpelarna i självklarhetens hus / för att bygga mig ett mindre hus som kan kallas mitt», og tanken er vel at det er den deformasjonen som kjem av dette, det mindre huset, biletet viser. Det han har gjort, har ført han inn i ein situasjon der mørker og ustansleg fruktlaus gjentakning rår, og fiendar står ved grensene.

Tredje avsnittet er på fem linjer. Der blir verbet *söka* (jf. tittelen på måleriet og diktet) predikat i alle linjene. Eg-et søker noko endeleg eller heilande, eit håp som fører fram, ei endeleg forklaring, tyngd og djupn som samtidig kan lyfte og lyse og varme («et djup av sol») så stengslet i brystet smeltar, og «jag» fortærer all løgn i verda; forkome søker eg-et det fullkomne. Men i siste avsnittet, der anaforen er «jag vet», er eg-et smerteleg klar over at det aldri kan finne fram til eit heilt individ; «jag vet att jag kommer att dö av raseri / och att jag aldrig kan finna mig själv».

Det er ein tekst som er typisk for den tids modernisme med subjekttoppløysing og fortvilning over identitetstap. Det kan vel òg vere tale om eit delvis mislukka opprør mot tradisjonelle former representerte som «sjelvklarhetens hus» som framleis er til stades som «spillror» mot slutten av diktet. Teksten «gjenfortel» svært lite frå Erik Olsons måleri. I setninga «jag har tåligt träffats av mörkrets och upprepningens bumerang», er det visuelt grunnlag for ordet «bumerang» i den vinkelforma skuggen av venstre armen, og uttrykket «gallret i mitt bröst» kan ha eit grunnlag i at fire fingrar på høgre handa i figuren sprikjer og kan minne om eit gitter (galler). Men Lindegren formidlar ei uhyggestemming, og den metaforiske skildringa av den deformerte kroppen følgjer opp det groteske måleriet på ein truverdig måte som grunnlag for tolkinga. Det er ingen påfallande motsetnad mellom bilete og dikt, men diktet supplerer biletet med å setje ord inn i dei visuelle figureringane. Saman fungerer dei to verka på same vis som ein såkalla *ikonotekst* i ei biletbok.

Diktet «Ecce Homo» er skriva til Sven Jonsons oljemåleri *Ecce Homo* frå 1937:



Liksom ett barn från evighetens lamentoso,  
liksom en spindel fästad vid en okänds hand,  
så firas ögat ner i denna tomma gjutform,  
går ner från halsens övergivna talarstol  
och blandar sig med bröstets stridiga konvent  
av känslors stoft och luckor som bereder fallet  
genom tomma hungermagasins revolutioner  
tills botten nås i denna unket stolta fot:  
behärskaren av postamentet. Och här i denna  
ytterst obekväma ställning är det dömt att lyssna  
till allt det redan sett och länge maktlöst vetat,  
till tidens grå schakal och släckta ansiktseldar,  
till kraniernas sken på kullen, vrakens smitta  
och den druckna trängseln på förklaringsberget:  
en hemlös sång som speglas matt i postamentet,  
där härskaren står livlös i sin andes tyngd och parentes.

«Ecce Homo» ser ut til delvis å vere eit typisk surrealistisk bilete der hovudblikkfanget er ein statue, ikkje av ein mann i dress og frakk, men av den tomme klednaden til ein mann som ikkje er der og med berre eit tomt hol der hovud og hals skulle vere. Den tomme forma er elles imponerende nok; kleda flagrar og gir inntrykk av ein mann i full aktivitet og ein framskoten sosial posisjon, «en huvudlös monumentalstaty i härskarpose», skriv Lars Bäckström.<sup>15</sup> Det understrekar ein slik ironi at det som er ikring statuen er dautt og i oppløysing, også i sjølve sokkelen under statuen er det i eine hjørnet avrive eit stykke som etter eit rovdyrbit. Kring statuen ligg sju hovudskallar slengde. Ein båt ligg knust i fjøra, og heile det nære landskapet er som forlate etter ei katastrofeliknande hending. Landskapet er ved sjøen, og på andre sida av ei vik eller ein fjord ser vi truleg ein låg fjellformasjon med nokre graner på — som det einaste teiknet på liv. Det fell lys både på dei fjerne trea og på forfallet på og kring sokkelen og gir det ein brunfarge i ulike nyansar ettersom lyset er. Luftrømmet er delvis nokså mørkt, men sentralt og mot høgre er det litt blått, og det blå speglar seg i sjøen på begge sider av statuen og gir den dermed skarpe og tydelege konturar. Nyansane i brunt kunne eventuelt vise ei kritisk antinazistisk haldning. «I andra hälften av 1930-talet speglar Jonson skræcken inför ett nytt världskrig i en serie visioner av en raserad värld, bl.a. Ecce Homo från 1937», heiter det i ein artikkel frå Mjellby Konstmuseum.<sup>16</sup> Pilatus-sitatet i tittelen handlar då òg om fornedring og død då Jesus vart fornedra før krossfestinga: «Ecce homo! Sjå det mennesket!» (Joh. 19.5).

Erik Lindegren legg ei forteljing inn i biletet som er overraskande, men som heller styrkjer enn bryt med tendensen i det. Han tek liksom den tomme forma i bruk ved å førestille seg ei hending inni den. Han førestiller seg eit auge som blir firt ned gjennom forma. Og han samanliknar auget med eit barn frå ei annan dimensjon med klagande, jamrande musikk, «från evighetens lamentoso» eller ei kongro (spindel, edderkopp) i sin tråd kanskje frå ei guddomleg, «en okänds» hand. Auget blir firt gjennom brystet og magen ned til botnen i den foten som stig fram idet statuen tilsynelatande er i rørsle og set eine foten bestemt fram, figurert i teksten ved at siste linja er trekt framom dei andre i venstre margen. Uttrykket er vel her til dels ironiserande ved eit uttrykk som «denne unket [innestengt luktande] stolta fot: behärskaren av postamentet», for det er jo ingen fot der, berre eit tomt hylster. Og nede i denne støypejarnsforma ser auget ingenting, det



berre lyder, men det det høyrer er til inga trøyst. Det er det same som tilskodaren ser, og det er berre negativt og trist, tida er kujonaktig — «grå schakal», det er sløkte andlet, drukken trengsel, heimlaus song. Sjølv med Lindegrens forteljing om auget blir opplevinga like negativ i diktet som i måleriet. I dette tilfellet tykkjer ein også at ekfrasen er lite leseleg utan saman med biletet, sjølv om ein reknar med sitatet i tittelen og andre religiøst og bibelsk klingande uttrykk som «evighetens lamentoso» og «förklaringsberget». Den framskotne plassen Lindegren gir hylster-foten, heng truleg saman med at foten trør liksom sjølvmedvite fram i biletet, men kanskje er det helst å oppfatte som ironi når fotfiguren blir gjengitt visuelt i diktet ved at siste linja som diktet står på er trekt framom dei andre ved smalare venstremarg. Med dette grepet kan ein seie at denne ekfrasen i forholdet mellom tekst og bilete kan passera i kategorien *integrasjon* som Fryd refererer etter Hans Lund — der «indgår det visuelle som en integreret del af det litterære værks konkrete udformning» —,<sup>17</sup> eller *ikonisitet* etter Heffernan.<sup>18</sup> Men medan det berre er eit enkelt innslag i siste linja i «Ecce Homo», får det mykje større tyngd i det neste diktet, «Kosmisk moder»:

var i mig dina vintergators andning  
 var i mig den du redan är och alltid har varit  
 en dröm bortom drömmens berg och bortom hemligheten  
 något verkligare än verkligheten  
 något som jag varken kan glömma eller minnas  
 något som mörka skepp som vandrar upp mot fyren  
 något som moln som ljusa klippor och klippor som mörka moln  
 något som förvandlar ofattbar köld till ofattbar värme  
 något som var i mig och förvandlade mig  
 o förvandla mig  
 gör mig till en hamn för min oros skepp  
 vänta mig under jorden  
 sök mig i min urna  
 o förvandla mig och var i mig  
 så som jag omärkligt vilar i dig  
 i medvetlös dröm om dina ögons stjärnbild

Diktet er skriva til oljemaleriet med same tittel av Waldemar Lorentzon 1935. For mange vil både biletet (i svart — kvitt) og diktet vere kjende frå Gunnar Tideströms skule- og studentantologi *Lyrisk från vår egen tid*.<sup>19</sup> Biletet er som eit palimpsest. Vi ser eit stilisert landskap med himmel / luftrom og jord og hav. Havranda deler det skarpt i to øvre og nedre halvdelar. Men skyformasjonar og fjellformasjonar liknar kvarandre og bind liksom jord og himmel saman att. I og gjennom dette skin biletet av ein kvinneskapan fram. Ho er delvis naken, og overkroppen omtrent ned til brystvortene viser over havranda. Under denne linja blir kroppen mindre tydeleg i det fjellandskapet liksom dekkjer fanget og delvis ser ut som eit teppe. På teppet ligg ein kropp som mest liknar ein mann med ryggen til og delvis sveipt i eit gjennomsiktig kvitt klede. Kvinneskapanen sit altså som ei kjempestor mor som fyller rommet attom og gjennom alt og har ein mann liggjande som eit lite barn i fanget som ho står under med høgre armen og handa. Ho vender andletet til sides, så vi ikkje kan sjå henne beint i auga, og i det auget som vender til vår

side, står ei klår og stor stjerne. Det høgste fjellet ragar opp så det i biletperspektivet når midt i øvre halvdel, og på toppen lyser eit sterkt lys frå eit fyrtårn som kastar lyset til begge sider i to strålebuntar eller sektorar. Nokre figurasjonar i horisonten tolkar Lindegren som segl på veg mot land og hamn, «mörka skepp som vandrar upp mot fyren», «gör mig till en hamn för min oros skepp».

Tittelen og biletet i det heile gir diktaren høve til å assosiere mot noko religiøst, men truleg må han føresetje at lesaren kjenner til biletet, for han beskriv det ikkje. Vi kan tenkje på den høge plasseringa av hovudet, det halvt bortvende andletet som ikkje viser seg, men blir mørklagt av den sterkt lysande stjerna i staden for auge. At diktet blir som ei bøn, kjennest heilt rimeleg. Det er eit eg som bed, kanskje den som ligg i fanget og kanskje alt er død og sveipt i likklede. Diktet er ordna symmetrisk kring ein midtakse, har ytre kontur som ei urne, og urna er også nemnd i bøna, «søk mig i min urna» (linje 13). Bøna går elles ut på å oppnå ei religiøs sameining «bortom» det som er her og no, understreka mellom anna i seks anaforiske linjer innleidde med «något som» — er eller verkar slik eller slik: «verkligare enn verkligheten», «som jag varken kan glömma eller minnas», som sameinar lys og mørker, «moln» og «klippor», «förvandlar köld till [...] värme». Gong etter gong blir verbet *förvandla* brukt, til sist i tredje siste linja (linje 14), «o förvandla mig och var i mig». Det er ei bøn om ein metamorfose som skal føre til ein symbiose med den kosmiske morsskapnaden.

I dette diktet har Lindegren meir enn i «Ecce Homo» retta seg etter og gjort sitt verk i samsvar med målarstykket. Men Roland Lysell peikar på at her er ein viktig skilnad. Diktet er «det längst gående exemplet på längtan efter 'symbios' med modersgestalten, och hur det regressiva i denna process övervinnas och blir skapande kraft». <sup>20</sup> «Jagets status är [...] inte lika självklar som på Lorentzons tavla, där det vilar medvetslöst inne i den kosmiska gestalten». <sup>21</sup> Lysell åtvarar mot å sjå på diktet som først og fremst «en bön till kärleken» fordi det er begrensande. «Genom att bejaka det totala invaderandet av den kosmiska kraften som den ursprungliga, gives en möjlighet til ny insikt». <sup>22</sup> Vi har altså eit godt dekkjande samsvar mellom bilete og dikt, men kan med Lysell seie at diktet gjennom aktiviseringa av mannsfiguren som «jag» kjem eit steg vidare som aktiv erkjenning enn biletet aleine gjer. Kanskje styrkjest denne oppfatninga gjennom den integrasjonen eller ikonositeten som Lindegren skaper når han ved hjelp av diktet si ytre form rissar opp konturane av kosmos i form av den urna som «jag» held til i som kosmisk vesen.

#### TRE TAVLOR AV ÅKESSON

«Kosmisk moder» er eit figurdikt, forma som ei urne. Lars Elleström har skrivne om ikonositet hos Sonja Åkesson. <sup>23</sup> Han er også oppteken av den visuelle framstillinga som kan ligge i eit dikts ytre form, ikkje minst i konkret poesi og figurdikt av ymse slags. Han har eit sitat frå diktet «Husfrid I» (1963) som illustrerer noko slikt: <sup>24</sup>

Kvartett av Mendelssohn och blåa vantar  
färdiga ända upp till tumkilen.  
Fönstersmyg, grantoppar,

dalande

flingor.

Snart får man väl skägg  
eller klövar.

«Husfrid» er titteldikt i diktsamlinga med same namnet (1963). Den er rekna for ei viktig diktsamling og ei gjennombrøtsbok av Åkesson.<sup>25</sup> Med den er den nyenkle skrivemåten etablert hos henne. I avhandlinga si om Åkessons lyrikk (1991) skriv Eva Lilja om denne boka under overskrifta «Det nya språket i *Husfrid*» og seier at dette gjeld særleg andre halvdel, «et nyenkelt realistisk skrivsätt, som snabbt väckte uppmärksamhet och placerade Åkessons lyrik i centrum för den nya dikten».<sup>26</sup> Boka er delt i fem bolkar. Bolken i midten har tittelen «Tre tavlor» og inneheld tre dikt.<sup>27</sup>

Første diktet har tittelen «Fatet»:

Hjärtans gärna ramlar fatet i sjön. Fatet kan segla, är en hejare på att dyka, att ta sig fram, såväl till lands som till vatten. Fatet är som en fågel, fastän flatt. Det glänser som olja glänste förr i Turkiet. Det tror att det glänser så. Det hoppar och dyker, ropar till alla det möter. Det ger sig upp mot himlen, under molnen, det glänser bland molnen. Ett sju-flytande-flygande fat. Snart landar det i grantoppen, fnittrar och vinkar däruppe, blänker som ett skatbo. Fatet som är en fågel som är ett fågelbo. Som är en båt utan last eller frakt. Som sitter på grantopparna på vågtopparna och skrattar så det skakar. Som bråkar som ett barn när det inte får det som det vill. Ett ganska bortskämt fat. Men glatt. Ett solskensfat, egentligen. Men flatt. Ett fat.

Det er eit prosadikt som har rette margar og rektangulær form som eit bilete. På denne tavla er det framstilt eit fat som har fleire eigenskapar. Det er observert. Visuelt er det flatt, og det glinsar og blenkjer, det er glatt, det glitrar i sola («ett solskensfat»). Men det er ikkje berre ein død ting, det handlar: vinkar, ramlar i sjøen, dukkar, tek seg fram til lands og i lufta òg («som en fågel» og «är en fågel»), hoppar flyg, landar, sit i grantoppar («blänker som ett skatbo», «är ett skatbo» = skjorereir, skaderede) og på bølgetoppar («är en båt»). Og det agerer menneskeleg som eit uskikkeleg barn, eit «ganska bortskämt fat». Det inngår kanskje òg i ein tradisjons- eller eventyrsamanheng. Det trur at «det glänser som olja glänste förr i Turkiet», eit uttrykk som truleg refererer til den tyrkiske tradisjonssporten *oljebryting* der brytarane får kroppane innsmurde med olivenolje. Uttrykket «ett sju-flytande-flygande fat» høyrer vel òg til tradisjonsspråk med «sju» som forsterkande førsteledd; jf. uttrykk som «sjumilsstøvlar», «i sju lange og sju breie» og liknande! «[B]länker som ett skatbo» kan hange saman med den tradisjonelle oppfatninga at skjora samlar blanke gjenstandar til reiret sitt.

Vi har å gjere med ein menneskeleggjord leikande ting i eit stykke barnelitteratur som kanskje er fantasert fram av ei mor om fatet til eit barn ved matbordet. For lesaren er det likevel eit førestelt fat, og som ekfrase må diktet falle under kategorien «notional ekphrasis». Ein ironi som kan gå ut over det barnlege, er den gjentekne påminninga om at fatet, trass alle sine geberdar og glitrande kunststykke, er og blir flatt.

Det neste diktet er «Giraffen».

En troögd giraff som dansar skutteskutt.  
 En troögd giraff  
 som dansar skutteskutt  
 till alla de små klirrljuden  
 från planeten Tellus.  
 Stör henne inte.  
 Pätvinga henne inte någon «stil».  
 Allt är så svalt och behagligt.  
 Giraffen böjer sin smala, behandskade hals,  
 lyssnar med de små hornen.  
 Hon drömmer att hon är en klanglåda.  
 Hon leker att hon er en drog  
 — en läkande ört.  
 Allt efter som klirrljuden tilltar  
 framströmmar de sjuka.  
 Men giraffen kan ingenting göra.  
 Giraffen kan bara skumpa sitt skutteskutt.  
 Kan bara drömma med sina små horn.  
 Kan bara lätsas med sina trogna trolösa ögon.

«Giraffen» har inga markert ytre form. I første omgang er det ein humoristisk og naivistisk framstilt sjiraff som er «troögd» og dansar uelegant «skutteskutt». Den blir omtala som hokjønn, eit kvinneleg vesen med «sin smala, behandskade hals» (l. 9) som lyttar med sine små horn, drøymmer at ho er «en klanglåda» (l. 11), leikar at ho er ein lækjande plante. Dette kunne òg i utgangspunktet ta seg ut som skrive for born.

Men diktet får gradvis ein annan karakter. Klirrelydane som sjiraffen dansar etter, kjem frå sjølve planeten vi lever på. Ein slik lyd knytt til jorda, tyder på at jorda rister, skakar, skjelv. Draumen om å vere «klanglåda», resonnanskasse, som kan forsterke lyden og på den måten varsle om at dette er meir enn ein leik. Det same gjeld leiken å vere «en läkande ört» (l. 13), ei medisiplante. For det viser seg at medisin verkeleg vil trengjast etter som den forsterka klirrelyden frå jorda får sjuke menneske, eventuelt òg andre levande, til å strøyme fram. Jorda er altså truga av sjukdom, og det kan sjølvsgagt hange saman med otten for kva kapprustning og våpen kan føre til; diktet kom på prent året etter Cuba-krisa hausten 1962, då redselen for kjernefysisk krig var nær og reell.

Det humoristiske framstillinga av den truskyldige klosset dansande og drøymande sjiraffen utviklar seg altså til ei både trist og ironisk erkjenning av at sjiraffen eller det enkelte vesle mennesket, «kan ingenting göra» (l. 16), og dansen er no blitt uttrykk for ei ambivalent tilgjersle: «Kan bara lätsas med sina trogna trolösa ögon» (l. 19). Det som tok til som ei naivistisk framstilling av den dansande sjiraffen, har også blitt til ei tavle med ein inskripsjon, ei skriftleg påminning og åtvaring. Men det er vanskeleg å tenkje seg ei bilettavle som utgangspunkt; tanken på ein liten teiknefilm ville her vere meir relevant. Og det gjeld jo òg det siglande og symjande og flygande fatet i førre diktet

Den tredje teksten, «Bårhuset», står i ein viss mon i motsetning til dei to første, iallfall i det at han slett ikkje handlar om leik og knapt er noko dikt for born. Lilja ser likevel samanheng mellom dei tre dikta med di ho skriv om «den korta, symboliska sviten Tre taylor. I varje dikt fokuseras ett föremål, som förses med ett antal icke-realistiska egenskaper. Dessa dikter är fulla av mångbottnade ironier».<sup>28</sup> Men først og fremst er det eit ganske alvorleg modernistisk dikt, med eit visst surrealistisk preg og ulikt den leikne

karakteren til det første og delvis det andre.

Bårhuset mitt i den ångande grönskan!  
Bland kokande, gurglande träd.  
Det snörpar försätligt på munnen,  
drar och drar i sina stärkta kjolar.  
Det släpper ingen djävul över bron.  
Ett gammalt tandlöst gumbårhus.  
Ropa inte till: det är dövt.  
Håll er åt sidan: det er även skumögt.  
Sjung inte!  
Om ni sjunger förändras bårhuset.  
Då blir bårhuset sjukt.  
Då rasslar alla de gurglande träden ihop.  
Då tar bårhuset av sig sitt huckle  
och visar sitt vansinnigt strålände här.  
Det som tar andan ur våra drömmar,  
förvandlar våra stolta stoft till stoft.

Eva Lilja har gått inn på dette diktet i ei grundig og fin lesing, og mi lesing blir av den grunn knappare.<sup>29</sup> Den første linja i diktet med sitt ropeteikn til slutt slår kontant fast eit bilete, gjerne ei tavla, og ei motsetning mellom død (bårhus = likhus) og liv («grönskan»). Men også at død og liv høyrer til på same stad: «Bårhuset mitt i den ångande grönskan!»

Bårhuset står på ein frodig stad. Trea er personifiserte, «gurglande». Bårhuset blir òg personifisert til skapnad av ei eldre kvinne som snurpar munnen og dreg i kjolane og avviser all tilnærming, og er bårhus og gammal kjerring (gumma) i eitt, «gumbårhus», døvt og dimøyt. Så kjem ein sentralt plassert imperativ: «Sjung inte!» Ei sterk og tydeleg melding. Og det er kvinna/bårhuset som ikkje toler song/kreativitet, for då vert det sjukdom og samanbrot, også av dei høgst levande trea. Og til og med aktiv fiendskap som samstundes tykkjest fascinerande. Lilja ser berre negativitet på slutten. At håret er vansinnigt strålände kan vel òg vere forlokkande om enn på trolldoms vis. Eit ambivalent dikt, som Åkesson dikt om kvinner ofte er, seier Lilja.<sup>30</sup> Ho finn også noko komisk i dette diktet — som i dei to første.

Diktet har fleire lag, også eit visuelt. Det lar seg godt gjere å sjå føre seg eit måleri, til dømes slik: Eit nesten falleferdig hus står mellom tre i eit fuktig og frodig landskap med ei bru, kanskje over ein sump eller kanal. Trea er antropomorforiserte, og huset er framstilt slik at det kan assosierast med ei eldre kvinne, en gumma. Det kunne vere ei mørk dørøpning som gir grunnlag for å snakke om munn, og så er det falleferdig hus og aldrande kvinne på ein gong: «Ett gammalt tandløst gumbårhus». Dermed kunne diktet vere ei poetisk bearbeiding av eit bilete som allereie har sine surrealistisk-symbolske trekk. Så lenge vi ikkje kjenner eit slikt bilete, kan dette diktet òg rubriserast som ein notional ekphrasis.

Eva Lilja reknar *Husfrid* som ei overgangsbok til det nyenkle. Desse tre tavle-dikta kan under eitt seiast å vere på overgangen. «Bårhuset» liknar mest klassisk modernisme, medan den leikne og naivistiske framstillinga delvis i «Giraffen» og gjennomført i «Fatet» minner om ein lettare og opnare tone i den nye 1960-talslyrikken. Den nyenkle måten å skrive dikt på har elles eit utgangspunkt i den amerikanske beat-poesien frå 1950-talet. Sambandet dit syner Sonja Åkesson eksplisitt i det lange sistediktet i boka, «Själviografi»

med parentesen «(replik till Ferlinghetti)», og replikken gjeld det like lange «Autobiography» (1958) av Lawrence Ferlinghetti (f. 1919). Den lange, slentrande, framstillinga med stadig oppattaking av førstepersonspronomenet er typisk for begge. Ho følgjer han på ein ironisk distanse. Når hans eg-person fører eit roleg liv på «Mike's Place every day», lever hennar kvinnelege «jag» «ett lugnt liv på Drottninggatan 83 a på dagarna», der ho «[s]nyter ungar og putsar golv» osv. Men for begge er det nok ein av-intimiserande måte å skrive sjølvbiografi på som ikkje hadde vore vanleg.

#### SKRIFT OG BILETE HOS EINAR ØKLAND

Og herfrå går eg vidare til den yngre norske 60-tals-diktaren Einar Økland (f. 1940).

Eit sentralt ord hos Økland når han skreiv om litteratur i unge år, var «desentralisering» som galdt både subjektet sin status og val av stoff og tone. Det finst også i tittelen på ein tidleg artikkel (1967) som gjeld det emnet eg er oppteken av her: «Desentralisering (Om mitt forhold til andre kunstarter)».<sup>31</sup> Artikkelen viser særleg interesse for biletkunst. Økland har i alt gitt ut åtte sakprosbøker med kortare og lengre prosaframstillingar som han har brukt desse genrenemningane om: artiklar, epistlar, essay, essay for barn, innlegg, intervju, kommentarar, småprosa, småstykke, også om slager- og visekunst og jazz. I tillegg har Økland skrive fleire bøker om visuell kunst, illustrasjonskunst, brevmerke, bokomslag, fleire kapittel om teiknaren og målaren Theodor Kittelsen og ein omfattande dokumentasjon og studie av teiknaren Harald Damsleth som også opererte i teneste for nazistane i 1930- og 1940-åra. I det heile har han interessert seg for å samle og presentere sterkt utbreidde visuelle genrar og kunstslag som kunsthistoria for det meste har ignorert. Når han skriv om ein kjend kunstnar som Per Krogh, er det ikkje om den kjende målaren, men om den masseproduserte illustrasjonskunsten hans som no var blitt minst tilgjengeleg og måtte leitast fram i ulike publikasjonar.<sup>32</sup>

Det visuelle har også sin plass i Øklands skjønnlitterære skriving alt frå titlane på første diktboka, *Ein gul dag* (1963) og første prosaboka, novellesamlinga *Svart i det grøne* (1967).<sup>33</sup> I *Ein gul dag* finst også titlar som «Tresnitt» og «Akvarell frå Vestlandet». Det siste kunne godt vere ein kunstverksekfrase. Det er klart som ei biletkommentar, men det er også tolkande: «Kvite fuglar flyg bort / lik redde stjerner / etter ei natt / med ulovleg rus», og skafta på fiskarstøvlane klagar litt seg imellom når dei slår mot kvarandre på veg til båten: «Graset er kort og fisken står djupt».<sup>34</sup> Diktet er likevel ikkje skrive til noko visst kunstverk. Eit liknande visuelt dikt der eit kunstverk liksom lagar seg til, er «Sentimentalitetsoverføringa» (1979) som Staffan Söderblom har analysert.<sup>35</sup>

Det ville også vere rimeleg om ein fann tydelege gjenklanger av biletlege trivial- og reproduksjonskunst. Det finst sikkert potensielt, men nettopp fordi det har (hatt) den status det har, er sjansen for at lesaren medvite oppdagar samanhengen, mindre enn om det galdt slik kunst som kunsthistoria for det meste handlar om.

Eitt tydeleg døme må likevel nemnast, nemleg boka med den genremedvitne tittelen *Amatør-album. Lyrisk landskapsroman med figurar* (1969). Det er ei sekstitalboka der genreblandinga nesten er total, foto, roman, lyrikk, omgivnader (jf. environment-roman), agerande menneskefigurar. Han gjer også nytte av ein del tekstar han har funne, ikkje minst i historiske og andre publikasjonar om dei sosiale og geografiske omgivnadene i Sunnhordland (der Økland er ifrå) og på Vestlandet elles. Og ikkje minst gjeld det amatørfoto heime i huset der han og mor hans budde (faren døydd då Einar var sju år

gammal). Som sagt kan boka godt kallast ein collage-roman. Kapitla er for det meste oppbygde slik at dei har eit foto frå amatøralbumet, kanskje eit «funne» sitat, ein dikttekst og ein prosatekst. Av og til manglar foto eller sitat. Det er 39 kapittel i alt, og eg vil her kommentere litt det midtre, nr. 20. Det har tittelen «Tistlar og song» og har eit amatørfoto, eit dikt og ein kort prosatekst.

[biletet]

ranke tistlar med svaiaende tunge  
lilla knopp-kroner  
ein liten gras-krans nede ved foten  
med store mellomrom voks dei på krøttergnagde bakkar  
langs grøfter og bekkefar

dei var så vakre og freistande

kva gjorde vi med dei?  
slo hovuda av med kjeppar  
og song  
gjorde vi

det skulle lite til  
halsen er veik og krum øvst  
der sat hovuda laust  
det var når vi slo for lågt  
tistlane synte kor seige og trevla dei var  
då knekte dei berre på seg og hang der doble  
då måtte vi trø dei i hel  
vi måtte trampe på dei  
så ikkje dei skulle reise seg att om ei stund  
om ikkje heilt så i alle fall opp på skrå

vi sprang langs bekkene  
utan å stogge  
det galdt å halde farten den gong  
slå elegant  
til begge sider

utan å stikke seg  
stakk oss  
gjorde vi aldri

KVA VI song? Vi kalla ein tistel for «ein hitler», og så song vi:

*Kva skal vi gjere med Hitler når han dør?*

*Kva skal vi gjere med Hitler når han dør?*

*Vi skal leggje han på stabben*

*og hogge av han sabben.*

*Det skal vi gjere med Hitler når han dør.*



Eller vi skulle setje han på trikken og skjere av han pikken.  
Eller setje han på Nipen og flekkje av han pipen.  
Det er somrar 1947, 1948, 1949, 1950. I Tyskland byter norske  
soldatar til seg klokker for te dei har fått sendande innbakt i kaker  
frå mor si i Norge. Dei kjem tilbake og syng: «Am Strande von  
Havana steht ein Mädchen». Eller Rudi Schuricke syng for dei:  
«Warum weinst du, kleine Tamara?»

Etter årstala i prosateksten, er guten på fotoet mellom 7 og 10 år (Økland var fødd 1940). Dei side Ola-buksene av det sterke bomullsstoffet dongeri var enno ikkje blitt vanlege, så han er kledd i ei enkel kort heimesydd bukse og lange ullsokkar under. Guten er ute i hage eller utmark og løfter som «våpen» ein kjepp eller liten stokk som han siktar med mot «vilt» eller «fiende».

Tekstdelane som følgjer, blir ikkje ei tolking av fotoet. Det blir meir igangsetjar av noko som forteljaren i begge tekstvariantane har i minnet, nemleg ein krigs- eller jaktleik som gjekk ut over tistlane som «var så vakre og freistande», men altså freistande til å gjere vondt mot, kappe hovuda av rett og slett. Dei vakre tistlane har blitt til fiendar som ikkje ville døy, så «då måtte vi trø dei i hel / [...] / så dei ikkje skulle reise seg att om ei stund».

Og i prosateksten viser det seg at det er tale om eit rollespel knytt til verdskrigen som nyleg er slutt. Gutane kallar ein tistel for ein «hitler» og syng ei dristig seksualprega regle om Hitler og lemen hans som skal kuttast på liknande vis som dei gjer med tistlane. Men biletet av guten med «våpen» gir også assosiasjonar til den første kulturimport frå Tyskland etter krigen når soldatane i den norske Tysklands-brigaden kom heim att og song tyske slagerar som handla om jenter som potensielt mål for gutane.

Forskjellen på diktteksten og prosateksten ser ut til å vere mest den ytre framstillinga. I prosateksten er populærkultur og folkekultur trekte inn, medan diktteksten kan vere meir inderleg erindrande. Han har også eit lite intertekstuelt innslag med forteljinga om gitar som halshøgg tistlar. Og det er frå striden om menneska sin lagnad mellom titanen Prometevs og guden Zevs i Goethes dikt «Prometheus» (Goethe 1963).<sup>36</sup> Prometevs hånar Zevs med mellom anna desse orda: «Bedecke deinen Himmel, Zeus, / Mit Wolkendunst / Und übe, dem Knaben gleich, / Der Disteln köpft, / An Eichen dich und Bergeshöhn» («Løyn du berre din himmel, Zeus, / med skyers gov / og øv deg, ein smågut lik / som tistlar høgg / på eiketre og bergetopp», omsett av Ragnvald Skrede).<sup>37</sup> I diktet er Økland altså innom den høge tyske kultur, samstundes som han med Goethes «Prometheus» er med på forsøket på å degradere det guddomlege. Men det er i prosateksten at dette vert sett inn i samanhengen med den krigstilstanden som landet nyleg er blitt fridd frå.

*Amatør-album...* er alt i alt ei bok med sterke sjølvbiografiske trekk. Men som kapittel 20 delvis kan vise, er det ikkje ein tradisjonell sjølvbiografi med vekt på subjektet si sentrale plassering det er tale om. Det Økland prøver på i denne boka, er å etablere eit subjekt ved hjelp av å undersøkje dei omgivnadene det lever i; det som rundt 1970 vart kalla evironment- eller omgivnadslitteratur, jf. til dømes Erik Thygesens artikkel «Med et patronhylster, et smykkeskrin, en peberbøsse som fortællere» (1968),<sup>38</sup> eller Kjell Askildsens miniroman *Omgivelser* (1969).<sup>39</sup> Og biletstoffet har særleg som funksjon å setje i gang dei tankane som dannar dikt- og prosadelane.

Noko av det merkelegaste Økland har gjort når det gjeld forhold til biletleig kunst, er ei gruppe dikt i samlinga *Heile tida heile tida* (1994).<sup>40</sup> Boka er delt i tre partar, og den første parten har tittelen «Ord versus bilde (22 prologar til 22 imaginære blikkfang på ei kollektivutstilling)». Prologane eller dikta har titlar som peikar mot bilete, og i *Dikt i utval* har titlane fått hermeteikn, så lesaren kan tru at det enkelte diktet faktisk er skrive ut frå eit kunstverk.

Men tilhøvet er ikkje heilt slik. Einar Økland fortel gjerne at dikta er skrivne som oppdrag. Då Stavanger kunstforening skulle arrangere den årlege Vestlandsutstillinga i 1994, bad dei Økland skrive ein prolog. Han kjende ikkje eit einaste av kunstverka som skulle utstillast, så han laga ein serie dikt til imaginære verk. Berre det første av dei, «Bibelsk blikkfang» vart brukt i programheftet, og då med den forklarande parentesen «(Utdrag av prolog til Vestlandsutstillinga 1994)». Titlane er også oppdikta, men mange av dei er sikkert typiske, som «Fortauslandskap», «Sjølvpportrett med fisk og telefon», «Installasjon», men gjennom det også ironiske og kritiske mot dei typar kunst Økland ventar seg på utsillinga. Han nyttar også høvet til å seie noko om forhold til tradisjon, mellom anna til romantisk tradisjon.

Treet bjørk har ofte fått vere motiv både for nasjonaltanke og kvinneleg ynde. Eit nasjonalt ikon er J.C. Dahls *Bjerk i Storm* (1849). Eit anna er Per Bratlands fotografi av kong Haakon som under flukt frå dei tyske okkupantane i april 1940 søker ly under ei bjørk, og som igjen er motiv for Nordahl Griegs kjende dikt «Kongen».<sup>41</sup> Dette har Økland også reflektert over i essayet «Det var far som gikk i krigen».<sup>42</sup> Dette masse-spreidde fotografiet har vorte nasjonalt ikon sjølvstapt på grunn av den mandige kongen, men òg på grunn av bjørka som har fått sin feminitet understreka av diktet «Det var eingong — » av Tarjei Vesaas.<sup>43</sup> I «Ord Versus bilde»-sekvensen finst diktet «Bjørk» som er les som utlevering av mykje norsk sjølvtryggleik knytt til bjørke-motivet:

Då bjørkene blei svarte, då saga vi dei ned  
og kappa dei til kubbar og kløyvde bjørkeved.

Dei kvite, slanke bjørkene fekk framleis lov å stå.  
Dei var så altfor vakre og herlege å sjå.

I våte vinterdagar står bjørkene i stilla  
med greiner-kvister-knappar tett kryss-skravert i lilla.

Då sit vi her og ser ut med hovudet på armen  
heilt vinterbjørkfortapte i bjørkevedovnsvarmen.

I våtvêret vest mot havet blir bjørkene delvis svarte av lav og mose, men målarer vil måle dei kvite og altfor vakre, reknar Økland med.

Eit dikt har tittelen «Det som er tilbake»:

Brølet er borte.  
Folk skriv stumme brev,  
svevar stilt,  
sklir stilt forbi,  
og tar trappa  
bak lukka dører,  
sjølv om heisen lokkar  
med dørene opne.  
Minnet om eit brøl  
skal kanskje få sitt museum.  
Vi får sjå, vi får sjå.

Er ikkje brølet og dei opne heisdørene kanskje ein ufin kommentar til ei av dei store sviskene i norsk kunsthistorie, nemleg Munchs *Skrik*, med heisdørene opne som den skrikande munnen i biletet? «Minnet om eit brøl» kan godt knytast til at *Skrik* har vore stole, Nationalgalleriets versjon vart stole i februar 1994, og Øklands diktsamling kom ut seinare same året. Han har seinare òg kom tilbake til Munch. I diktet «Munch og 'Skrik'» i samlinga for ungdom *Svarte norske* (1997),<sup>44</sup> som handlar om Munchs forhold til motivet og biletet, men ikkje mindre institusjonen kunst og tradisjonens forhold til det, er det Munch som er hovudperson. Figuren i biletet har meir ein objekt plass, «han malte / ein mann som...»:

Alt han såg var så fælt som eit hyl  
som skreik frå alle kantar  
berre til han.

Han orka ikkje å høyre  
dette skriket. Han orka  
ikkje.

Men først då han malte  
ein mann som heldt begge hendene  
hardt mot øyro,  
først då blei det stilt.

Ingen andre stader er det så stilt  
som på veggen  
der bildet «Skrik» heng.

Munch ville vore gammal og døv  
viss han hadde levd i dag.  
Då ville han kanskje tatt hendene vekk  
og brukt dei til å halde seg hardt  
for augo

Her kan vi vende attende til det diktet som Erik Lindegren skreiv til Munchs *Skrik*. Diktet «Skriket» vart prenta i Svenska skriftställarförbundets jubileumsskrift 1944 og er ikkje prenta opp att i bøkene til Lindegren, men er no kome med i den nye *Samlade skrifter*.<sup>45</sup>

Det fladda ansiktet på bron  
och alla ansikten som tänjdes ut till begravnings-entreprenörer  
och detta sorgflor detta dyra sorgflor  
i all evighet och utan evighet  
detta regn som är svart som bläck  
och rinner trögt som tjära utför ansikten  
på sträckta halsar  
(hur skulle vi kunna tröttna på vår betydelseslöshet)  
och jag måste upprepa att jag väntar  
eller ställer mig avvaktande  
ett bättre ord för samma feghet  
och samma nödvändighet

men  
kvinnan satte händerna för öronen  
och lät sitt skrik friska upp den dävna luften  
hon hörde hur tiden anföll henne bakifrån  
hon slog på sin triangel klädd i svart taft  
i takt  
i takt  
i takt  
med sekundernas uppmarsch mot dödens stund

Lindegren tek til med ein grotesk og treffande karakteristikk av andletet i *Skrik*, som han oppfattar som eit kvinneandlet. Det ser ut som det er flått, altså med huda avskrella, og døden må vere nær. Han ser for seg folk, fleire enn dei to ein kan sjå lenger bak i biletet. Det kan vere tilskodarane òg, det vil seie oss alle, han trekkjer inn med uttrykket «alla ansikten», som samlar seg kring den døyande og glattast til med tanke på gravleggingseremoni og blandar saman likt og ulikt, syrgjeflor og prisen på syrgjeflor, æve og ikkje æve. Folk strekkjar hals for å sjå, dei står i svart regn som blekk og tjøre. Skrikscena blir eit evenement som alle må sjå. Dei (vi) «tröttnar» ikkje; det ville vere å bli lei av si «betydningslöshet», det vil seie av seg sjølve. Denne antydninga om død fører han vidare til å omtale ironisk folk som lever av å ta seg av gravlegging; «alla ansikten tänjdes ut till begravnings-entreprenörer» som skal selje dyrt sørgjeflor. Biletgrunnlaget for desse må eventuelt vere eit par mørke personar som er lenger bak på «bron» som Lindegren skriv, men på biletet er det visst ein veg. Grunnlaget for å skrive om sørgjeflor og svart regn, må liggje i det blå mot svart i landskapet bak mot høgre i biletet. Røysta i diktet omtalar dette publikumet ironisk som «begravnings-entreprenörer» og hyklarar og feige.

Først i det andre av to avsnitt kjem andletet som skriket kjem frå, inn att, og det er no skriket kjem, og døden eller dødsangsten skildrar Lindegren slik at tida hennar snart er slutt, eller at ho kjenner det slik. Ho opplever det som at tida — og «alla ansikten» — forfølger henne sekund for sekund — nådelaut repetert på tre linjer — «i takt / i takt / i takt». Lindegren tolkar med andre ord diktet slik at det er menneska, «alla», som følgjer etter den flyktande og skrikande og jagar henne i døden. Det er ei sterk tolking som nesten minner om Munchs samtidige Obstfelders konklusjon om «mine brødre, menneskene» i prosadiktet «Byen»: «Ja, de er vanvittige, de er vanvittige».<sup>46</sup>

Diktet er uttrykk både for ei sterk innleving i og ei tolking av måleriet. Øklands meir institusjonskritiske tilnærming er frå ei side noko heilt anna, og uttrykket er for all del

noko anna, ein annan modus. At ein døv Munch i dag kanskje ville ha lagt hendene ikkje mot øyra, men «brukt dei til å halde seg hardt / for augo», kan truleg lesast som ein like sterk kritikk mot «menneskene» i dag som i Munchs tid og Lindegrens tid.

«Ekfrasar» av den typen Økland operer med til den tenkte katalogen, veit eg elles ikkje om i lyrikken. Med sin tilbaketrente humor og gjøn med kunstinstitusjonen liknar dette i beste fall berre i det ytre på Erik Lindegrens gruppe av dikt skrivne som det ein kunne kalle estetisk dialog med konkrete bilete av Halmstadgruppen. Skal det kallast ekfrasar, må det sjølvsagt vere den typen som er skriven til førestilte kunstverk, altså typen notional ekphrasis. Det mest særleine ved dei samla sett er kritikken, ikkje mot den visuelle kunsten generelt, men mot sider ved den kunsten som kjem fram og er støtta institusjonelt, tilpassa og upåfallande.

#### ETTER BRANCUSI

Den boka der Einar Økland utan ironi og på meir sam-artistisk vis vender seg til kunsten, er den diktsamlinga som har tittelen *Etter Brancusi* (1999).<sup>47</sup> Constantin Brancusi (1876—1957) var ein rumensk skulptør. Brancusi er ein av pionerane innanfor ny og moderne kunst rett etter 1900. Han slo seg ned i Paris frå 1904. Han arbeidde direkte med steinen etter kvart utan modellering i mjukare materiale og streva etter å oppnå tilsynelatande enkle uttrykk. Arbeidde på nytt og på nytt med same motiv. Såleis finst det mange versjonar av fleire skulpturar; det gjeld òg *Kysset* som vi skal sjå nærare på.

I eit forord til *Dikt i utval* deler Økland sjølv diktbøkene sine i fire «avdelingar». Avdeling IV er «Seine dikt», på den tid berre *Etter Brancusi*, men no kan vi òg rekne med *Poetiske gleder* (2003) og *Krattet på badet* (2006).<sup>48</sup> Han skriv her om:

— ein overgang til ein annan intensjon, ei anna diktoppfatning og ei anna poetoppfatning enn tidlegare. Eit meir statisk-skulpturelt siktemål enn før: Eit dikt skal stå roleg, slik at ein kan sjå det frå fleire sider. Ved sin kontur skal eit dikt kunne teikne ei estetisk tilfredsstillande linje eller med sitt estetiske volum gi karakter til eit rom. O.s.v. Umuleg å få til med ord? Ja, men ønskeleg. I sin konsekvens mindre ei utforsking av språkstoffet og meir ei fjerning eller forandring av meningsinnhaldet, slik all skulpturering fjernar noko av materialet si mening etter kvart som forma gir ny mening.<sup>49</sup>

Det er sikkert ikkje lettare for lesaren å sjå eller gripe dette enn det er for skrivaren å få det til. At det er uttrykk for ein vilje til kunst, er det vel ingen tvil om. Og her kan Økland ha ein impuls frå Brancusi og dei former han arbeidde fram. Dette seier han også med reine ord. Til Brancusis *Le Baiser* (*Kysset*) skriv han diktet «*Kysset*» og set under parentesen «(Etter Brancusi)». Og då går det ikkje fyrst og fremst på at det er etter i tid, men at det er laga etter, gjort etter Brancusis verk som utgangspunkt:

Ansiktet må ikkje kome mellom oss.  
Munnen må ikkje kome mellom oss.  
Frå kvar vår kant møtest kvar vår kant.  
Hit og ikkje lenger rekk vi.  
Hit og ikkje lenger kjem vi.  
Mens natta fell i håret bak oss.

Økland gir røyst til dei to figurane som møtest i skulpturen. Om det er versjonen frå 1907—10 som står på Cimetiére Montparnasse eller den som er datert 1912, veit eg ikkje, og det ser ikkje ut til å ha noko å seie. Uansett er dei pressa saman mot ei linje i midten og skrudde ihop liksom, av dei omslyngjande armane. Og det er ansiktet og munnen, hovudpartiet, Økland er oppteken av. Det at mørkret fell i håret, er ikkje så tydeleg på nokon av dei versjonane eg har sett gjengitt på nettet, men på kyrkjegardstatuen som står ute, kan jo mørkret fall inn på forskjellig vis. Ordet «kant» bruker han i to tydingar. Dei kjem frå kvar sin stad (jf. austkant, vestkant osv.) og materialet, steinblokka, har markerte vinkelantar (jf. bordkant, sengekant). Eg les det slik at diktet gir uttrykk for eit konsekvent samband mellom dei to i kysset og endå ein like klår individualitet. Sjølv om vi er alledeles tett saman, er det òg eit skilje mellom oss som vi ikkje kan kome over. Det er eit tema, og det er innbakt i den fullenda forma.

Det er eit dikt til i denne boka som openbert heng saman med eit kunstverk. Diktet «Angelus» heng saman med oljemaleriet *L'Angelus* (1857—1859) av den franske 1800-talsmålaren Jean-François Millet (1814—1875). «Angelus» er namnet på ei katolsk bøn som folk bad tre gonger om dagen, morgon, middag og kveld etter signal frå kyrkjeklokkene. Millet kom frå landsbygda i Normandie, og han har fortalt at han hugsa bestemor si alltid passa på at arbeidet stogga og bønna vart lesen når klokkene kima, og det gav han ideen til biletet. Biletet viser ei par, mann og kvinne. Kvinna nester hendene og begge bøyer hovuda i bøn. Dei står i åkeren og har reiskapar til å ta opp poteter med; nokre poteter ligg også utover åkeren i framgrunnen. Landskapet ser elles ut til å vere mindre fruktbart. Jorda grønkar nok bakover, men ser ut til å vere oppfylt av store steinblokker. Parfolka ser fattigslege ut, og det same gjer åkeren og landskapet. I det fjerne skimtar vi eit kyrkjetårn. Himmelen er gyllen mot vest, men det er usikkert om det er mot hav eller fjernt og lågt fjelllandskap vi ser. I lufta mot høgre ser vi svarte fuglar høgt over landsbyen og kyrkja. Diktet «Angelus» knyter seg til biletet:

Vi stod bøygde i den tomme åkeren  
då vi høyrde det stilna.  
Vi retta oss opp i molda,  
la hovudet bakover:  
Fugleflokken samla seg over oss.  
Himmelen over oss mørkna.  
Alle starane kvervla hit  
for å dra vekk herifrå.  
Himmelen var blitt svart.  
Det kom så brått.  
Vi blei ståande mens det skjedde.  
Det var ingen vitne.

Også her er det to figurar, kone og mann. Elles minner dei lite om figurane i Brancusis *Kysset*. Det Økland gjer i diktet sitt, er faktisk å ta forteljinga eit steg vidare i tid enn det biletet viser. Det tek til med situasjonen der dei står bøygde «og høyrde det stilna». Det som stilna kan vere kyrkjeklokkene som ringde til bøn. Vesen og fenomenen i det «frosne» biletet får rørsler. Dei bøygde rettar seg og ser opp, ser dei fjerne svarte fuglane samle

seg i flokkar og vise seg som flyttfuglar, starar som samlar seg om hausten for å dra sørover, eller «dra vekk herfrå» som det står i diktet. Så tett med starar er det at himmelen svartnar over dei. Dette er (var) ikkje ei heilt uvanleg hending, men likevel er det noko skremmande og trugande over det. Når den lyse himmelen svartnar brått, er det til vanleg framfor noko farleg og uhyggjeleg som uver eller vondt varsel. Den fredfulle religiøse scena i biletet blir i diktet forvandla til potensielt noko heilt anna en fredfullt, som dei to personane må oppleve. Den siste linja, «Det var ingen vitne», har ikkje noka forklaring på som eg er fornøgd med. Men det er vel slik at dette må lesaren godta eller forkaste. Dei to har opplevt det, det er dei sikre på. Som ofte elles i si skrivning vrir Økland her merksemda bort frå noko tilforlateleg mot noko som er meir problematisk, meir usikkert.<sup>50</sup>

#### SLUTTORD

Eg har skrive om dikt og bilete hos tre nordiske lyrikarar. Trass sine ulikskapar både i alder og temperament har dei det sams at dei står i den tradisjonen i høve til kunst og dikting som tok til med impresjonisme og symbolisme i begge kunstgreinene. På sine måtar har dei røter i det som følgjer som ekspresjonisme, kubisme og surrealisme.

Lindegren er vel den som står stødast i hovudstraumen og var med og utvikla den tradisjonelle modernismen til dens høge nivå. Det viser seg også i den konsekvent lojale og høgt oppdrivne måten han skriv sine ekfrasar til måleri av Halmstadgruppen på. Er han ironisk, er det i samsvar med ein ironi som kunstverket gjer mogleg, — jf. «Ecce Homo». Det er meir oppfølging enn opprør i det Lindegren gjer, men likevel verdt å minne om spesialisten Lysells påpeiking av at diktversjonen av «Kosmisk moder» gir høve til ny innsikt i forhold til Lorentzons bilete.

Åkesson kjem til biletkunsten på andre vegar enn Lindegren. Ho hadde alt ein biletoproduksjon då ho faktisk vart invitert av den aldrande Halmstadgruppen til å lage ei separatutstilling i Hallands Konstmuseum 1975.<sup>51</sup> I forhold til biletkunsten er ho som elles både respektlaus, leikande humoristisk og djupt seriøs både i collage og i notional ekphrasis som «Tre taylor». Om collage-kunsten har sine forgjengarar tidleg i hundreåret, tek han seg opp i 1960- og 1970-åra. Hos Økland blir han også brukt fornyande i nøktern tilbakevending til eigen oppvekst.

Øklands fiktive ekfrasar som prolog til ei utstilling viser ein praksis som truleg ville vore framand for Lindegren. Lindegren tok på seg eit oppdrag for ei seriøs og vel estimert gruppe, medan Økland skriv dikt om bilete som ikkje finst, av kunstnarar som han òg førestiller seg, sjølv om han sikkert reknar med å kjenne til typene. Han tillèt seg å skrive utan synleg respekt, som også Åkesson gjer, til dømes i den visuelle framstillinga i «Bårhuset» av både den eldre kvinna og dødshuset som kvinnemetaforen veks fram av.

I Munch-dikta liknar Økland meir den kritiske og ironiske og sarkastiske Åkesson. Først i ekfrasane i *Etter Brancusi* arbeider han ut frå ein type gemytt som står nærare den nitide seriøsiteten i Lindegren sine ekfrasar. Her og seinare er han også på si vis nitid oppteken av å få til ein type dikt som absolutt ikkje motarbeider den visuelle kunsten, men nyttiggjer seg og supplerer den.<sup>52</sup> Det gjorde Lindegren òg i arbeidet med

Halmstadgruppens kunst, og Åkesson gjorde det på si vis når ho arbeidde med collage både i dikt og bilete.

Ei slik kort undersøking av forholdet til visuell kunst hos desse tre nordiske forfattarane gir ikkje ei ny lyrikkhistorie, men viser korleis ei slik tilnærming kan gi supplerande sentral innsikt ved å peike på både nærskylde og vidt ulike haldningar til delvis samsvarande fenomen i biletkunsten.



## Noter

<sup>1</sup> Hans Lund: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Liber Förlag, Lund 1982; Ole Karlsen: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Samlaget, Oslo 2003; Annette Fryd: *Billedtale. Om mødet mellom billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt*, Forlaget Spring, Hellerup 2006.

<sup>2</sup> Fryd 2006, 19.

<sup>3</sup> *Op.cit.*, 18, jf. James A.W. Heffernan: «Ekphrasis and Representation», *New Literary History* 22, nr. 2, 1991, 299—300.

<sup>4</sup> Karlsen 2006, 61; og Ole Karlsen: «Slik vart det diktet. Om 'Berget som gret' og 'Henry' i *Liv ved straumen*», Sarah J. Paulson og Rakel Christina Granaas (red.): *Dobbeltblikk på Vesaas*, Tapir, Trondheim 2009, 192.

<sup>5</sup> Folke Holmér, Erik Lindegren, Egon Östlund: *Halmstadgruppen. Waldemar Lorentzon — Axel Olson — Erik Olson — Esaias Thorén — Sven Jonson — Stellan Mörner*, Raben & Sjögren, Stockholm 1947.

<sup>6</sup> Folke Holmér: «Halmstadgruppen och surrealismen», i Viveca Bosson, Folke Holmér, Erik Lindegren, Egon Östlund: *Halmstadgruppen. Waldemar Lorentzon — Axel Olson — Erik Olson — Esaias Thorén — Sven Jonson — Stellan Mörner*, Raben & Sjögren, Stockholm 1970, 113—144.

<sup>7</sup> K. Hallind: *Tavlor och deviser. Studier i Erik Lindegrens dikter till Halmstadgruppens måleri*, LiberLäromedel, Lund 1978, 15.

<sup>8</sup> *Op.cit.*, 23—24.

<sup>9</sup> Eva Lilja: *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Daidalos, Göteborg 1991, 13.

<sup>10</sup> Lilja 1991. Sjå særleg kap. 5, «Den groteske realismen», underkapitlet «Sonja Åkessons konkrete dikt», 131—141, kap. 6, «Citater ur verkligheten», underkapitla «Om ready makes och collage», 155—157 og «Collagetekniken i *Pris*», 169—181. Jf. òg Lars Elleström: «Visuell ikonicitet i lyrik. Med några exempel från Sonja Åkessons diktning», Sissel Furuseth & Lisbeth Stenberg (red.): *Dikten som mötesplats. Festskrift till Eva Lilja*, Kabusa Böcker, 2008.

<sup>11</sup> Einar Økland: *Amatør-album. Lyrisk landskapsroman med figurar*, Samlaget, Oslo 1969; Paal-Helge Haugen: *Anne*, Samlaget, Oslo 1968. Jf. Unni Langås: «Punktromanens poetikk. Paal-Helge Haugens *Anne* i et tekst-bilde-perspektiv», Anker Gemzøe et al. (red.): *Fortellingen i Norden efter 1960*. Den 24. IASS-studiekonferanse 2002, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2004, 58.

<sup>12</sup> Hallind 1978, 13.

<sup>13</sup> Teikninga er gjengitt i Viveca Bosson, Karoline Peterson (red.): *Fernand Léger*. Katalog til Léger-utstilling ved Mjellby konstmuseum / Halmstadgruppens museum 29 maj — 28 augusti 2005, Halmstad 2005, 61.

Ut frå undertittelen på teikninga kan vi i denne samanhengen sjå på mannfiguren i *Søkaren* som ei form for sjølvportrett. Både Erik Olson og Waldemar Lorentzon var blant elevane i det første kullet på Légers kunstsule, Académie Moderne i 1924. Ei rekkje skandinaviske målarar var i åra frametter elevar ved denne skulen.

<sup>14</sup> Måleriet er gjengitt som fargeplansje i ei ny utgåve av boka om Halmstadgruppen: Viveca Bosson, Folke Holmér, Erik Lindegren, Egon Östlund: *Halmstadgruppen. Waldemar Lorentzon, Axel Olson, Erik Olson, Esaias Thorén, Sven Jonson, Stellan Mörner*, (ny helt omarbeidd opplaga), Raben & Sjögren, Stockholm 1970.

<sup>15</sup> Lars Bäckström: *Erik Lindegren*, Verdandis skriftserie nr. 18, Bonniers, Stockholm 1962, 122.

<sup>16</sup> «Sven Jonson (1902—1981) — biografi», <<http://www.mjellbykonstmuseum.se>> (mai 2010).

<sup>17</sup> Fryd 2006, 18; jf. Lund 1982, 13—14.

<sup>18</sup> *Op.cit.*, 18; jf. Heffernan 1991, 299—300.

<sup>19</sup> Gunnar Tideström: *Lyrik från vår egen tid*, Skrifter utgivna av Modersmållärarnas Förening, 4. oppl., Gleerup, Lund 1968. Første opplagan kom 1945.

<sup>20</sup> Roger Lysell: *Erik Lindegrens imaginära universum*, Doxa, Stockholm 1983, 129.

<sup>21</sup> *Op.cit.*, 130.

<sup>22</sup> *Op.cit.*, 131.

<sup>23</sup> Elleström 2008, 302ff.

<sup>24</sup> Sonja Åkesson: «Husfrid I», *Dikter*, En bok för alla, Stockholm 1994, 137.

<sup>25</sup> Sonja Åkesson: *Husfrid*, Stockholm 1963, her i *Dikter*, En bok för alla, Stockholm 1994, 119 ff.

<sup>26</sup> Eva Lilja: *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Daidalos, Göteborg 1991, 94.

<sup>27</sup> «Tavla» er det vanlege svenske ordet for måleri, og eg vil sjå nærare på desse med tanke på visuelle aspekt. Eg er også merksam på at tavle kan vere ein stad for skrift, inskripsjonar; lovtavlene som Moses henta på fjellet til dømes.

<sup>28</sup> Lilja 1991, 245.

<sup>29</sup> *Op.cit.*, 245—247.

<sup>30</sup> *Op.cit.*, 246.

<sup>31</sup> Einar Økland: «Desentralisering (Om mitt forhold til andre kunstarter)», *Profil*, nr. 2, Oslo 1967; her frå Einar Økland: *Skrivefrukter. Epistlar, artiklar, småstykke frå norsk litteratur 1963—1978*, Gyldendal, Oslo 1979, 43.

<sup>32</sup> Slike bøker av Økland er *Brevmerke på norsk post. Eit utval av reklamemerke, julemerke, propaganda, utstillingsmerke o.a.*, Samlaget, Oslo 1988; *Per Krogh som illustratør. Eit utval henta frå bøker, tidsskrift, plakatar, annonsar, notar, postkort o.a.*, Samlaget, Oslo 1989; *Norske bokomslag 1880—1980*, Samlaget, Oslo 1996; *Damsleth — Han teikna for Norge*, Vigmostad & Bjørke, Bergen 2008, og, saman med Holger Koefod, *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*, J.M. Stenersen, Oslo 1999.

<sup>33</sup> Einar Økland: *Ein gul dag*, Cappelen, Oslo 1963; og *Svart i det grøne*, Samlaget, Oslo 1967.

<sup>34</sup> Einar Økland: *Dikt i utval*, Samlaget, Lyrikklubben Oslo 2002.

<sup>35</sup> Staffan Söderblom: «'Sentimentalitetsoverføringa'. Kring en dikt av Einar Økland», Ole Karlsen (red.): *Ein orm i eit auge. Om Einar Øklands forfatterskap*, LNU/Cappelen, Oslo 1997.

<sup>36</sup> J.W. Goethe: «Prometeus», i Edgar Hederer (Auswahl): *Das deutsche Gedicht vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main und Hamburg 1963, 125.

<sup>37</sup> Ragnvald Skrede: *Frå kjelde til sjø*, Aschehoug, Oslo 1962, 27.

<sup>38</sup> Erik Thygesen: «Med et patronhylster, et smykkeskrin, en peberbøsse som fortøllere», i Paal-Helge Haugen, Tor Obrestad og Einar Økland (red.): *Moderne prosa. Arbeidsbok frå eit litteraturseminar*, Samlaget, Oslo 1968, 35ff.

<sup>39</sup> Kjell Askildsen: *Omgivelser*, Aschehoug, Oslo 1969.

<sup>40</sup> Einar Økland: *Heile tida, heile tida*, Samlaget, Oslo 1994.

<sup>41</sup> Nordahl Grieg: «Kongen», *Friheten*, Reykjavik 1943; her frå *Samlede verker I*, Gyldendal, Oslo 1947.

<sup>42</sup> Einar Økland: «Det var far som gikk i krigen», Jorunn Veiteberg (red.): *Med og utan rammer*, Samlaget, Oslo 1984, opptrykt i Einar Økland: *Måne over Vålestrand. Essays og epistlar*, Samlaget, Oslo 1989, 71ff.

<sup>43</sup> Tarjei Vesaas: «Det var eingong — », *Skrifter i samling 9*, Samlaget, Oslo 1988, 167.

<sup>44</sup> Einar Økland: *Svarte norske vers samla og spreidde*, Samlaget, Oslo 1997.

<sup>45</sup> Erik Lindgren: «Skriket», *Svenska Skriftställare Förbundets Jubileumsskrift*, 1944; *Samlade dikter* ved Daniel Pedersen, Themis, Stockholm, 2010.

<sup>46</sup> Sigbjørn Obstfelder: «Byen», 1893. Her frå *Samlede skrifter II*, femte reviderte og utvidede utgave ved Arne Hannevik, Gyldendal, Oslo 2000, 93—94.

<sup>47</sup> Einar Økland: *Etter Brancusi. Nye dikt*, Samlaget, Oslo 1999.

<sup>48</sup> Einar Økland: *Poetiske gleder*, Samlaget, Oslo 2003; *Krattet på badet*, Samlaget, Oslo 2006.

<sup>49</sup> Einar Økland: «Forord», *Dikt i utval*, Den norske Lyrikklubben / Samlaget, Oslo 2002, 15.

<sup>50</sup> Det er også ein viss tradisjon for å tolke *Angelus* ulikt meir urovekkjande enn den fredfylde den innbyr til. Salvador Dali kom i ein kjend analyse til at bilete skjuler seksuell aggresjon, og at dei to bøyer seg og bed for sitt døde barn som dei har gravlagt i åkeren. Jf. «Jean-François Millet», Wikipedia (29.09.2009).

<sup>51</sup> Lena Bellander skriv om eit av Åkessons bilete (*Hvarför hänger folk i träden?*) at det «var med på en höstsalong i Halmstad 1975, dit hon inbjudits av ingen mindre än Halmstadgruppen». Lena Bellander: «Sonja Åkesson — konstnär mitt i samhället», i forskjellige aviser på Gotland 13.10.2004; her frå nettstaden <<http://www.sonjaakesson.se>> (juni 2010).

<sup>52</sup> Sjø t. d. to prosadikt om skulptur i *Krattet på badet*, Økland 2006, 28!

# PLASTISKE ORD

## SKULPTURDIKT I NORSK OG DANSK ETTERKRIGSLYRIKK

En menneskeliknende skulptur kan være så mangt; den bare *er* ikke et menneske. Skulpturen er en død ting, en gjenstand med kropp, men uten sjel — en mer eller mindre naturtro etterlikning av oss selv. Denne kunstneriske formgivning av kroppen åpner for tolkningsprosesser med momenter av identifikasjon og idealisering, forførelse og forundring. Ikke minst inviterer den til dyptgående refleksjoner over det menneskelige, og derfor er skulpturer nettopp også et gammelt og tradisjonsrikt motiv i litteraturen.

Den dikteriske beskrivelse og tolkning av skulpturer inngår i den bildebeskrivende sjangeren *ekfrase*. De første eksemplene på ekfrastisk poesi er ifølge W.J.T. Mitchell rettet til gjenstander som brukskunst, kister, skjold, våpen og statuer, og først senere til visuell kunst som tegninger og malerier.<sup>1</sup> Gjennom slike litterære tolkninger kan vi få et inntrykk av hvordan skulpturer har fungert som inspirasjon for tanker og følelser og som projeksjonsflate for fantasier og forestillinger.

Den litterære teksten fordobler skulpturen, skriver Kenneth Gross, idet den gjør seg nytte av både det som er synlig og det som er usynlig i figuren:

It is a wonderfully elusive game. The hyperbolic praise of the figure's 'life-likeness' entails a conventional appeal to some fantasy of the perfect imitation of natural appearance, but what is astonishing when we examine such texts is how fluid the 'life' or 'value' in a particular object can be, how changeably it is exemplified, transferred, projected, and reappropriated from one epigram to another, and also how diverse the ways in which the sculpture itself can be given a voice to address the paradoxical conditions of its own making and appearance, even as it transcends these.<sup>2</sup>

Som i ekfrasesjangeren for øvrig, er det tydelig hvordan moderne skulpturtekster — til forskjell fra den klassiske ekfrasen — avstår fra den nitide, detaljorienterte og forpliktende beskrivelsen av kunstverket til fordel for en friere og mer subjektiv og meditativ respons. I stedet for en naturalistisk gjengivelse av skulpturens form, innhold og plassering, tar den moderne ekfrasen kjennskapen til kunstverket for gitt og legger tekstens tyngdepunkt et annet sted. I motsetning til hva fortidens forfattere kunne forvente, forutsetter den på mange måter at leseren har sett skulpturen eller har tilgjengelig en fotografisk kopi. Ut fra denne premisen forskyves oppgaven til den litterære teksten fra å være en formidling

av skulpturens uttrykk til å bli en refleksjon over dens form og innhold. Som Hans Lund påpeker, er den poetiske beskrivelse av et kunstverk i høy grad en kreativ tolkning.<sup>3</sup>

Samtidig vil den karakteristiske *paragone*, en kamp mellom ord og bilde, prege teksten fordi den på mange måter må leses som en dominerende tilnærming til et annet, selvstendig kunstverk. Ekfrasen er «intensely paragonal», skriver James A.W. Heffernan, «because it evokes the silent image even as it subjects that power to the rival authority of language».<sup>4</sup> Teksten setter ord på skulpturen og gir den et språk som den i sin stumme tilværelse ikke kan protestere mot. Også W.J.T. Mitchell gjør denne rivaliseringen mellom ord og bilde til et konstituerende trekk ved sjangeren:

The 'otherness' of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the 'self' is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the 'other' is projected as a passive, seen, and (usually) silent object.<sup>5</sup>

Begge disse teoretikerne mener at ekfrasens ulike konfliktstrukturer kan knyttes til kjønn. James A.W. Heffernan påpeker at ekfrasen ofte er kraftig kjønned, «powerfully gendered», og han presiserer denne observasjonen til «the expression of a duel between male and female gazes, the voice of male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening, of male narrative striving to overcome the fixating impact of beauty poised in space».<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell framhever også ekfrasens sterke hang til kjønnede stereotypier:

My examples are also canonical in their staging of ekphrasis as a suturing of dominant gender stereotypes into the semiotic structure of the imagetext, the image identified as feminine, the speaking/seeing subject of the text identified as masculine.<sup>7</sup>

Han innrømmer at dette i en viss grad skyldes hans eksempelmateriale, og at dette ville se annerledes ut hvis han hadde tatt hensyn til kvinnelige forfattere. Men samtidig understreker han at denne kanoniske kjønnsstrukturen, nemlig at bildet gjerne framstiller en kvinne, mens det talende og seende subjektet er en mann, ikke bare har å gjøre med forfatterens kjønn, men at den er én av mange forskjellsfigurer som sjangeren preges av.<sup>8</sup>

Samtidig som både Heffernan og Mitchell altså framhever ekfrasens kjønnsdimensjon, så er det ingen av dem som undersøker saken ut fra et bredere tilfang av litteratur. De bygger sine observasjoner og teoretiske overveielser på et utvalg som er preget av førmoderne tekster skrevet av mannlige forfattere. Som vi skal se, får den stereotype

kjønnsframstillingen som Heffernan og Mitchell peker på, en annerledes behandling om vi ser på modernistiske dikt fra etterkrigstiden, og om vi leser både kvinnelige og mannlige forfattere. Ikke uventet blir selve denne tradisjonelle kjønnsdelingen etter hvert økende tematisert — som kritikk, som problem og som emne for mer eller mindre spøkefull ironisering.

Et annet interessant aspekt ved ekfrasen og dens undersjanger skulpturdikt er spørsmålet om hvorvidt det beskrevne kunstverket er reelt eller fiktivt. Denne særegenheten ved ekfrasen har etter hvert også blitt eksplisittert i dens ulike definisjoner. Mens Heffernan og Mitchell med noenlunde like formuleringer omtaler ekfrasen som en verbal representasjon av en visuell representasjon, finner vi konkurrerende definisjoner hos Robillard og Jongeneel, som skriver at begrepet ekfrase «refers to the manner in which literary works evoke *existing or imagined* works of art»,<sup>9</sup> og Clüver, som argumenterer for at ekfrasen er en «verbalization of *real or fictitious* texts composed in a non-verbal sign system»<sup>10</sup> (mine uthevinger).

Måten å definere på, har betydning for hvilke dikt man skal inkludere i ekfrasesjangeren, men samtidig er det klart at spørsmålet for noen teksters vedkommende er uavgjort. Ut fra teksten alene kan man nemlig ikke alltid bestemme om kunstverket faktisk eksisterer eller ikke. Noen skulpturer er av en eller annen grunn ukjente for offentligheten — de kan være private, bortgjemte eller ødelagte, og noen dikt har nettopp som poeng å skape sitt eget verbale bilde eller sin egen språklige skulptur. Men uansett om skulpturen er reell eller fiktiv, vil dens ontologiske status *i diktet* være den samme, nemlig en verbal tekst.<sup>11</sup> I den grad man kan diskutere forskjellen mellom dikt som beskriver en reell gjenstand og et dikt som ikke gjør det, vil jeg heller betone at det første befinner seg i en spenning mellom representasjon og produksjon — mellom objektiv gjengivelse og subjektiv fortolkning, mens det andre fungerer performativt — det *skaper* skulpturen i sin henvendelse til leseren.

Jeg har valgt ut åtte dikt fra norsk og dansk etterkrigslitteratur som alle kan kalles skulpturdikt. Diktene er svært forskjellige, og det har ikke vært noe mål å finne ensartede eksempler eller påpeke sjangertypiske likheter. Intensjonen er å gi utfyllende tolkninger av hvert dikt, der jeg også trekker inn kunsthistoriske kommentarer til skulpturen, samt å undersøke hvordan tekstene samsvarer med de ulike sjangertrekkene som her er diskutert. Videre vil målet være å belyse noen av skulpturdiktets ulike manifestasjoner i norsk og dansk lyrikkhistorisk sammenheng. Et interessant trekk ved materialet er at diktene markerer seg så kontekstuellt sterkt, og at det derfor kan se ut som om selve sjangeren skulpturdikt er særlig egnet til å profilere den estetikk som diktet tilhører.

Utvalget, som her blir behandlet i kronologisk rekkefølge, består av dikt av Astrid Hjertenæs Andersen (1945), Thorkild Bjørnvig (1955), Vagn Steen (1963), Åse-Marie Nesse (1973), Klaus Rifbjerg (1984), Tor Ulven (1989), Pia Tafdrup (1992) og Eldrid Lunden (2000).

Hvorfor kjemper du ikke, kvinne?

Du, som er slektens mor  
lar ditt bryst hvile  
i søt vellyst  
møt øglens slibrige lemmer,  
lar dens dyrehender  
favne dine lender.

Har din arm noensinne  
vært løftet til kamp?  
Den bærer ikke viljegnister  
i sin veke bue.

Sløve er sansene  
som speiles  
i det matte smil,  
den trette bøyning  
av ditt hode.

Var der en kamp forut  
som du ikke maktet?  
*Måtte* du gi deg hen —

Og var motstanden bare  
en henrykt gestus,  
en frydefull fortvilelse du nøt  
fordi din natur nyter styrken,  
skjønn eller heslig.

Der hviler en grusom ro  
over favntaket i granitten.  
En grotesk fred  
mellom slektens bærer  
og alt livs ødelegger.

Er dette vennskap  
den evige sannhet om deg —  
Skal alle morgeners sol  
brenne på et æreløst symbol?

Hvorfor kjemper du ikke, kvinne!

Diktet står i Hjertenæs Andersens (1915-1985) debutsamling *De ville traner* fra 1945, som også har to andre dikt med skulpturmotiv, nemlig «Pygmalion» og «Modell». <sup>12</sup> Diktet «Modell» har ikke eksplisitte kjønnsbetegnelser på kunstneren og modellen, mens de to andre tydelig beskjeftiger seg med sammenstillingen mannlig skulptør og kvinnelig skulptur. «Kvinnen og øglen» refererer til en 2,3 meter høy granittskulptur fra 1918 som står som en av fire hjørneskulpturer på høye sokler på broen over Frognerdammen i Vigelandsparken. En gipsmodell av skulpturen befinner seg inne på Vigelandmuseet. Skulpturen

framstiller en øgle som slynger seg rundt en kvinne med sidt skjørt og bare bryst.

Diktet starter med et spørsmål til skulpturen og slutter med det samme spørsmålet, nå med utropstegn til slutt. Denne ringkomposisjonen med skifte av tegnsetting innebærer en eskalering, idet spørsmålet: «Hvorfor kjemper du ikke, kvinne?» forandrer seg til et imperativ. Det er som om det lyriske jeget snakker til en kvinne som provoserer, som ikke svarer, og som til syvende og sist bare etterlater seg frustrasjon og fortvilelse. Ingen av de mange spørsmålene som stilles gjennom teksten, får noe svar. De blir stående som en monolog uten annen resonansbunn enn granittsteinens tause avvisning.

Diktet har allusjoner til eventyret om skjønnheten og udyret, men kvinnen blir tiltalt og beskrevet som en realistisk person, ikke som en mytologisk figur. Hun og hennes valg blir tatt på alvor og kritisert, og diktets jeg retter en rekke anklager mot den holdningen som kvinnens kroppsspråk og intime relasjon med øglen kommuniserer. Men samtidig blir hun også innskrevet igjen som en annen mytologisk figur, nemlig «slektens mor», som om dét er alle kvinners unike og urgamle bestemmelse. Den vellystige kvinnen, som lar seg omfavne av øglens slibrige lemmer, forråder sitt moderlige kall og hengir seg til sitt eget ufruktbare begjær. Hvor er kampen? Hvor er egenviljen? Hvor er ansvarsfølelsen? Kvinnen blir tydelig stilt til ansvar for å velge øglen, det vil si lysten, utsvevelsen og styrken hos den andre, men det lyriske jeget gir seg også rom for undring: «*Måtte* du gi deg hen —». Er det en seksuell tvang som tilhører naturen og som styrer henne, bortenfor all selvkontroll?

Med diktjegets ord er den skulpturelle omfavnelsen ikke vakker, men «grusom» og «grotesk». Den tolkes som en dødelig omfavnelse mellom «slektens bærer» og «alt livs ødelegger», en kamp, med andre ord, mellom det gode og det onde, mellom liv og død, mellom en kvinne og en dyrisk skapning. Slik toner diktet også ut: med en symboliserende fortolkning av de konkrete steinfigurene, der intimiteten mellom dem løftes opp på et allment plan for å betegne svik og nederlag: «Skal alle morgeners sol / brenne på et æreløst symbol?» Kvinnen er et symbol for moderskapet, men hun står æreløs tilbake fordi hun svikter sitt kall og gir seg hen til øglen. For det lyriske subjektet er dette uforståelig og provoserende, og det kan i finalesetningens patos bare rope: «Hvorfor kjemper du ikke, kvinne!»

Den dikteriske responsen på Gustav Vigelands skulptur er i Hjertenæs Andersens tilfelle full av temperament og spenning. Hun bruker skulpturen til å si noe om kvinner og kvinners situasjon, og diktet kan synes å ha et nokså enkelt budskap om at kvinners oppgave er å være mødre, ikke elskerinner. Kvinner skal ikke passivt gi seg hen til den kroppslige nytelsen og glemme sine forpliktelser for slektens og menneskehetens videreføring. Nettopp det at teksten retter seg til en skulptur, problematiserer imidlertid også en så enkel lese måte, for skulpturen er laget av en mannlig kunstner, og den kvinnen som stumt og vellystig blottet sine bryst i øglens favntak, er denne kunstnerens produkt. Er det dermed Vigelands kvinnesyn det handler om? Er det en kritikk av skulpturen som sådan? Har Vigeland framstilt kvinnen på en obskøn og promiskuøs måte som strider med de levende kvinnenes interesser?

Svaret er uvisst, men i alle fall sørger den dikteriske konstruksjonen, der diktets objekt er en skulptur, for at slike spørsmål kan formuleres. Enten kvinnen med de sløve sanser, det matte smil og det trette hode er et kunstnerisk fantasiprodukt eller en realistisk figur, og enten hun skal fordømmes for sin atferd eller forsvares mot kunstnerens framstilling,



skaper det ekfrastiske konseptet i diktet en flersjiktet struktur som åpner for tvetydighet. Diktet sier nemlig to ting på én gang: Kvinner som velger nytelsen og passiviteten og vegrer seg mot kampen, må kritiseres. Men samtidig har den maskuline regi en kraftig finger med i spillet, både fordi øglens krefter er så sterke, og fordi kunstverket er en manns produkt.

Samlingen *De ville traner* kom altså ut i 1945, samme år som andre verdenskrig tok slutt. Det er rimelig å tenke inn den feministiske ideologien som rådet på denne tiden, blant annet formidlet av diktere som Halldis Moren Vesaas og Inger Hagerup. Den handlet om kvinnelig omsorg, samfunnsansvar og et utvidet moderskap. «Efter okkupationsschocket,» skriver Sigrid Bø Grønstøl, «var det ikke længere det individuelt oplevede moderskab, der stod i fokus, men *samfundsmoderen* der gjorde sin entré i kvindedigtene.»<sup>13</sup> Diktets idealer er i tråd med disse holdningene. Det framholder samfunnsansvaret, «slektens mor», og kritiserer avviket fra det. Slik gir det en tidsbestemt og klart formulert ideologisk kritikk av en bestemt atferdsmåte. Det mytologiske preget ved Vigelands skulptur blir hos poeten omgjort til et realistisk fenomen og trukket inn i en aktuell historisk situasjon. Kanskje kan vi tenke at det er lettere å angripe en skulptur enn en levende person? I alle fall blir kunstverket et objekt hvor normer, politikk og ansvar kan finne et engasjert, verbalt tilsvaret.

Fra Hjertenæs Andersens skulpturdikt fra frigjøringsåret skal vi gå over til et dikt publisert ti år senere, av den danske lyriker og Heretica-forfatter Thorkild Bjørnvig (1918-2004). Diktet tar ikke for seg en konkret skulptur, men det har tydelige skulpturelle elementer integrert i sin tematikk, og kan derfor regnes til den typen skulpturdikt der kunstverket er fiktivt. Her ser vi dessuten hvordan mytologi inntar en dominant plass i teksten, men på en helt annen måte enn hos den norske forfatteren.

#### THORKILD BJØRNVIG: «STEN»

Nu fyldes stort og lydt Septemberrummet  
af Dønningbruset efter Nattens Storm,  
paa Stranden, ligger Sten ved Sten i Skummet,  
hver blotter i sit Fugtrum Flader, Form  
af Marmorfarvehvirvler gennemtrukket:  
Athener, fødte af de tavse Skyer,  
hvis Pander straalere som Smaragd, Porfyr —  
brat fløjet ned, af Havet atter dukket.  
Betænker jeg, ved disse Stengudinder,  
Giottos Jomfru-Udkast: en Oval —  
en Mulighed, dog fuldendt, lukket, sval  
som Rummet her, hvor Fødslerne er sket  
en salig Stormnat — ler jeg, frydes, findes  
Bevis paa Skabelsens Identitet.

Diktet er fra *Anubis* (1955), som var Bjørnvigs andre diktsamling. I formen likner det Shakespeare-sonetten, som består av tre kvartetter og en kuplett, bare med en litt avvikende rimfletting.<sup>14</sup> Det har to helsetninger som deler meningen opp mellom den andre og den tredje kvartetten, slik at den første halvparten av diktet oppfyller forventningen om å være en beskrivelse, en demonstrasjon, mens den andre er en dikterisk



refleksjon, en konklusjon. I en fotnote gis følgende forklaring til diktets innhold: «En Anekdote fortæller: Engang udskrev det daværende Akademi for de skønne Kunster en Konkurrence om et Billede, som skulde forestille den hellige Jomfru. Giotto indsendte da et Udkast, som simpelthen viste en Oval. Raadet overdrog ham Bestillingen.»<sup>15</sup>

Som Giottos forslag til akademiet, er heller ikke Bjørnvigs dikt en beskrivelse eller apostrofering av en eksisterende skulptur. Likevel vil jeg betrakte det som et skulpturdikt, og det er ikke minst fordi diktet gjør bruk av skulpturelle forbilder i sin estetiske fascinasjon for en hendelse i naturen. Diktet leser naturens forvandlinger med et skulpturelt blikk og lar språket forme den skulpturen som havet, stormen og steinene tilbyr de materielle mulighetene for. I stedet for ekfrasens beskrivelse eller refleksjon over et kunstverk, får vi her et dikt som selv påtar seg å forme materien til skulptur!

Ansatsen er et universelt «Nu», som tar opp i seg en momentan begivenhet med vid utstrekning i tid og rom: «Nu fyldest stort og lydt Septemberrummet.» Det har vært storm om natten, og det lyriske jeget står overfor og observerer resultatene av den i vannkanten. Dønningene etter nattens storm har skumlagt steinene, som ligger der og «blotter» — i sitt «Fugtrum» — sine former og flater. Ordene er intime, for ikke å si erotiske, og de assosieres til kvinner. Steinene er gjennomtrukket av «Marmorfarvehvirvler», et ord som trekker med seg konnotasjoner ikke bare til marmorsteinens form og farge, men også til marmor som et klassisk kunstnerisk materiale. Samtidig peker virvlene både mot vannets bevegelse og mot spillet i steinens og vannets farger. Og — nok en gang — de er kvinnelige, for steinene som omslutes av disse marmorfargede virvler, er «Athener»; de blir senere kalt «Stengudinder».

Diktets Athener er født av skyene, som blir besjelet ved hjelp av adjektivet «tavse» og substantivet «Pander». Det siste gir dem en klar referanse til Zeus, som ifølge myten fødte datteren Athene ut av sin panne. Her er disse skyenes panner innskrevet i et barokkaktig bildespråk, der de stråler som smaragder og porfyr og derved får en guddommelig og overjordisk glans over seg. Men deres stråler styrer bratt ned mot havet og slukes av det, som i en sammensmelting av solens og vannets element — og kanskje også som fødsel og død på en og samme gang.

Tredje kvartett og diktets andre del åpner med at denne naturobservasjonen og dens mytologiske fortolkning får det lyriske jeget til å tenke på Giottos plan for en skulptur av jomfru Maria, nemlig «en Oval — ». Forslaget hans beskrives oxymorisk som «en Mulighed, dog fuldendt» og er altså både et utkast og et ferdig resultat. Det har dessuten så vel en form som en egenskap, «lukket, sval», og det sammenliknes med «Rummet her, hvor Fødslerne er sket». Det naturmotivet som diktets jeg står overfor, blir med andre ord tolket inn i en fødselsmytologi med resonans fra den greske gudeverdenen og stilt i relasjon til en kunstnerisk idé om den ovale form som representasjon av den hellige jomfru. I etterkant av en «salig Stormnat», hvor disse fødsleene har skjedd, og som blir en påminnelse om både antikkmytens maskuline one-man-show, og om kristendommens aseksuelle befruktningsfortelling, står jeget frydefullt grepet av erkjennelsen om «Skabelsens Identitet».

Det er altså et dikt om skapelse. Resultatene av nattens storm åpenbarer seg for det lyriske jeget som en natur i forvandling, og disse fysiske og meteorologiske prosessene settes i forbindelse med ulike forestillinger om fødsel. Felles for dem er at de ikke harmonerer med den menneskelige normalmetoden for forplantning, men omskriver

den til en fantasi om mannlig skaperkraft: Zeus er guden som føder selv, uten hjelp av kvinnens kropp, og Giotto er kunstneren som gjør jomfruen om til en oval. Det lyriske jeget i Bjørnvigs dikt implementerer disse maskuline subjektene som forbilder i anstrengelsen for å gjøre naturintrykket til et bilde på skapelse. I denne omfortolkningen blir synet av skumomkransede steiner i vannkanten assosiert med kvinner, skapt av kraften i den mannlige bestråling fra oven og fra den mannlige kunstners geniale idé om kvinnelig form. Selv er diktet et bekreftende svar på disse mytologiene, som ser i kvinnen en mulighet til å forme materien om til kunst.

Som skulpturdikt spiller det på noen transhistoriske mytologier om kvinnelig formbarhet og mannlig skaperkraft, som det samtidig gjentar og forsterker. Ja, det er en nærmest ekstatiske, for ikke å si orgastisk nytelse som manifesterer seg i diktets avslutning, der jeget finner og fryder seg over «Skabelsens Identitet» i de feminiserte formasjoner som den stormfulle natten har produsert.

Fra dette går vi til Vagn Steen (f. 1928), som med tredje fase-modernismens material- og språkorienterte estetikk markerer stor avstand til Heretica-forfatteren.

VAGN STEEN: «FORVANDLING. STATUEN ÅBNER SIN MUND»

pludselig åpner statuen sin mund og FORTÆLLER  
om billedhuggerens hensigter og drømme  
om balance blik bærekraft  
sokkelproblemer spændinger  
materialeromantik marmors lyskraft

dens arme bevæger sig stift i kulden  
og viser lårbuens sving hælen  
ørets kindens vinkler de døde hullede øjne  
glatter brystet hofterne

til sidst DANSER statuen på sin sokkel

Diktet er fra samlingen *Riv selv* (1965) og er tatt med i Hans-Jørgen Nielsens *Eksempler. En generationsantologi* (1968). Det tilhører med andre ord et estetisk program, som Nielsen i sitt etterord betegner som «modernismens tredje fase: fra erkendelse til eksempel». Den erkjennende diktning forutsetter at verden *a priori* har en dypere natur som diktet kan gi innsikt i, hevder han, mens den nye generasjonen gir poesien status som eksempel på «digerisk etablerte sprog- og omverdensbilleder, der kun har gyldighed som sådanne».<sup>16</sup> Dikteren er ikke lenger en seer, men en håndverker; metaforen som stilmiddel er avskaffet; og den antroposentriske verdensanskuelse er demontert. I stedet framtrer en «tom metafysik» som lar verden være som den er, og det er nok.<sup>17</sup>

Steens skulpturdikt markerer på interessante måter en ny holdning til estetiske tradisjoner, ikke minst på grunn av sitt motiv. Som blant andre Karin Sanders har påpekt, er marmorstatuen i den romantiske diktekunst en særlig fornem bærer av metafysiske ideer. «Forestillingen om udødelighed synes i romantikkens poetiske og litterære skrifter at være klædt i marmor,» skriver hun i sin bok om dansk gullalderdiktning: «At have marmorhud, at være hvid som marmor, at ligne marmorskulpturer blev en del af det konventionelle litterære sprog. [...] Marmorhud var en utopi om menneskehuden uden

nervespidser, uten uregelmæssigheter, uten sår, uten kød, og hermed forbundet med en slags gennemsigtighet, der uvilkårlig giver metafysiske associationer.»<sup>18</sup> Det er denne estetiske tradisjonen Thorkild Bjørnvig henspiller på og viderefører i sitt dikt, — og som Vagn Steen dekonstruerer.

Som Bjørnvigs tilhører Steens dikt kategorien skulpturdikt der skulpturen er fiktiv; den blir produsert av diktet selv som en språklig størrelse og eksisterer ikke utenfor språket. Det er også et dikt som levendegjør skulpturen, og som derfor alluderer til Ovids *Metamorfosene*, der han skildrer hvordan Pygmalion skaper en så forførende marmorstatue at han forelsker seg i henne og ved hjelp av Afrodite makter å vekke den til live. Denne drømmen om en levende statue har siden fått mange ulike litterære fortolkninger og er blitt en hovedfigur ikke bare i klassisk og moderne diktekunst, men den kan også finne resonanser i dagens ulike visuelle medier.<sup>19</sup> Steens anliggende er imidlertid ikke å forføre leseren til å tro på myten, men å tydeliggjøre hvordan dette er en fantasi. Hos ham er det åpenbart at denne levendegjøringen foregår i språket, at statuen og dens forvandling er et språklig produkt.

Diktet har to deler, formelt markert ved hjelp av to ulike strofer med fem, henholdsvis fire linjer, pluss en separat, avsluttende verselinje. Den første delen fokuserer på statuens språk — dens tale, den andre på statuens kropp — dens bevegelser. Disse handlingene er også framhevet med versaler i de to kjerneordene «FORTÆLLER» og «DANSER». Forvandlingen som diktet tar for seg, skjer ikke langsomt, men settes prompte i gang når diktet åpner *in medias res* med ordet «pludselig», og diktet er i sin helhet viet situasjonen etter at statuen er blitt levende.

Skulpturens fortelling handler om de intensjonene billedhuggeren har hatt i utføringen av kunstverket. Dens tale blir dermed et ekko av kunstnerens indre stemme og kaster tilbake med ord de «hensigter og drømme» han har investert i kunstverkets visuelle utforming. Disse ordene er plassert ut som nakne substantiver med romslige mellomrom i første strofe. Skulpturens bevegelser kan se ut til å være knyttet til armene, som fører tilskuerens blick rundt omkring på dens kropp. Det som påminner om statuens rigiditet, er ord som «bevæger sig stift i kulden», mens det som påminner om dens anorganiske status, er «døde hullede øjne». Når den «glatter brystet hofterne», kan vi kanskje tenke at den forestiller en kvinne, men for øvrig er skulpturens kjønn — liksom for øvrig også kunstnerens kjønn — umarkert. Til sist river skulpturen seg løs, både fra ordene og fra sin egen kropp idet den går opp i sin egen dans.

Det ligger også en morsom ironi i denne forvandlingen av forstenet skulptur til dansende kropp. Den retter seg mot diktets metapoetiske tematikk, som angår ekfrasens konstituerende egenskaper. Mønsteret er jo vanligvis at diktet beskriver statuen og animerer den ellers så døde kroppen. Her er det tvert om statuen som overtar diktets verbale makt til å beskrive, fortolke og levendegjøre, og slik sett får vi en slags omvendt *paragone*, en kamp der bildet tilsynelatende tar over makten og iscenesetter en utopisk frigjøring fra den materielle basis. Når diktet slutter poengtert med ordet «sokkel», tvinges utopien tilbake til realitetene, idet skulpturen er og blir skulptur, og diktet er og blir språk.

Det neste diktet vi skal se på, av Åse-Marie Nesse (1934—2001), har fått en viss utbredelse fordi det ofte er gjengitt i antologier med utdrag fra Camilla Colletts forfatter-

skap (1813—1895). Diktet er karakteristisk for 70-tallets feministiske og realistiske uttrykk og bruker skulpturen til en dialog med forfatteren og feministen Collett. Fokus er hvordan hun og hennes virke inngår i sterkt kjønnede strukturer av både personlig, politisk og poetisk karakter.

ÅSE-MARIE NESSE: «CAMILLA COLLETT»

Du frys i dine sjal Camilla Collett  
ein gong var du for varm  
ein brennande rosebusk i Norges Dæmring  
vraka av skalden  
gret  
og vart langsamt omskapt til grantrø  
levde ditt hjarteliv  
i den tempererte sone:  
husvarems høflege og trygge kompromiss  
men kvitglødande  
var dine skapingsstunder  
i tapper og tidleg kamp  
mot det heilage allmenne kvinneburet  
med kniplings-lenker tilslørte tankar  
og stive korsett av normer og dyd

Du  
syster av grunnloven  
såg det: fridom var berre for fedrar  
og søner og brør  
og du ropa til morgondagens døtrer  
om rett til å velje sin veg  
rett til å lære å flyge  
rett til leve raudt

Var det eit rop i vind?

Du frys på din sokkel  
ennå —  
er ikkje istida slutt?

Diktet er fra *Til ord skal du bli*, 1973, som er en samling portrettdikt om forfattere.<sup>20</sup> Diktet om Camilla Collett er skrevet som en ekfrase til Gustav Vigeland's statue av henne. Statuen er i bronse, 190 cm høy, og står i Slottsparken i Oslo. Den ble laget i 1909 og reist i 1911 til stor festivitas og med kongen, dronningen og en rekke regjeringsmedlemmer til stede.

Som i Hjertenæs Andersens dikt taler diktets stemme også her direkte til skulpturen og iscenesetter en dialog uten klare svar. Det starter deskriptivt, fortsetter med henvisninger til historikken og Colletts betydning for kvinnesaken, og det slutter med spørrende referanser til den dagsaktuelle situasjonen. Den innledende apostrofen konstaterer at det skulpturelle duet fryser i sine sjal. Tolkningen kan basere seg på at skulpturen står utendørs,

og at det kanskje er vinter når den blir observert, men også at den portretterte holder sjalene om seg som om hun fryser. Dette bruker diktstemmen til å stille opp en kontrast til datiden, der Collett var for varm for «skalden», det vil si Johan Sebastian Welhaven, som hun var forelsket i, men aldri fikk. I stedet ble hun omdannet til en brennende rosebusk i Welhavens diktsamling *Norges Dæmring*. Med andre ord fungerte hun som muse, slik diktet tolker det, som en inspirasjonskilde for mannens dikteriske fantasi.

Sitt eget «hjarteliv» må hun tilbringe i den «tempererte sone», det vil si i hjemmets husvarme. Men her våkner også skaperevnen og trangen til å kjempe mot det som i diktets syrlige formulering omtales som «det heilage allmenne kvinneburet». Metaforen «bur» konnoterer naturligvis fengsel og innestengthet, men har også allusjoner til de «bur» som kvinner oppholdt seg i i middelalderen, og som ofte omtales i folkevisene. At buret er hellig og alminnelig, viser til den kristne og patriarkalske velsignelse av den kvinnediskriminerende familie- og samfunnsmodellen. Her blir kvinnens intellektuelle utfoldelse holdt på plass av «kniplings-lenker» og hennes selvstendighet regulert av dyder og normer metaforisk beskrevet som «stive korsett».

Fra denne situasjonen stiger en ideologisk bevisst og engasjert stemme. Som «syster av grunnloven» har hun erfart hvordan rettigheter er til for menn: for fedre, sønner og brødre. Referansen er til hvordan hennes far Nicolai Wergeland var med i grunnlovsforsamlingen på Eidsvoll i 1814, og hvordan hennes bror Henrik deltok i det offentlige liv, blant annet i kampen for å få endret grunnlovens paragraf 2, som nektet jødene adgang til riket. Fra slik å ha følt patriarkatet på kroppen, sier diktet, begynner hun å rope til «morgondagens døtrer» — for å inspirere dem til å kreve sine rettigheter.

Men så dukker det opp en tvil: «Var det eit rop i vind?» Ble altså lyden overhørt og innholdet borte med vinden? Fikk hennes advarsler og fordringer ingen effekter? Det virker som om skulpturens forblåste framstilling av Collett stimulerer dikterstemmen til å vektlegge motgang og problemer, og til å minne om den feministiske kampen som ennå ikke er slutt. Skulpturen fryser, og nå ikke bare på grunn av sur vind og kulde, men fordi det emansipasjonsstrevet som hun startet, fremdeles er aktuelt. I 1973 var det nettopp blåst nytt liv i kvinnebevegelsen, og Nesses dikt om Collett med utgangspunkt i skulpturen, tolker hennes innsats som grunnleggende, men ennå ikke ferdig. Spørsmålet som stilles til slutt, er om den «istida» som Collett levde i, fremdeles varer ved, men ordet «ennå —» legger inn et håp om at den snart skal være over.

Nesses dikt — karakteristisk 70-tall — må leses som en kritikk av patriarkalske innsatser for å gjøre kvinnen til myte og muse, men først og fremst er det et dikt som i et realistisk språk ønsker å tale til samtiden ved hjelp av et eksempel fra fortiden. Det er en hyllest til Collett, en refleksjon over hva hun stod for, og en temperaturmåling av det dagsaktuelle klimaet. Samtidig spiller hun sarkastisk på noen underliggende kjønnsnormer, og som vi skal se i det neste eksemplet, et dikt av Klaus Rifbjerg (f. 1931), er det noen seige strukturer det handler om, for her er det igjen snakk om kvinnen, kroppen, reproduksjonen — og noen urgamle mytologier.

Urform, urglat  
vældigt barberede og polerede harmoni  
ekspllosion spillet bagfra  
stående og liggende benløse damer af bronze  
stentungt svævende over græsset  
af lys og hav  
båret af eget omkransende indre  
meteorer netop ikke landet  
i det bestandige øjeblik  
hvor man kommer gående  
og ser et glimt af Firenze og den grå flod  
toscanerlandet i forår som varmt  
spiseligt brød med blomster og skorpe  
og det skifter klik og der er min egen  
mor sort liggende udstrakt liggende  
på halv albue benløs fugl  
og har hul i maven, urform, embryologisk  
og man ser igennem hende  
og det er Hven med ophavet udenom,  
Øresund, den gamle fødetragt  
hvor bølgen spejler o.s.v.  
og tusind hvide sejlere går over stag  
og nærmere endnu og ind igennem  
og ud og ned og plasket  
med kursen nordud armes raske kløven  
Kronborg ret om bagbord  
og så havet meget større stort stort  
min mor på alle sider ovenover nedenunder  
urform støbt og svøbt om kloden  
graviditet og bølgeslag abort og fødsel  
skabelse og undergang med hul i midten  
havfruer liggende denne samme rytme en gang til  
og altid.

Rifbjergs dikt er fra samlingen *Det svævende træ* (1984) og refererer til en eller flere skulpturer, «stående og liggende benløse damer af bronze», av den britiske billedhoggeren Henry Moore. Av innholdet i diktet går det fram at det trolig handler om kunstverk i skulpturparken utenfor kunstmuseet Louisiana, 35 km nord for København.

Diktets lyriske jeg beskriver skulpturene i assosiative ordelag og lar deres form inspirere til å bygge opp en rytme som mimer havets bølgeslag, harmonisk og polert som de «barberede» bronsefigurene. Beskrivelsen av figurene er fra første stund subjektivt tolkende, og Rifbjerg lar skulpturene inspirere til frie meditasjoner av både personlig, historisk og mytologisk art. Diktet har en lett og slentrende tone og betrakter de benløse damene med et humoristisk blikk. Dikterjeget fører ingen dialog med kunstverkene, men beveger seg fritt og nonsjalandt mellom dem og lar deres former slippe assosiasjonene løs. Med sin ekvilibristiske arroganse er diktet kanskje en mild spøk med de massive figurene, men det kan også selv virke unnvikende i sin polerte form, som omfavner skulpturene og lukker dem med sin fortolkning.

«Urform, urglat» er karakteristikk som setter skulpturenes form inn i en universell

og førhistorisk sammenheng. Skulpturene er polerte og glatte som var de bearbeidet av naturen selv gjennom årtusener. De hviler tungt på gresset og svever samtidig i lufta, og de beskrives dermed som natur og mystikk, ånd og materie, på én gang. De er båret oppe på en måte som kanskje ikke er så lett å forestille seg, nemlig av sitt eget «omkransende indre», og de sammenliknes med meteorer som ennå ikke er landet.

I dette landskapet plasserer diktet en flanør. Han «kommer gående» og, idet han ser skulpturene i landskapet, lar han blikket og tankene fly. De flyr til Toscana, hvor den vandrende personen bedagelig nyter den italienske våren som han assosierer med varmt brød, blomster og skorpe. Inn i denne orale og imaginære nytelsen skjer imidlertid en endring — plutselig — «det skifter klik og der er min egen / mor». Diktersubjektet ser i skulpturen sin egen mor. Det er *hun* som gestaltes «sort liggende udstrakt liggende / på halv albue benløs fugl / og har hul i maven, urform, embryologisk». Men ikke nok med dét; epitetet «embryologisk» må inkludere ham selv siden han jo en gang selv har vært et frø i mors mage, et embryo i modermagens sorte hull.

Gjennom hullet i kroppen ser han videre ut i naturen, nasjonen og historien, ut i Øresund og den lille øya Hven, og ut til Kronborg slott. Disse stedene inntar en sentral plass i den danske nasjonale historieskriving og tekstkanon, som har sin kanskje viktigste prototyp i landets romantiske nasjonalsang. Allusjoner til Oehlenschlägers dikt fra 1819, «Der er et yndig land», er plassert på en lett ironisk måte inn i denne idyllen: «hvor bølgen spejler o.s.v.».<sup>21</sup>

Men de geografiske landemerkene blir ikke beskrevet uten ideologisk slagside. De er kjønnnet med kvinnelige og moderlige konnotasjoner som bestemmer erindringen og synet. Sundet er «den gamle fødetragt». Her seiler hvite båter inn og ut, som om de var spermier på vei mot livmora. Utenfor trakten ligger det åpne havet, «meget større stort stort» og utenfor der igjen «min mor på alle sider». Hun omkretser alt og alle, er «ovenover nedenunder», ja, en «urform støbt og svøbt om kloden / graviditet og bølgeslag abort og fødsel». Landskapet framstår og fortolkes som en kvinnes kropp, og diktet utvikler seg til en livmorfantasi — og spiller selvsagt samtidig på denne fantasien.

Diktet heter «Moore», et navn som ligger fonetisk tett opp til ordet «mor» og gjør at tittelen peker både mot kunstneren som er skulpturens opphav, og mot diktets egen tematikk. I Moores skulptur projiserer det lyriske jeget sine erindringer og sine fantasier om det moderlige som en form og en figur med mytologisk preg. I denne fortolkningen inngår vannet og dets rolige, regelmessige rytme som et primærelement, og den orale nytelsen som en kjerne i og støtte til erindringen. Til og med de benløse fugler har jo konnotasjoner til mat. Men mor er også et hull, en kropp man kan se tvers igjennom, og på én og samme tid «skabelse og undergang». Hun konstrueres her som en representant for både liv og død og framstår som allmektig i sin materielle eksistens, men passiv og taus i sin kulturelle funksjon; hun er med andre ord mektig og avmektig på én og samme tid. I Rifbjergs dikteriske fortolkning av Moores skulpturer blir de et bilde på en moderlig substans som er løftet ut av historien og inn i en urtid, en formløs biologi utenfor språk og bevissthet.

Kunsthistorikeren Anders Troelsen påpeker hvordan Henry Moores kvinneskulpturer i Louisiana-parken er tett forbundet med naturen: «De abstraherede, men stadigvæk genkendelige kvindefigurer synes organisk at vokse ud af den natur, de er anbragt i; de danner omsluttende og beskyttende hulformer, og de kvindelige rundinger associerer til



frugtbarhed.»<sup>22</sup> Kvinnelige aktskulpturer har, ifølge Troelsen, historisk sett hatt en annen funksjon enn mannlige, idet de ofte har et mer allegorisk preg og kommer til å stå for et mer abstrakt innhold enn mannlige figurer.<sup>23</sup> Innenfor modernismen mener han å se en tendens til at kvinneskulpturer skal assosieres med en natur bortenfor historien eller også i forlengelse av den: med den kunstneriske skapelsesprosessen. I tråd med dette finner han Moores skulpturer representative for en etterkrigsmodernisme som forbinder kvinnen — mot politikken og patriarkatet — med «velfærdsstatens bekyttende opgaver, dens værn af selve Livet».<sup>24</sup>

Spørsmålet er hvorfor og med hvilke følger en slik meningstilskriving kan finne sted, og det er vel nettopp dét som er noe av Rifbjergs anliggende i diktet. Hans mange referanser mer enn antyder hvor vi kan finne bestemte betydninger knyttet til kvinnekroppen og dens reproduksjonsorganer, og hvordan de er dypt og solid innskrevet i våre kulturelle ytringer og naturfortolkninger. Det glatte og unnvikende ved diktet selv kan henføres til leken med tradisjonen og de kvinnelige bronsefigurene, som gir dikteren anledning til å ironisere over det vi kan kalle modernitetens mytologier. For samtidig kan han vanskelig selv unnsnippe de samme mytologiene siden diktet i så stor grad gjeninnskriver urformen kjønnede betydninger. Diktet tilbyr verken kritikk eller alternativer, men nøyer seg med den slentrende konstateringen, og bekrefter også tradisjonens og gjentakelsens styrke med sin måte å ende på. De skulpturelle havfruer med hull i midten ligger der med «denne samme rytme en gang til / og alltid».

Om Rifbjergs modernisme står i forlengelse av den romantiske diktekunst og er et oppgjør og en mild ironisering over den, så er det neste diktet vi skal se på, av en helt annen karakter. Tor Ulvens lille konsentrerte dikt om en Giacometti-skulptur tilhører den minimalistiske lyrikktradisjonen med ekko fra Pounds imagisme. Kjønnede og nasjonale mytologier er ikke diktets anliggende, og skulpturmotivet synes snarere å oppfordre til en avskrelling av slike lag av tradert betydning for å finne fram til en menneskelig eksistens bortenfor kjønnet og kroppen.

TOR ULVEN: «(GIACOMETTI: TÊTE SUR TIGE)»

Endelig  
vaker  
et menneske

som steinens  
evne til  
skrik.

Diktet står i samlingen *Soppelsolen. Memorabilia* fra 1989, som også har bilde av skulpturen på omslaget.<sup>25</sup> Her er den klippet hardt ut av sin kontekst og fargelagt i skarpt grønt slik at den står i sterk kontrast til den hvite bunnen. Den er dessuten gjengitt både foran og bak, på en slik måte at de to ansiktene vender mot hverandre når man bretter ut boka.

Diktet refererer altså til Alberto Giacomettis skulptur fra 1947: «Tête sur tige» (Hode på stilk). Skulpturen eies av Alberto et Annette Giacometti Fondation, Paris. Hodet er av gips og måler 54 x 15 x 15 cm, mens staken er av jern og måler 15 x 5 x 19 cm. Verket ble til i en periode da kunstneren var svært opptatt av enkelte kroppsdeler, og han laget



også skulpturer av en hånd, en fot og en nese. Skulpturen forestiller et mannshode som vender ansiktet skrått oppover og ser ut som om det skriker. I stedet for hals har det en jernstang slik at det gir makabre konnotasjoner til et hode på en stake. Det avbildete skriket blir desto sterkere ved at kunstneren eliminerer all kropp og setter denne harde metalliske pælen i stedet.<sup>26</sup>

Giacometti var en «sultekunstner» som skapte sine verk ved å ta vekk heller enn å legge til, ved å strippe figurene sine for alt overflødig kjøtt heller enn å dekorere dem med kroppslige attributter, og hans mennesker er som kjent helt ute av proporsjoner lange og magre. Kunsthistorikere forteller at han aldri ble ferdig og aldri fornøyd, men bearbeidet og omarbeidet til verket nesten ble ødelagt — og ofte ble det, også. Daniel Birnbaum og Anders Olsson tolker Giacomettis uttrykk som en «insikt i förlustens oundviklighet». De skriver:

All rörelse, all gestik, all levande materia frysas och stelnar inför Giacomettis blick. Kropparna skalas av till skelett, men bara för att — som döda eller döende kroppar — dematerialiseras och i nästa steg återges en ny, oerhörd värdighet. Konstnaren upprepar det in på benet utarmade, bräckliga eller utmärglade livet bara för att förstärka känslan av den obegripliga energi som håller det i rörelse. Skulpturerna är flammor av död och liv i ett.<sup>27</sup>

Fravær, negativitet, død — dette er ord som brukes for å fortolke Giacomettis insistering på den menneskelige skjørhet og endelighet som de gebrekkelige kroppene hans uttrykker. John Berger har et poeng når han hevder at Giacomettis død var det endelige beviset på hans kunst, og at verket fra dette utsiktspunktet endrer mening og uunngåelig fortøner seg som et frampek. I et essay fra 1966 skriver Berger:

Giacometti's proposition that reality is unshareable is true in death. He was not morbidly concerned with the process of death: but he was exclusively concerned with the process of life as seen by a man whose own mortality supplied the only perspective in which he could trust. None of us is in a position to reject this perspective, even though simultaneously we may try to retain others.<sup>28</sup>

Det er vanskelig ikke å inkludere Tor Ulven (1953-1995) i en slik måte å fortolke — posthumt — et kunstnerisk livsverk på. Ulvens selvmord setter et punktum for et forfatterskap som kjennetegnes av en tilbakevendende beskjefteigelse med død, endelighet og rester av det som er borte. Nei, som Berger uttrykker det, en slik kunstner er ikke morbid opptatt av døden, men i særdeleshet opptatt av livet slik det framstår for en bevissthet som forstår at hans egen dødelighet er det eneste perspektivet som gjelder. Hos Giacometti tror jeg Ulven fant en frende i livsanskuelse og en kunst som stod kresent i samklang med hans egen.<sup>29</sup>

Diktet må leses som en refleksjon over skulpturen.<sup>30</sup> Det er på ingen måte en beskrivelse i ekfrasens opprinnelige betydning, men en moderne respons på en kongenial erfaring av ensomhet og en manglende evne til å uttrykke den. Et rungende ekko fra Edvard Munchs *Skrik* (1893) forplanter seg gjennom begge kunstverkene, like lydløst som manifest. Munchs maleri framstiller et ansikt som ser ut til å rope, men som ingen hører.

Bildet tar på seg å uttrykke en lyd, ja, en altomfattende lydlig respons til verden, men det slukes av sine egne mediale begrensninger. Maleriet er simpelthen en inadekvat formidler av lydlig uttrykk. Likevel er det som om det insisterer på at den stumme lyden har en enorm betydning — den stumme lyden *skal* høres! — og det lar fargenes ringvirkninger rundt det menneskelignende individet representere en dyp og responderende resonans i naturen.

Dette synestetiske paradokset finner vi besvart hos Giacometti. Hans «Tête sur tige» er et likeså stumt skrik, men her er omgivelsene enda mer drastisk redusert og utgjør bare et tomrom rundt skulpturen og en nådeløs jernstang. Skriket er ikke bare lydløst, men synes også å være totalt uten tilhører, respons eller ekko. Det er redusert til en vridd grimase på et ulykkelig ansikt der ethvert håp for alltid er ute. Hans hode på stake er et trøstesløst uttrykk for en ensomhet som skriker etter et manglende svar. Men samtidig er det synlig som en gjenstand tilgjengelig for et observerende blikk. Det er et hode og et ansikt som tilskueren kan forholde seg til, se og møte med sin kropp. Diktsamlingen *Søppelsolen* repeterer denne menneskelige utsatthet ved å gjengi hodet på omslaget, om enn enda mer nakent og grelt eksponert.

Ulvens dikt — uten et lyrisk «jeg» — ser mennesket i skulpturen, men det er som om det blir synlig først etter en langsom anstrengelse: «Endelig / vaker / et menneske.» «Endelig» antyder at det har tatt sin tid, og «vaker» at det, som fisken, dukker opp til overflaten kun med ujevne mellomrom. Denne første strofen av diktet blir så stilt opp mot den andre, som i sin helhet er en sammenlikning: «som steinens / evne til / skrik». En stein skriker ikke, og formuleringen undergraver dermed observasjonen av et vakende menneske. Den synes å være like lite sannsynlig som at en stein skulle skrike. De to delene av diktet motsier hverandre med andre ord. Samtidig kan Giacomettis skulptur minne oss om at steinen faktisk *kan* skrike; hans gipshode gir fra seg et stumt, men likevel uttrykksfullt skrik. I dette paradokset oscillerer Ulvens dikt og gjør det begripelig at et menneske kan vake og en stein skrike, og at disse handlingene til og med essensielt kan karakterisere et liv.<sup>31</sup>

Diktet er rått og nakent som skulpturen. Det har i tillegg til sin eksistensielle tematikk også en metapoetisk dimensjon, idet den første strofen kan indikere at det er kunstens fortjeneste at mennesket viser seg. Kunstneren har maktet å fravriste materialet en menneskelig form og samtidig krysse grensen for det mulige, for det at mennesket viser seg i materialet, synes å være like utrolig som at en stein kan skrike. Den synestetiske retorikken som diktet formulerer disse paradoksene i, er et tilsvarende til skulpturens motiv, der en stein ser ut som et skrik. Som metadikt leser jeg Ulvens kommentar til Giacometti som en både forundret og fascinert hyllest til den kunsten som berører utpostene for vår erkjennelse — og for materialets og mediets begrensninger.

I det siste diktet jeg skal inkludere i denne studien, finner vi også en metarefleksjon, men denne gangen som et forfatterskapsinternt gjensyn med et motiv. Diktet «Bytte» av Pia Tafdrup (f. 1952) er skrevet som respons på et møte med en Beuys-skulptur som ansporer til en fornyet bearbeiding av en tematikk knyttet til relasjonen menneske og dyr, kvinne og natur. Der Ulvens dikt er objektivt og deskriptivt, er Tafdrups dikt subjektivt og dialogisk, men begge har på sitt vis inkorporert en menneskelig erfaring av ufrihet.

Hun er hare  
bevidstløs grøn  
og åben  
fra skoven med reder  
og mossede lavninger  
Hovedet er mit  
dyrets, kvindens  
Kroppen er min  
kvindens, dyrets  
Bugen vendt mod himlen  
skødet løftet  
Hvem af os  
slider sig først løs?

Diktet er fra samlingen *Krystalskoven* (1992) og har dedikasjonen «Til skulpturen *Animal Woman*».<sup>32</sup> I notene står følgende opplysning: «Efter at have skrevet en serie digte om harer i *Hvid Feber* blev jeg på Tate Gallery i London (1990) konfronteret med Joseph Beuys skulptur *Animal Woman*. Digtet her udspringer af dette møde.»<sup>33</sup> *Animal Woman* (*Tierfrau*) fra 1949 er en bronseskulptur som måler 46,7 x 13,3 x 10 cm. Kunstverket eies av Guggenheim-museet i New York. I sin presentasjon av skulpturen skriver museet:

*Animal Woman*, an example of Beuys's early work, is closely tied to his years in the workshop of his teacher, Ewald Mataré. Beuys accentuated the fetishistic character of the work by finishing the various casts of the statue (there are seven casts and one artist's proof) with different patinas. The grossly enhanced sexual characteristics of *Animal Woman*, notably the hips and breasts, are in keeping with the type of nature imagery that Mataré and he favored during the late 1940s; a primordial female nude was a recurring subject of Beuys's work at this time.<sup>34</sup>

Diktet begynner med en konstaterende beskrivelse av skulpturen som omtales som en «hun», og betegner dyret i kvinnen som en hare. Dens egenskaper er å være «bevidstløs grøn / og åben», tre ord som karakteriserer skulpturen i dens møte med det tolkende blikket. Haren er bevisstløs, altså en livløs skulptur, den er grønn, altså knyttet til naturen, og den er åpen, kanskje både i ferd med å bli slaktet og i ferd med å bli tolket. Videre kommer den fra «skoven med reder / og mossede lavninger», noe som indikerer at den hører hjemme i naturen og i sammenheng med forplantning.

De fire verselinjene i diktets sentrum identifiserer den skulpturelle dyrekvinnen med det tolkende blikket, som trer fram som første persons subjekt: «Hovedet er mit / dyrets, kvindens / Kroppen er min / kvindens, dyrets». Den kiastiske strukturen får de to kroppene, tilskuerens kropp og skulpturens kropp, til å tvinne seg i hverandre, og formen understreker derfor temaet i sekvensen. Dyrekvinnen, det er meg, sier betrakteren. Hun har mitt hode og min kropp! Kvinnen, dyret og naturen hører sammen i en organisk helhet, slik skulpturen presenterer det.

Deretter beskrives skulpturkroppen videre, nå med fokus på buken, som er «vendt mod himlen», og skjødet som er «løftet». Det indikerer kanskje at buken og skjødet blir

framhevet som de viktigste delene på kroppen. De to sluttversene er formet som et spørsmål som retter seg både mot skulpturen og mot det lyriske jeget selv: «Hvem af os / slider sig først løs?» Identifikasjonen i diktet indikerer at også kvinnen som ser på skulpturen, oppfatter seg som et «bytte», jamfør tittelen, som dessuten peker inn mot at de to bytter plass. Hun som ser, finner seg selv igjen i skulpturen og undrer seg over når hun klarer å komme løs. Skulpturen ser ut til å minne henne om at hun selv befinner seg i en tilstand av fangenskap.

I diktsamlingen *Hvid Feber* (1986) er det flere dikt med haremotiv.<sup>35</sup> De begynner med observasjoner i diktet «Set» (13) av en hare ute i det fri. Som i et flyktig glimt dukker den opp i morgenkulden og forsvinner «hen over isen». Men den rekker å berøre tilskuerblikket og etterlate en rask identifikasjon «— dit blik i mit —». I det neste diktet, «Lys skifter» (14), stanses haren «af en kugle» og forsvinner deretter lenge ut av diktsamlingens fokus. Mot slutten av boka finner vi den igjen som slakt i fire dikt. Som et bytte fra skogens spiskammer henger haren med hodet ned og buken mot himmelen mens blodet drypper ned «på en gammel avis», som det står i diktet «Sort eller rød» (77). Å flå haren sammenliknes i det påfølgende diktet, «Skarpe ryk» (78), med «at trække en handske / af en barnehånd» og med å «huske / sin egen fødsel». «Stille eksplosion» (85) fortsetter med å beskrive slaktingen og kniven som skjærer seg gjennom «en hares bugmuskler». Den stille eksplosjonen oppstår når tarmene velter fram, «en gæret grød af grønt opløste plantedele» som sammenliknes med «ormeskrig eller digte om Gud». Slutten sidestiller slaktingen av haren med jegets egen død; begge må dø i ensomhet, «langt borte fra ordene». Til sist, i diktet «Ikke hvem» (87), ligger harens lunger renvasket og «lyser / så fint / at de umuligt kan kasseres».

Disse diktene fra *Hvid Feber* har forfatteren selv pekt på som en resonansbunn for diktet «Bytte» og dets tolkning av Beuys' skulptur *Animal Woman*. Det er tydelig at skulpturen, som med sin tittel og utforming sammenstiller kvinnen og dyret, skaper en gjenkjennelse og en ny refleksjon over dyremotivet i *Hvid Feber*. Men med denne konfrontasjonen får identifikasjonen også et nytt og annerledes preg, for nå blir den først og framst en påminnelse om at de begge, også kvinnen, har en sterk trang til å slite seg løs. *Animal Woman* blir et spill hvor diktets jeg konfronteres med et ubehagelig bilde av seg selv.

Jeg leser diktet som en feministisk kritikk av en ideologisk «naturliggjøring» av kvinnen, og av de estetiske normene som forbinder kvinnelighet med materie og mannlighet med formgiving. Denne verditilskrivningen har lange tradisjoner, ikke minst i skulpturens historie, der formgiveren er den mannlige kunstneren som underlegger seg en materie med feminine trekk. Ibsens framstilling av professor Rubek kan for eksempel leses som en tidlig moderne problematisering av denne kjønnede strukturen. Men ut over denne estetiske rollefordelingen er diktet også en kommentar til en filosofisk tradisjon som forbinder kvinnen med materialitet og natur, og mannen med kreativitet og ånd. Dette er en form for biologisk essensialisme som jeg ikke skal gå nærmere inn på her, men som må forstås som resonansbunn for Tafdrups dikt.

På avstand er det det smekre og sårbare

over magen og hoftene vi ser. I det  
vi langsomt går nærmere  
kjem blikket  
og dreg blikket vårt til seg

Han tek ikkje sats. Ikkje enda  
Nasevengene  
er  
berre nasevenger

Og aldri skulle noen ha sett eit fredelegare kjønn

Han held slynga over skuldra og steinen skjult i høgre  
hand, musklane  
lyttar

blodåra i halsen  
er det einaste vi ser  
røre seg

i Michelangelos «David»

Lundens dikt står i samlingen *Til stades. Tekstar om erindring og gløymse* fra 2000. Boka består av dikt og prosatekster fra reiser i landene rundt Middelhavet, og flere av diktene er ekfraser eller meditasjoner over bildekunst, skulpturer og hellige bygg.

Diktet handler om Michelangelos «David». Skulpturen ble påbegynt i 1501 og ferdigstilt i 1504. De fleste mener den forestiller den bibelske personen David idet han utfordrer Goliat til kamp, mens noen mener den viser David rett etter kampen. Til forskjell fra tidligere kunstverk med dette motivet, er David vist uten den nedkjempede Goliat ved sine føtter. Ved siden av «Pietà» regnes «David» som Michelangelos største skulpturelle kunstverk. Skulpturen er i marmor og måler 5 meter og 17 cm og står utstilt i Museo Academico i Firenze.

I Lundens dikt nevnes navnet på skulpturen helt til sist, som om dens identitet er inne i den og skal avdekkes skritt for skritt. Dette er en prosedyre som reflekterer Michelangelos idé om at kunstverket befinner seg inne i materien og møysommelig må hogges ut, liksom sjelen holder til inne i menneskets kropp. Museets navn i tittelen indikerer selvfølgelig — for alle som vet det — at det er denne statuen det kan være snakk om. Men bortsett fra det, så får leseren til å begynne med inntrykk av at diktet beskriver en levende mannsperson. Dette skaper en fin spenning i teksten mellom levende kropp og død skulptur, en spenning som opprettholdes i diktet selv om det runder av med å poengtere at objektet er et kunstverk.

Skulpturen er formet slik at den utfordrer tilskueren til å observere dens livaktighet. Mannens stilling heter *contraposto*, det vil si at han lener seg på den ene foten og lar den andre hvile, slik at det skapes en rytmisk vekselvirkning mellom belastede og hvilende

lemmer. Det er også blitt påpekt at de kroppslige proporsjonene i skulpturen ikke er helt i samsvar med normal anatomi. Overkroppen og hendene er større enn naturlig, og mens noen kunsthistorikere ser rester av en manneristisk stil i dette, så finner andre forklaringen i at statuen skulle plasseres på en pedestall utenfor en kirke, og at når tilskueren ser den nedenfra og på langt hold, så virker den fysisk korrekt.

Som i mange bildebeskrivende dikt, er poetens blick et integrert tema i teksten. Det er et dikterisk «vi» som subjektivt opplever og tolker statuen. Vinkling, utvalg og vurdering er en like viktig del av diktet som motivet selv. Diktet zoomer seg inn på denne mannen, nærmer seg ham forsiktig, beskriver kroppen hans, tolker dens uttrykk, dens posisjon midt i en handling, og dens skjønnhet. Selv om han er fanget i et øyeblikk rett i forkant av en voldshandling, med våpenet i handa og sansene spent, så virker han rolig og avslappet. Når diktet mot slutten framhever at halspulsåren er det eneste organet i bevegelse, så antyder det den paradoksale situasjonen hvor en død ting, en skulptur, synes å være i live nettopp fordi den ikke rører på seg.

En viktig kontrast i diktet er spenningen mellom styrke og svakhet, eller kanskje snarere mellom intensitet og ro. Den nakne mannskroppen er på avstand smekker og sårbar, men observatøren blir etter hvert oppmerksom på hans faste blick. Tilskueren fanges inn av statuens blick, som trekker hennes til seg. Hun legger også merke til «nasevingene», som bare er «nasevinger», underforstått at de ikke har begynt å sitre eller merkes med at kampen er i anmarsj. Men enkelte små ting røper styrken bak fasaden. Mannen holder en slynge over skulderen og en stein skjult i den høyre handa, og «muskulane / lyttar». Denne synestetiske uttrykksformen understreker og gir resonans til statuens dynamikk. Den spente posisjonen, som denne tilsynelatende rolige kroppen skjuler, blir så til sist i diktet formulert som en overskridelse av skulpturens steinidentitet. Den blir animert i og med at diktets subjekt ser blodåra i halsen røre seg.

Blickets bevegelser holder seg kun til overkroppen av statuen, og dens nedre deler blir ikke beskrevet. Det starter med hofter og mage, glir så oppover mot øynene, dveler ved nesevingene og flytter seg nedover mot kjønnsorganet. Deretter hever det seg igjen mot skulderen og handa, fester seg ved ørene som lytter, og ender ved blodåra i halsen. Det er med andre ord ingen forpliktelse i diktet på å beskrive hele skulpturen slik at leseren kan se mannskroppen i sin helhet foran seg. Implisitt betyr det at skulpturen forutsettes kjent, men også at det er de øvre regioner av kroppen som har tilskuerens oppmerksomhet. Det er den som røper den dobbeltheten mellom intensitet og ro i et moment forut for en kamp på liv og død.

Likevel blir leseren fanget av den ene midtstilte linja som skildrer kjønnsorganet, like fascinert som tilskueren er slik hun beskriver det: «Og aldri skulle noen ha sett eit fredelegare kjønn.» Motivet inngår i spenningen mellom intensitet og ro, men vi aner en særlig undring i tilskuerblikket her, for kjønnnet er jo vanligvis er det organet på mannskroppen som svært raskt røper sin opphisselse. Den erigerte penisen blir da også ofte brukt til å representere maskulin makt. Davids kjønn er fredelig, som om han ikke skal ut og slåss, ja, som om han nesten ikke er mann. Diktet forfølger ikke dette temaet, men flytter i stedet fokus opp til skulderen og til våpenet som han holder i handa.<sup>36</sup>

I Lundens dikt leser jeg for det første en stor beundring for Michelangelos statue og for den livaktighet hun finner i den. Dette avspeiles i diktets fokus på kroppen framfor det kunstneriske materialet og i den dynamikken som stråler ut av skulpturens ro. For



det andre tematiserer diktet sitt eget subjekt og det blikket som tolker kroppens uttrykk. Selv om blikket er kjønnsmessig umarkert, leser vi det som kvinnelig fordi forfatteren er kvinne, og diktets potensielle paragone-struktur har dermed også en kjønnsdimensjon. Skulpturens kropp blir underlagt et kvinnelig blikk, et blikk som ikke bare ser det livaktige, beslutsomme og sterke i den vakre kroppen, men som også ser dens lille, fredelige lem.

#### AVSLUTNING

En gjennomgående tendens i det modernistiske skulpturdiktet er at skulpturen ikke blir beskrevet, men forutsettes kjent når tittelen og kunstnerens navn er oppgitt. I to av tilfellene, diktene til Bjørnvig og Steen, er det ingen konkret skulptur som danner forlegg for teksten, men begge henspiller på antikke marmorstatuer. Den klassiske ekfrasens mimetiske beskrivelse erstattes derved av en mer subjektivt formet tekst, som gjerne lar skulpturen bli utgangspunkt for meditasjoner og fri italesettelse. Denne observasjonen er i tråd med funnene til Kenneth Gross, som peker på hvordan skulpturer fungerer som springbrett for tolkninger som langt overgår dens nøkterne utforming:

The ekphrastic poet describes otherwise invisible pasts and futures for the object, or raises questions about motives, contexts, meanings, and forms of artifice beyond what is merely given in the work, to the point of rendering the work itself almost as fantastic as one that is purely imagined.<sup>37</sup>

Dette trekket ved den moderne ekfrasen står i sammenheng med en varierende interesse hos forfatterne for skulpturens materialitet. På den ene siden har vi dikt som helt ser bort fra beskrivelsen av form og materiale, og på den andre siden har vi dikt som lar skulpturens materialitet bli substansielt betydningsbærende. Av våre åtte forfattere er det særlig Klaus Rifbjerg som i klare ordelag beskjeftiger seg med skulpturens form og materiale. Han ser ut til å ville tilskrive disse bronsefigurene en menneskelighet og — ikke minst — en kvinnelighet som ikke umiddelbart gir seg, og som dermed også får en helt bestemt fortolkning: tunge, men svevende; massive, men gjennomhullet; benløse, men moderlige. Tor Ulven derimot har ingen ord for skulpturens form og materiale, men ser umiddelbart at den er et vakende menneske. Som kontrast til den manglende beskrivelse lar han imidlertid skulpturen framstå visuelt på diktsamlingens omslag, og dialogen mellom ord og bilde blir derfor tydeligere aksentuert hos ham.

Hos Hjertenæs Andersen blir skulpturens materiale knapt nevnt, men desto kraftfullere brukt til å understreke og forsterke det overgrepet hun leser inn i dens form. Granittsteinens egenskaper blir tydelig inkludert i tolkningen av skulpturens motiv. Åse-Marie Nesse lar skulpturens statiske karakter konnotere den ufrihet Collett kjempet mot, og som diktet framhever bokstavelig og metaforisk, når hun som eneste henvisning til kunstverkets materialitet nevner dens sokkel. Liknende konnotasjoner til et liv i avhengighet finner vi hos Pia Tafdrup, men hun skildrer skulpturens materialitet med ord som betegner dyr og natur, som om den altså var et biologisk fenomen. Hos Thorkild Bjørnvig er det så naturen selv, dens steiner, skyer, vann og skum, samt dens mineraler — smaragd og porfyr — som får et imaginært kunstverk til å framstå for tilskuerens blikk som «Skabelsens Identitet».

Den verbale utvekslingen som diktene i utvalget fører med skulpturen, er ofte preget

av en refleksjon over kropp og kjønn, seksualitet og reproduksjon. Denne tematikken blir ofte energisk knyttet til mytologiske forestillinger — enten harmoniserende som hos Bjørnvig, lekende som hos Steen, ironisk slentrende som hos Rifbjerg, kritisk som hos Hjertenæs Andersen og Nesse, eller mer søkende og undrende som hos Tafdrup og Lunden. Ulvens dikt avviker fra dette ved at det i større grad abstraherer sitt tema til en eksistensielt orientert replikk. Det faktum at de fleste skulpturene framstiller kvinner, mens skulptørene er menn, gjør antakelig også at de kvinnelige forfatterne i større grad beskjeftiger seg med skulpturens kjønnsmotiv, og de har en mer kritisk tilnærming til kunstverket. Lunden har muligens det vi kan kalle en postfeministisk posisjon idet hun retter sitt avslappede blikk på den vakre mannens nakne kropp, for blikket er mindre provosert av skulpturens idealiserte manns makt enn forført av dens estetiske overbevisning.

Hva er det så, til syvende og sist, disse lyrikerne bruker skulpturene til? Hvorfor må de gå «omveien» om en skulptur for å verbalisere sitt tema? Rent umiddelbart må vi si at dette generelt handler om fortolkning. Kunstneriske gjenstander og formuleringer er og blir grunnleggende uttrykk for menneskets behov for å beskrive og forstå seg selv og sin egen situasjon. Liksom kunsthistorikere og litteraturvitere er profesjonelt og — forhåpentligvis — personlig lidenskapelig opptatt av de kunstuttrykkene de studerer, er kunsten selv interartistisk orientert. Den dialogen som initieres i en verbal kommunikasjon med og ut fra et skulpturelt objekt, må derfor leses som et intellektuelt og emosjonelt engasjement i kunstverkets utsagn om menneskelige vilkår. Dikt om skulpturer besvarer deres formgitte blikk på verden, idet de uvegerlig inneholder en fortolkning av kunstverkets mening — og møter den med sin egen.

I neste omgang ser vi også at den poetiske behandlingen av de verbale skulpturene i større eller mindre grad innskriver ulike former for begjær- og maktstrukturer, og at de er tydelige eksponenter for bestemte historiske og estetiske kontekster. Diktene tilskriver, avleser eller ironiserer over en mytologisk eller ideologisk mening, som de på én og samme tid uttrykker og fortolker. Slik kan vi si at disse diktene utgjør en særlig interessant sjanger for forståelsen av ikke bare hvordan mennesket med sin kunst tolker verden, men også hvordan vi oppfatter, imøtegår og forlenger våre egne fortolkninger.



## Noter

- <sup>1</sup> W.J.T. Mitchell: *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, 165.
- <sup>2</sup> Kenneth Gross: *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992, 141.
- <sup>3</sup> Hans Lund: «Den ekfrastiska texten,» i Ulla-Britta Lagerroth et.al. (red.): *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*, Symposium, Stockholm/Stehag 1993, 219.
- <sup>4</sup> James A.W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993, 1.
- <sup>5</sup> Mitchell, op.cit., 157.
- <sup>6</sup> Ibidem.
- <sup>7</sup> Mitchell, op.cit., 181
- <sup>8</sup> Ibidem.
- <sup>9</sup> Valerie Robillard and Els Jongeneel: «Introduktion,» in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam 1998, ix.
- <sup>10</sup> Claus Clüver: «Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis,» in Robillard and Jongeneel, op.cit., 49.
- <sup>11</sup> Hans Lund refererer en debatt mellom Albert W. Halsall og W.J.T. Mitchell, der Mitchell motsetter seg en «metaphysical distinction». Lund, op.cit., 215.
- <sup>12</sup> Astrid Hjertenæs Andersen: *Samlede dikt*, Aschehoug, Oslo 1985. «Kvinnen og øglen» står på s. 31.
- <sup>13</sup> Sigrid Bø Grønstøl: «Manden dufter af jord,» i Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.): *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, bind 3: 1900-1960, Rosinante/Munksgaard, København 1996, 417.
- <sup>14</sup> Shakespeare-sonetten har vanligvis rimmønsteret abab cdcd efef gg. Bjørnvigs dikt har mønsteret abab cddc effg eg.
- <sup>15</sup> Thorkild Bjørnvig: *Samlede digte 1947-93*, Gyldendal, København 1998, 489.
- <sup>16</sup> Hans-Jørgen Nielsen: «Efterskrift,» i *Eksempler. En generationsantologi*, Borgens Forlag, København 1968, 162.
- <sup>17</sup> Op.cit., 163.
- <sup>18</sup> Karin Sanders: *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*, Museum Tusulanums forlag, Københavns Universitet 1997, 21.
- <sup>19</sup> Jf. Kenneth Gross: *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press, Ithaca and London 1992, og Barbara Johnson: *Persons and Things*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 2008.
- <sup>20</sup> Åse-Marie Nesse: *Til ord skal du bli*, Det Norske Samlaget, Oslo 1973, 53.
- <sup>21</sup> Danmarks nasjonalsang «Der er et yndig land», skrevet av Adam Oehlenschläger, slutter med følgende vers: «Vort gamle Danmark skal bestå, / så længe bøgen spejler / sin top i bølgen blå, / sin top i bølgen blå.» Feilskrivningen i Rifbjergs dikt («bølgen» i stedet for «bøgen») forekommer både i førsteutgaven av *Det svævende træ*, Gyldendal, København 1984, 81, og i *Rifbjergs digte udvalgt af Brostrøm*, Gyldendal, København 2001, 313. «Feilen» skal derfor trolig leses med i den ironiske siteringen av sangen.
- <sup>22</sup> Jf. Anders Troelsen: «Skulpturen, stedet og soklen. Synspunkter på skulpturen — konseptuelt og konkret,» i Troelsen (red.): *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*, Aarhus universitetsforlag, Aarhus 2002, 51.
- <sup>23</sup> Troelsen har, uten å nevne det, antakelig fått ideer til denne oppfatningen av Marina Warners bok *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Vintage, London 1996.
- <sup>24</sup> Op.cit., 52. Troelsens tolkning av skulpturene viser for øvrig hvordan ekfrasen essensielt preger kunsthistorikernes diskurs. Eller som W.J.T. Mitchell skriver: «Insofar as art history is a verbal representation of visual representation, it is an elevation of ekphrasis to a disciplinary principle.» Mitchell op.cit., 157.
- <sup>25</sup> Tor Ulven: *Soppelsolen. Memorabilia*.
- <sup>26</sup> Takk til kunsthistoriker Frida Forsgren for kommentarer til skulpturen.
- <sup>27</sup> Jf. Daniel Birnbaum og Anders Olsson: *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Albert Bonnier Förlag, Stockholm 1992, 169-170.
- <sup>28</sup> John Berger: *About Looking* (1980), Vintage Books, New York 1991, 182.
- <sup>29</sup> Torunn Borge og Henning Hagerup gjør seg liknende refleksjoner om Tor Ulvens død og hans dikteriske kretsing om døden, jf. Borge og Hagerup: *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*, Tiden, Oslo 1999.
- <sup>30</sup> Diktet er tidligere kommentert av Espen Stueland i *Aerø: Essays*, Tiden, Oslo 2000, 17-21, Christian Janss og Christian Refsum: *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* Universitetsforlaget, Oslo 2003, 237-38, og Janike Kampevold Larsen i *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*, Gyldendal, Oslo 2008, 99-102. Jeg er enig med Kampevold Larsen i at Stuelands lesning av verbet «vake» som «våke»

ikke gir god mening. Janss og Refsum lar også fiskekonnotasjonene spille med når de understreker diktets bevegelse mellom 'plantemennesket', 'fiskemennesket' og 'steinmennesket'.

<sup>31</sup> Dette poenget finner vi også hos Janss og Refsum: «Om vi ikke kan høre skulpturens skrik, kan vi se det. Skulpturen skriker, og skriker ikke,» op.cit., 238.

<sup>32</sup> Pia Tafdrup: *Krystalskoven. Digte*, Borgens forlag, København-Valby 1992, 36.

<sup>33</sup> Op.cit., 80.

<sup>34</sup> Sitatet er fra Guggenheim-museets hjemmeside: [http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_md\\_17\\_12.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_17_12.html)

<sup>35</sup> Pia Tafdrup: *Hvid feber. Digte*, Borgens forlag, København-Valby 1986.

<sup>36</sup> Mange andre har imidlertid festet seg ved den store Davids lille organ. Noen forskere har merket seg at han ikke er omskåret og at han derfor ikke er framstilt som jøde, men mer som et italiensk renessansemenneske. Da en kopi av statuen ble gitt i gave til dronning Victoria av England og plassert i South Kensington Museum, nå Victoria and Albert Museum, ble den utstyrt med et fikenblad som senere er blitt fjernet. På nettet kan vi lese mange sider med diskusjon om størrelsen på Davids penis. Noen hevder at den er så liten for at den helst ikke skal synes, mens andre finner trøst i den berømte mannens lille penis. En myte går ut på at Michelangelos kniv glapp og at penisen ble kuttet av slik at han måtte lage en ny med altfor lite materiale. En mer kunsthistorisk troverdig forklaring er at den imiterer antikke greske statuer, der idealet var en liten penis.

<sup>37</sup> Kenneth Gross, op.cit., 142.

# MODERN NORDISK POESI OCH ARKITEKTUR

## ETT INTERMEDIALT MISSLYCKANDE I FEM AKTER

*Huset är en krönika av kvisthåll.<sup>1</sup>*

Studier av intermediala aspekter – eller hur olika konstarter påverkar varandra – är idag ett stort forskningsfält. Det kan handla om musik eller bildkonst i poesi, film och fotografi i romaner, litteratur och musik i film och litteratur i bildkonst. Men kan intermediala studier också handla om sambandet mellan arkitektur och litteratur? Efter att ha studerat delar av det intermediala forskningsfältet är jag osäker. Det beror säkert på en rad faktorer som tradition, forskningsintresse och institutionsgränser – och kanske på det faktum att både poeter och kritiker är relativt ointresserad av arkitektur. Samtidigt är kanske arkitekturen den allra mest påtagliga och konkreta konstformen i vår – och poeternas – vardag. Vi bor och lever en stor del av våra liv i och mellan hus och byggnader.<sup>2</sup>

Går man till prosan finns det också en rad tydliga beröringspunkter mellan litteratur och olika typer av hus och byggnader. Tänk bara på verk som Victor Hugos *Notre Dame*, Thomas Manns *Huset Buddenbrooks*, August Strindbergs *Röda rummet*, Henrik Pontoppidans *Lykke-Per*, Herman Bangs *Stuk* och Virginia Woolfs *Mot fyren*. De är alla stora och välkända romaner som på olika förhåller sig till byggnader. Detta var också något som Dagens Nyheters kultursida uppmärksammade i sin sommarserie «Sommar-torpet» 2010, där en rad olika litterära hus presenterades.<sup>3</sup>

Detta intresse för det rumsliga och arkitektoniska är uppmärksammat inom litteraturforskningen – men inte inom den intermedialitetsforskning jag konsulterat. Beröringspunkterna mellan litteratur och olika byggnaders tekniska, sociala, kommersiella och – inte minst – estetiska sidor har däremot berörts av den litterära urbanitetsforskningen. Ett lysande exempel på det är Christopher Prendergasts studie *Paris and the Nineteenth Century* från 1992. (På svenska 2000 med titeln *Paris och 1800-talet*). Under rubriker som «Blick på staden: Två parisiska fönster» och «Utsikten uppifrån: Tre stadslandskap» kartlägger Prendergast olika samband mellan litteraturen och staden.

Samma sak gäller den litterärt orienterade danska urbanitetsforskning som utgått från det stora projektet Center for urbanitet og Æstetik vid den litteraturvetenskapliga institutionen vid Københavns universitet. I ett av centrets arbetspapper skriver Martin Zerlang om *Litterær arkitektur* (1994). Under rubriken «Samspillet mellem kunstarterne» gör Zerlang en reflexion omkring arkitektur och andra konstarter som man inte känner igen från dagens intermedialitetsforskning. Han skriver: «Altertavler og illuminerede håndskrifter fra Middelalderen afbilder Gud som arkitekt, der med sine uundværlige redskaber, passer og lineal, har skabt denne verden. Det er nærliggende at sammenligne Skaberen med en arkitekt, og det er ligeså nærliggende at opfatte arkitekturen som den

første kunstart, den fundamentale kunstart, den kilde hvoraf der siden dannedes et delta af andre kunstarter». <sup>4</sup> Och även om ingen av antikens nio musor representerade arkitekturen är den klassiska litteraturen och retoriken fylld av analogier mellan arkitektur och litteratur. Zerlang skriver: «Her vil man observere, at analogien ofte blev gennemført med så mange sansede detaljer, at man fornemmer et oplevet fællesskab mellem arkitekturen og litteraturen eller, mer præcist retorikken». <sup>5</sup> Han skriver också: «Horats' maxime 'ut pictura poesis' – at digtet skulle være som et billede – kunne således suppleres med maximen 'ut architectura poesis' – at digtet skulle være som et stykke arkitektur». <sup>6</sup>

Zerlang följer sedan detta spår fram till danskt 1900-tal och med exempel som Emil Bønnelyckes dikter om Berlin och New York som publicerades i tidskriften *Klingen* 1918–1919 över Ole Sarvig och Per Højholt för att avsluta hos Tage Skou Hansen och hans roman *Krukken og stenen* (1987). <sup>7</sup> En utlöpare av det projektet är också Martin Zerlangs *Bylivets kunst: København som metropol og miniature* (2002), där inte minst avsnittet «Byen som kunstnerisk udfordring» rymmer en rad intressanta uppslag för den som söker ett slags intermedialitet mellan litteratur och staden med dess byggnader. <sup>8</sup>

Man kan också närma sig arkitekturens betydelse för litteraturen ur ett fenomenologiskt perspektiv och försöka hitta mönster för hur hus och byggnader påverkar människor. Det gör den franske filosofen Gaston Bachelard i sin studie *La Poétique de l'espace* från 1957 (På svenska *Rummets poetik* 2000). Bachelard utgår från en rad rumsliga företeelser – huset, universum, snäckan, boet och miniatyren – och försöker kartlägga deras roll i såväl vardagen som i drömmen och poesin (eller snarare i drömmandet och skapandet). Jag använder mig här i första hand av hans tankar om 'huset' och 'hus och universum' för att belysa några dikter.

Med ett poetiskt färgat språk väver Bachelard ihop hus, barndom, dröm och skapande på ett sätt som påminner om en viss typ av romantisk estetik eller modern djuppsykologi. Han skriver: «Genom drömmarna tränger vårt livs skilda boningar in i varandra och bevarar skatterna från gångna dagar. När i det nya huset minnen från boningar i det förgångna återvänder, stiger vi in i Det Oföränderliga Barndomslandet, oföränderligt som det urminnes. Vi upplever förtätningar, förtätningar av lycka». <sup>9</sup> Och han fortsätter några rader längre fram: «Minna av den yttre världen får aldrig samma klang som minna av huset. Genom att frammana minna av huset tillför vi drömvärden: vi är aldrig riktiga historiker, vi är alltid en smula poeter och vår känsla kanske bara ersätter förlorad poesi». <sup>10</sup>

Bachelard framhåller här alltså både minnas sätt att arbeta utifrån ett välbekant och avgränsat rum – och dess delvis fiktiva eller drömartade drag. För en annan typ av vetenskap borde detta vara ett problem, men med den metod Bachelard använder är det snarare en styrka. Han slår därför fast att «vi måste visa att huset är en av det mänskliga minnets, de mänskliga minnas och de mänskliga drömmarnas stora integrerande krafter. I denna integration, är drömmet, den anknytande principen. Det förflutna, det närvarande och det tillkommande ger åt huset skilda dynamiska kvaliteter, som ofta förblandar sig, ibland bildar motsatser, ibland laddar upp varandra. Huset utesluter tillfälligheter i människans liv, huset överflödar av förslag till fortsättning. Utan huset skulle människan vara en splittrad varelse [...]. Det är den första världen för människans väsen. Innan människan 'kastats ut i världen', som de flinka metafysikerna predikar, läggs hon i husets vagga». <sup>11</sup>

Även om man inte är helt klar över Bachelards suggestiva formuleringar är det uppenbart att huset – och då framförallt det första huset – är ett slags urscen för människan. Det är i huset allt har sitt ursprung, det är där vi börjar drömma och det är det som håller ihop oss trots alla motstridiga krafter och skilda tidsplan. Utgångspunkten är delvis idealiserad – och som exempel underförstås ofta en lycklig barndom i ett fristående hus på den franska landsbygden. Men Bachelard menar att också en enkel stadslägenhet med en olycklig barndom kan ha samma funktion – även om alltför höga och likartade hus knappast fungerar lika bra. Visst är storstadens oljud ett hinder för den goda sömn som krävs för minnena och drömmeriet, men Paris kan också bli en ocean där huset och sängen blir ett slags båt som ger samling och vaggar jaget mitt i stormen. Likt en psykolog sammanfattar Bachelard det hela: «Alla bilder är goda förutsatt att man förstår att använda dem».<sup>12</sup>

Nu säger Bachelard ganska lite om själva arkitekturen – om interiör och exteriör – men det finns hela tiden underförstått i hans text. Inte så att en viss stil framhålls utan snarare att själva stilen står i samklang med och är med att forma de minnen, drömmar och drömmerier som präglar människan. Bachelard skriver vidare att «bortom minnena är huset där vi föddes fysiskt inskrivet i oss. Det är en samling organiska vanor». Och några rader längre ner: «huset där vi föddes har inskrivet i oss hierarkin av boendets olika funktioner. Vi är ett diagram över funktionen att bebo just detta hus och alla de andra husen är bara variationer över ett grundläggande tema».<sup>13</sup> Och ytterligare lite längre fram heter det: «Huset där man föddes är mer än bara en huskropp, den är en drömkropp. Vart och ett av dess krypin var ett hemvist för drömmeri».<sup>14</sup> Här blir det tydligt att minnen och drömmar ofta är kopplade till ett krypin – en relativt liten och enkel plats. Och detta återkommer flera gånger att hyddor, kojor, enkla hus och bostäder med källare, vind och små rum är mer lämpliga för drömmerier än stora palats.<sup>15</sup> Med hjälp av en rad exempel från framförallt fransk poesi och Rilke visar Bachelard sedan på exempel där huset, rummet eller kojan är ett slags kreativa utgångspunkter eller zoner i författarskapen.

Nu har både Zerlang och Bachelard i första hand intresserat sig för olika typer av prosa eller äldre poesi – och frågan är hur tillämplig deras exempel är för modern nordisk dikt. Å ena sidan är det uppenbart att poesi sällan rör sig runt i en konkret yttervärld som berättande prosa. Å andra sidan är ju dikten ofta mindre underkastad den berättande prosans diakrona perspektiv. Men betyder det att den är rumslig? Och i vilken utsträckning kan man tänka sig att det rumsliga har med arkitektur och byggnader att göra? Det är naturligtvis en mycket svår fråga som jag inte ska gå in på här – jag ska istället utgå från två saker: Att Zerlangs och Bachelards tankar kan vara fruktbara också vad gäller studiet av modern nordisk poesi. Och att de skulle kunna vara en utgångspunkt för att undersöka förhållandet mellan poesi och arkitektur i modern lyrik. Kanske kan den rumslighet och tredimensionella aspekt som finns i huset kunna vara en möjlighet att komma närmare en del modern poesi?

Det förstnämnda visar också Anders Olsson i sin doktorsavhandling *Ekelöfs nej* (1983) där han i avsnittet «Den poetiska drömmen» använder bland annat Bachelards teorier som en viktig utgångspunkt för Gunnar Ekelöfs sätt att använda drömmar och dagdrömmar i sitt skapande. Själva husets eller boningens roll för drömmandet och skapandet blir sedan utförligt undersökt i kapitlet «Intimitet», där Olsson analyserar

prosatexten «Verklighetsflykt» utifrån Bachelards tankar om rummets poetik. Han skriver: «Ingen text i Ekelöfs författarskap är så rik på drömd intimitet som prosapoemet 'Verklighetsflykt' i *Promenader* (1941)». Det ger en inblick i hur Ekelöfs drömmande tar form, hur det löper från det ena imaginära rummet till det andra mot alltmer subjektiva och ensliga boningar. Till slut försvinner drömmaren i sin egen drömbild. I en anteckning från 1937 återfinns utkast till de drömmar som utvecklas här: «Drömmen om en bär», «drömmen om en kåta» och «drömmen om ett hus».<sup>16</sup>

Här finns alltså ett konkret exempel på hur man kan använda Bachelards tankar på en modern nordisk text. Samtidigt är det kanske typiskt att det är en prosatext – som väl bara kan kallas poem om man tänjer lite på gränserna. Det är också snarare så att det är dagdrömmarna och dikten som alstrar de olika byggnaderna och rummen, än tvärtom – och att de inte har någon faktisk motsvarighet i yttervärlden. Det spelar naturligtvis ingen roll för diktens kvaliteter och inte heller för Olssons uppslagsrika analys av «jagets avskärmade rum».<sup>17</sup> Det kan däremot bli svårare att använda denna dagdrömmande prosatext som ett exempel på en intermedial relation mellan poesi och arkitektur. Sedan kan man ju med Horace Engdahls ord om Bo Carpelans författarskap tala om en «drömmens arkitekt» – även om det kanske är en rubrik som är mer suggestiv än förklarande.<sup>18</sup>

Utan att nämna Bachelard eller någon annan teoretiker som diskuterar förhållandet mellan hus, dröm och skapande gör Niklas Schiöler en fruktbar analys av Tomas Tranströmers dikt «Det blå huset» i sin avhandling *Koncentrationens konst: Tomas Tranströmers senare poesi* (1999). Schiöler antar ett helhetsgrepp på denna täta prosadikt och visar hur tid och rum möts eller korsas i det blå hus som diktjaget kallar «mitt hus med sina disblå väggar». Och även om inte huset beskrivs i detalj får man som läsare en rad bilder av dess faktiska vara och de människor som bott där. Här finns som ofta hos Tranströmer ett dubbelseende som «låter den yttre miljön samtidigt fånga en inre, upphäva intellektets logik och förnuftets tids- och rumsaspekter». Och detta får sin konkreta förlängning bland annat i det blå huset. Eller med Schiölers formulering: «Huset och dess människor går inte att åtskilja. Dessa abstrakta spår från historien materialiseras i husets utseende».<sup>19</sup> På så sätt blir själva huset något av diktens centrum och en del av dess poetik. Schiöler skriver: «Huset är både plats och tid. Och det är både yttre miljö och inre arkitektur». Och vidare: «Erfarenheten och den skapande konsten, liksom nuet och förflutenheten, repeteras uttryckligen i det att huset 'liknar en barnteckning'».<sup>20</sup>

Utan att direkt ta avstamp i Bachelards teori om barndomens hus som en central plats och orienteringspunkt för minnen och skapande – eller något intermedialt försök att redogöra för samspelet mellan arkitektur och poesi – visar Schiöler hur central denna 'husdikt' är i Tranströmers författarskap och hur användbart det kan vara att leta efter byggnader och rum i poesi. Som ett slags sammanfattning skriver han: «Tranströmers 'Det blå huset' har visat sig vara en ort för historia och minne, för reflektion och vision, för nostalgi och allmängiltig insikt. En knutpunkt, en växelstation. Åtskilligt av Tranströmers författarskap har i biografiskt hänseende mer eller mindre med detta hus och med Runmarö att göra. Oförtäckta avtryck från trakten förekommer ymnigt i hans poesi».<sup>21</sup> Och lite längre fram återger han en del av en intervju där Tranströmer säger: «Jag har en föreställning om att varje människa har sin tyngdpunkt på en bestämd plats. Som en kula som rullar runt tills den hittar den lägsta punkten, där den kan vila. För mig är den



platsen här. När jag står på bryggan och ser ut över vattnet så känner jag att detta är min utgångspunkt».<sup>22</sup> Här kan man förvisso snarare tala om platsens poesi, snarare än samspelet mellan hus och poesi – men jag tror att det många gånger visar sig att ett hus eller en byggnad ofta är en viktig del av själva platsen. Dessutom är det just 'det blå huset' med dess rum och väggar som är navet i denna både biografiskt och estetisk centrala dikt.

#### DIKTER OM BYGGNADER

Jag tänkte här närma mig fem dikter som relativt direkt beskriver och talar om en byggnad. I mina läsningar av dessa dikter ska jag vara öppen för ett brett spektrum av samspel mellan arkitektur och poesi, alltifrån Gaston Bachelards tankar om huset som en dröm- och minnesgenererande urscen över Olssons och Schiölers läsning av Ekelöf och Tranströmer till Zerlang's mer etiska, estetiska och tekniska överväganden.

Jag ska börja med att ta upp två dikter där diktaren/diktjaget har historiskt biografiskt förhållande till byggnaden och där detta på olika sätt präglar dikten. Det finns alltså en långvarig och djup kännedom omkring byggnaden. Det gäller Bo Carpelans dikt «Långsamt vidgades huset ut i mörkret med nya rum» ur samlingen *Gården* från 1969 och Ragnar Thoursies «Huset med glasverandan» från *Nya sidor och dagsljus* 1952. Sedan ska jag ta upp tre dikter som på ett eller annat sätt förhåller sig till stavkyrkan som byggnad. Det gäller Rolf Jacobsens dikt «Stavkirker» ur *Hemmelig liv* (1954), Paal-Helge Haugens «Ennå står den her» ur boken *En reise gjennom norsk byggekunst* (1994) och Jo Eggens «Torpo stavkirke: Hvordan 'Hallingdals eldste hus' kunne være der» ur *Stavkirkedikt* (2010).

#### 1. BO CARPELANS «LÅNGSAMT VIDGADES HUSET UT I MÖRKRET MED NYA RUM»

Långsamt vidgades huset ut i mörkret med nya rum,  
nya gångar och trappor. En gård bakom gården,  
stängda dörrar där – tyst! – någon ropade klagande,  
eller var det bara inbillning, skuggor, missförstånd?

Långsamt krympte huset samtidigt, väggarna slöts,  
de antog hudens färg, de trötta ögonens färg där de såg  
fläckar breda sig ut i taket, som om någon  
blött genom golvet, men inte ett ljud hördes.

Långsamt blev vi äldre och sprang i trappor  
som ekade utan gensvar under heta sommardagar.  
Kvällarna mörknade, fylldes med fönster och lampor.

Denna dikt i samlingen *Gården* från 1986 är – som titeln antyder – en av många som på ett eller annat sätt förhåller sig till diktjagets minnen av – och tankar och känslor om – barndomens gård och husen däromkring. Det är en stadsgård – förmodligen i Kronohagen i centrala Helsingfors – och i den första strofens återblick på huset verkar det ha varit stort «med nya rum / nya gångar och trappor». Där fanns kanske till och med något så hemligt som en «gård bakom gården», men dit var dörrarna stängda och

kanske var «det bara inbillning, skuggor, missförstånd»? Men dessa nya rum, gångar och trappor var inte faktiska och verkar inte tillkommit genom några fysiska till- eller ombyggnader utan i diktjagets upplevelser, drömmar eller minnen av huset. Inledningsraden – med det återkommande adverbet 'långsamt', som följs av «vidgades huset ut i mörkret» antyder också en närmast drömlig förändring, något som överensstämmer med den tredje radens osäkerhet och skuggor. Här ligger det nära till hands att tänka på Bachelards ord om att «Huset där man föddes är mer än bara en huskropp, det är en drömkropp. Vart och ett av dess krypin var ett hemvist för drömmeri». Och kanske också hur detta hus och denna gård aktualiseras av såväl andra hus och gårdar som den speciella växelverkan mellan drömmar och poesi, och drömmande och skapande som Bachelard återkommer till i *Rummets poetik*.<sup>23</sup>

Det drömlika fortsätter sedan i den andra strofen, där adverbet långsamt återkommer, men där den första strofens vidgade hus nu samtidigt är ett krympande hus. Och där huset i den första strofen öppnade sig med nya rum, slöts väggarna här och blev här liksom förmänskligade genom att «de antog hudens och de trötta ögonens färg». Dessa väggar beskrivs än mer levande genom att de fick de trötta ögonens förmåga att se och då «såg fläckar breda sig ut i taket, som om någon blött genom golvet». Såväl väggar som tak och golv är alltså präglade av människor och ett slags slitage eller förfall som hör till livet i ett bostadshus. Men trots att det ser ut som någon har blött – vilket knyter an till den första strofens «klagande rop» – härskar tystnaden i slutet av den andra strofen. En tystnad som både är hotfull och drömlig, men som mildras av att det rör sig om en dåtid som filtreras genom diktjagets minne. Det är återblickar på något som liknar en barndom, en barndom som sedan långsamt övergår i något som liknar ett mindre drömligt tillstånd med spring i trappor och heta sommardagar – och där kanske både barndomen och sommaren övergår i ungdom och sensommar genom det mörker och det utifrånperspektiv på huset som den avslutande strofen innehåller.

När detta är sagt är det uppenbart att vi har fått veta väldigt lite om husets faktiska utseende. Det verkar stort, har många rum, gångar och trappor och en eller flera gårdar. Det är bebott, använt och till och med slitet, och där finns fönster och lampor. Men beskrivningen är präglad av minne och drömmar – och i motsats till mycket annan intermedialitetsforskning finns det ingen möjlighet att jämföra med själva huset som objekt. Man skulle i och för sig biografiskt kunna knyta dikten till ett visst hus via författaren Bo Carpelan och på så sätt nå ytterligare en dimension, förutsatt att huset – eller bilder av det – ännu finns kvar. Samtidigt verkar huset – och gården – i första hand vara ett slags igångsättare av minnen, drömmande och skapande i hans författarskap och i väntan på en större undersökning av husets roll i Carpelans författarskap tänker jag här nöja mig med att peka på just rummets, husets och gårdens centrala roll hos Carpelan. Detta är inte minst tydligt i romanen *Urwind* (1993) där just ett hus och dess rum är av stor betydelse. Likaså är det i den lilla romanen *Berg* (2005) där det handlar om en släktgård till vilken huvudpersonen återvänder.

I kapitlet «Rumslighetens rapsodi» i boken *Vindfartsvägar: Strövtåg i Bo Carpelans Urwind* (1998) skriver Roger Holmström: «I likhet med varje ansikte har även varje författarskap sin karaktäristiska profil och sina särskilda kännetecken [...]. I Bo Carpelans författarprofil är rummet en iögonfallande markör». Och lite längre ner heter det: «Rummet är ett tillstånd i symbios med diktens jag, ett jag intensivt förnimmande, särskilt med hjälp av



ögat».<sup>24</sup> Men också i en diktsamling med den typiska titeln *I de mörka rummen, i de ljusa* (1976) heter det: «Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet».<sup>25</sup> Här talas det förstås mest om rummet, men i sin essä «Bo Carpelan, drömarkitekt» i *Det förgrenade ljuset: En bok om Bo Carpelan och hans diktning* skriver också Horace Engdahl om hur Carpelans skapande kan starta med en minnesbild av sin uppväxt i innerstaden – «de låga fönstren mot gården». Här finns alltså drag av Proust – men istället för en madeleinekaka är det någon som leder sin cykel ute på gatan. Engdahl menar också att Carpelan förverkligar sin «formel avsked/dröm = hemkomst genom en drömarkitektur av samma fasthet som ett gammalt hyreshus, men också med samma förmåga att öppna sig mot poesins himmel som rummen hos Chagall».<sup>26</sup> Nu kan man diskutera Engdahls bildspråk, precis som den glidning jag gör mellan hus, rum, trappor, väggar, tak, fönster, golv, dörrar och gårdar. Ändå anser jag att de hänger ihop som intressanta delar av samma poetiska helhet och att det kastar ett intressant ljus över Carpelans författarskap.

Men är då den ovan citerade dikten intermedial? Är inte rummen, trapporna och huset alltför arkitektoniskt anonyma och estetiskt vaga för att man ska kunna tala om ett slags konstarnas samspel? Det verkar mer röra sig om en relation till något man använder, till ett bruksföremål. På ett plan är det definitivt så. Samtidigt är det uppenbart att rummen och huset är av stor betydelse och om man följer Bachelards tankar om huset som ett slags urscen, för både diktaren och hans persongalleri, där man kan urskilja både en psykologisk och estetisk påverkan som utgår från själva rummet eller huset. Ändå har vi i nuläget ingen faktisk konkret byggnad – eller något rum – som vi kan använda och jämföra med för att skapa en intermedial förbindelse i gängse mening. Det finns därför skäl att gå vidare och försöka hitta dikter där själva huset eller byggnaden blir mer synligt och påtagligt i själva dikten och där det finns ett faktiskt hus att studera.

## 2. RAGNAR THOURSIES «HUSET MED GLASVERANDAN»

«Huset med glasverandan»

Villan som vilar i svackan  
verkar i dag så obebodd, livlös: hörs som någon  
knackade på – så är det igen  
bara en fågelnäbb. Blecket ger svar

men där inne är ingen hemma. Tystnaden  
sitter och kurar, trevar och passar försiktigt  
håller sig osynlig. Vädret och trädet rör sig i rutorna,  
speglar och ämar sig osett. Så går de  
med dagern runt knuten, stannar på andra  
sidan och kvällsrodnar öppet för ingen.  
Drivor av smutsiga snötidningar vid häcken.  
Längre opp i backen där det våras kolapapperkrokus  
marabou-värlök och stanniölört.

Marken blir mörkare, himlen ljusare  
och mer avlägsen. Allt som kommit närmare  
tar ett steg tillbaka,  
omger men döljer inte det hopplappade  
huset från vårt förflutna.<sup>27</sup>

Ragnar Thoursies dikt «Huset med glasverandan» är hämtad ur samlingen *Nya sidor och dagsljus* från 1952. Den finns i avdelningen «Förortsvyer» som inleds av «Sundbybergsprologen». I denna långa och rätt svårgripbara dikt kan man urskilja något av ett program för ett efterkrigstida Sverige som välfärdsstat. Det var ju i och med krigsslutet 1945 som socialdemokraternas och Per Albin Hanssons Folkhem på allvar skulle förverkligas – och idéerna var många om hur detta egentligen skulle realiseras. I «Sundbybergsprologen» anger Thoursie en riktning utifrån den faktiskt existerande förorten Sundbyberg – och ger där uttryck för en relativt försiktig vision som mycket förenklat kan sammanfattas i följande rader: «Människan, ej månen, är / alltings mått vid Bällstaviken, och / vår andes ångsäg levererar byggnadsmaterialet / till den nya staden...» och så de avslutande och av Olof Palme ofta citerade raderna: «En öppen stad, ej en befäst, bygger vi gemensamt. / – Dess ljus slår upp mot rymdens ensamhet». Varken «Sundbybergsprologen» – eller någon av de andra dikterna i «Förortsvyer» – är några entydigt optimistiska framtidstidisdikter. Här finns ofta ett mått av oro både för mer allmänna existentiella kriser och för att världskrigens, fattigdomens och det kalla krigets hot åter ska sänka sig över Sundbyberg. Och oroligt frågar sig diktens vi: «Skall ånyo vinternattens pansarnäve blodig / rosta fast kring kontinenter utan både människor och måne?»<sup>28</sup> I några av dikterna finns också en rädsla för att viktiga värden kommer att glömmas och försvinna i och med realiserandet av en modern välfärdsstat – eller att vissa värdefulla drömmar och alternativ inte kommer att realiseras. Denna oro kan man ana i dikter som «Halva huset» och den här aktuella dikten «Huset med glasverandan».<sup>29</sup>

Drygt ett decennium senare kommer också de mycket populära svenska sångerna «Trettiofyran» och «Lyckliga gatan» att beskriva just den saknad av det förflutna som man anar i Thoursies dikt. «Trettiofyran» är ursprungligen en amerikansk melodi med titeln «The Ole House» som fick svensk text av stockholmaren Olle Adolphson. «Lyckliga gatan» är ursprungligen en populär italiensk sång med titeln «Il ragazzo della via gluck» från 1966, som fick en svensk text av Britt Lindeborg, som intressant nog just vuxit upp och använt det gamla Hagalund precis intill det Sundbyberg som Ragnar Thoursie beskriver i ovan nämnda dikter. Det är påfallande att just ett hus, «Trettiofyran» och en gata, «Lyckliga gatan», som i alla fall i efterhand beskrivs som lycklig – är sångernas viktigaste miljö.<sup>30</sup> Det visar tydligt att Bachelards teorier om att hus och byggnader kan vara centrala såväl för sin närhet till människans barndom och minne som för deras skapande. I «Lyckliga gatan» finns också ett tydligt metapoetiskt drag där diktens vi frågar: «Skall mellan dessa höga hus en dag, stiga en sång/ Lika förunderlig och skön som den vi hört en gång»? En fråga som lämnas obesvarad, men där helheten ändå uttrycker ett slags tvivel. Dessa mycket tidstypiska 60-tals texter visar också hur man utifrån ett hus och en stadsmiljö kan reflektera både över personliga och samhällsrelaterade förändring.<sup>31</sup>

I och med titelns «Huset med glasverandan» står det genast klart att det rör sig om ett bestämt hus och att detta hus har en glasveranda. Det rör sig alltså om ett hus av en viss

storlek och status – även om det inte behöver vara stort och exklusivt. En veranda är ju en öppen utbyggnad med tak som kan finnas på många hus. Den används ofta till rekreation – och man kan förmoda att de som låtit bygga huset varken har varit fattiga eller helt underkastade en kortsiktig ekonomisk nytta. Att den här täcks av glas stärker denna förmodan.

Samtidig finns det ett anakronistiskt drag i beskrivningen – det är inget modernt hus, utan ett hus med hemhörighet i tiden före det moderna. Detta förstärks också av de första raderna, där vi får reda på att det rör sig om en villa som «verkar i dag så obebodd, livlös». Historiskt är 'villa' det latinska ordet för ett lite större hus på landet, men idag förknippas det mer med ett friliggande ett- eller tvåfamiljshus i speciella tätortsmiljöer som villastäder eller villaområden.<sup>32</sup> Så verkar också diktens implicita berättare uppfatta det – och med hjälp av både bildspråket och några biografiska notiser får vi en antydning om att vi är i närheten av Stockholmsförorten Sundbyberg, som Thoursie besjungit i andra sammanhang.<sup>33</sup> Det faktum att den verkar «obebodd, livlös» pekar också mot att det är ett hus med en förhistoria, då det varit bebott och fullt av liv. Med en förstärkande allitteration heter det: «Villan som vilar i svackan» för att ge en bild av något passivt och vid sidan om, nedanför och – åtminstone tillfälligtvis – efter något annat.

För en poet som är så noggrann med realismen i konkreta detaljer som Thoursie rör det sig säkert om en faktisk villa. Men vi vet också att han gärna låter en sådan realistisk bild vara en del av ett större resonemang med psykologisk, estetisk eller ideologisk touch. «Huset med glasveranda» är inte bara en tillsynes obebodd villa i en svacka i närheten av Marabous fabrik i Sundbyberg, utan också en bild för allt det som hamnat lite vid sidan av det moderna, som inte kommit med eller in i det som ska bli välfärdsstaten Sverige. Den ideologiskt arkitektoniska visionen om folkhemmet har inte nått hit – i alla fall inte ännu. Men villan med dess veranda och trädgård finns där som en påminnelse om något annat som dikten kan närma sig, titta och lyssna på. Det låter som någon knackar på – men det är en fågel på fönsterblecket och «där inne är ingen hemma». Tystnaden rör sig försiktigt och «håller sig osynlig» och endast vädret «och trädet rör sig i rutorna, / speglar och ämar sig osett». Dagen rör sig runt huset och «kvällsrodnar öppet för ingen». Denna övergivenhet avspeglas också i beskrivningen av trädgården, även om vintern här håller på att ge vika för vårens – eller i varje fall vårvinterns första blommor: «Drivor av smutsiga snötidningar vid häcken. / Längre opp i backen där det våras kolapapperkrokus / marabou-vårlök och stanniölört». Närmast övertydligt framhålls här växternas likhet med produkter och skyddspapper från Maraboufabriken, men den geografiska och bildliga förankringen rymmer också en bild av villans historia, med dessa enkla och typiska trädgårdsväxter.

Diktjaget har emellertid ingen direkt hemhörighet i villan – även om man kan ana ett slags närhet till själva området och en sympati för denna inte alltför gamla byggnad och de människor, förväntningar och drömmar som funnit där. Här kan ju också finnas ett slags igenkänningsupplevelse – där huset och området sätter igång en kedja av minnen, drömmar och förhoppningar. Det tidiga 1900-talets villabebyggelse utanför centrala Stockholm och andra svenska städer – med sina trädgårdar och oregelbundna bebyggelse – har onekligen en speciell plats i framväxten av ett nytt Sverige. Än mer gäller det den småskaligare egnahems bebyggelse som också arbetare och lägre tjänstemän hade råd

med. Här förenas det som många – och förmodligen också diktjaget – upplevde som det bästa av stad och land, gammal och nytt, enskilt och gemensamt. Biografiskt skulle denna villa kunna ha samma funktion för den i småstaden Katrineholm uppvuxne Ragnar Thoursie, som det stora gårdshuset i den centrala staden för den i Helsingfors uppvuxne Bo Carpelan – och som det stora huset på den franska landsbygden för Gaston Bachelard. Samtidigt finns det en kluvenhet hos diktjaget i «Huset med glasverandan» – huset är ju både obott, övergivet och hoplappat – och med Thoursies egna ord pågick det «ett 'systemskifte', inte bort från utan fram mot ett välfärdens samhälle. Att skriva om det kunde ske med både ironi och ömhet».<sup>34</sup> Denna blandning av ömhet och ironi är påtaglig i dikten ovan och stora delar av författarskapet.

#### STAVKYRKOR

*Hva kunne treet si om å være der?  
Det var en budbringer som sto  
stille.*<sup>35</sup>

Om Carpelans dikt reflekterar över och förhåller sig till ett personligt förflutet så är Thoursies dikt – trots att den rör sig i ett äldre landskap – vänd mot framtiden och dess möjligheter och svårigheter att förverkliga ett uttalat politiskt ideal: det socialdemokratiska folkhemmet. Att rum, hus och bebyggelser är viktiga utgångspunkter (och kanske också symboler) för detta är tydligt. Men rum och hus kan också användas som utgångspunkter för tankar omkring ett mer allmänt förhållande till tid och rum, historia och framtid. Så gör ju exempelvis också Tranströmer, då han låter sitt sommarhus i Stockholms skärgård vara utgångspunkt för en rad historiska och politiska reflexioner i samlingen *Östersjöar* (1974). Ett annat sätt att göra detta är att närma sig någon form av äldre byggnad, kanske med visst kulturellt, religiöst, ekonomiskt, administrativt eller politiskt värde – och att försöka upprätta en förbindelse mellan poesi och byggnad. Några sådana nordiska exempel skulle kunna vara bondgården, rådhuset, villan, herrgården, stationshuset eller kyrkan. Inte minst det sistnämnda skulle kunna vara av stort intresse för en nordisk modernistisk poesi som på många sätt gjort upp med en traditionell statskyrklig kristendom och vänt sig mot en sekulär syn på tillvaron, där religion och existentiella frågor har blivit en privatsak. För vad ska kyrkan som byggnad och rum få för roll i en sådan poesi och i ett samhälle som genomsyras av andra värden än traditionell kristendom? Och hur kommer den att beskrivas i modernistisk poesi?

Det är naturligtvis en alltför stor fråga för att svara på här – men som exempel skulle man kunna följa ett litet spår av norska 'stavkyrkodikter' som jag har hittat. Stavkyrkan är väl för oss idag en religiös byggnad vi förknippar med norsk landsbygd och medeltid. Det är alltså något välkänt, typiskt för det gamla Norge, men också en förbindelse till den katolska kyrkan och medeltidens universella kristendom som också den norska landsbygden och dess små församlingar var en del av. Samtidigt har ju dessa stavkyrkor i sin byggnadsstil och sitt material drag av vikingatidens byggnader och symboliska uttryck. De är samtidigt både nordiska och en del av den europeiska kristenheten med centrum i Rom.

Jag ska ta upp tre dikter av tre välkända norska poeter: det gäller Rolf Jacobsens «Stavkirker» från samlingen *Hemmelig liv* (1954), Paal-Helge Haugens titellösa dikt om en stavkyrka med inledningsraderna «Ennå står den her, som eit teikn» i *En reise gjennom*

*norsk byggekunst: Fortidsminneforeningens eiendommer gjennom 150 år* (1994) och Jo Eggens «Torpo stavkirke: Hvordan 'Hallingdals eldste hus' kunne være der» ur samlingen *Stavkirkedikt* (2010). Rolf Jacobsen är en central diktare i den norska modernismen som allt sedan debuten 1933 behandlar frågan om förhållandet mellan det moderna och det gamla, naturen och kulturen, och staden och människan. Det är däremot sällan som han intresserar sig för religiösa frågor och deras materiella uttryck som kyrkor, heliga skrifter eller symboler. I sin essä «Tankerørelser i Rolf Jacobsens *Hemmelig liv*» ur samlingen *Ord, bilete, tenking* (1998) skriver Atle Kittang: «'Stavkirker' er det eineste diktet i *Hemmelig liv*, og eit av dei uventta få i heile Rolf Jacobsens produksjon, som byggjer opp ein tydeleg religiøs klangbotn».<sup>36</sup> Dikten ser ut så här i sin helhet.

### 3. ROLF JACOBSENS «STAVKIRKER»

Jeg tror på de mørke kirkene,  
de som ennu står som tjærebål i skogene  
og bærer duft med sig som de dyprøde rosene  
fra tider som kanskje eide mer kjærlighet.  
De sotsvarte tårnene tror jeg på, de som lukter av solbrannen  
og gammel røkelse brent inn av seklene.

*Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.*

Øksene teljet dem til og sølvklokker klang i dem.  
Noen skar drømmer inn og ga dem vinger å vandre med  
ut gjennom tider og fjell. De velter som brottsjø omkring dem.

Nu er de skip, med utkikkstønnene vendt mot Ostindia,  
Santa Maria, Pinta og Nina da dagene mørknet  
mot verdens ende, årelangt fra Andalusia.

*Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.*

Angst overalt, selv Columbus er redd nu  
der hildringer lokker dem frem og vinden har slangetunger.  
Stjernene stirrer urørlige ned med avsindige jernøyne,  
alle dager er onde, det er ingen redning mer, men vi  
seiler, seiler, seiler.

*Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.*<sup>37</sup>

Som Kittang pekar på är det svårt att tolka «Stavkirker» utanför sitt sammanhang.<sup>38</sup> Och det är ju uppenbart att titelns stavkyrkor i första hand är en utgångspunkt och en del av denna sammansatta dikt. Kyrkorna – för de står i plural – är därför mer bärare av religiösa och nationella konnotationer än konkreta byggnader i sin egen rätt. Något som är problematiskt om man vill att den intermediala läsningen ska förhålla sig till en artefakt utanför poetens medvetande. Detta abstraherande och allmängörande är en vanlig poetisk metod – samtidigt kan man ju få tag i några för de faktiska stavkyrkorna typiska drag i Jacobsens dikt. Faktum är att hela den första strofen talar om dessa mörka kyrkor – som diktjaget säger att han tror på. Det handlar alltså om ett credo där diktjaget slår fast

sin tro på det som Kittang kallar «ei livsform og ein religiøsitet som er knytt til dei førmoderne tidene då Moderkykja danna den stabile horisont for alle truer og alle verdier, åndelige som estetiske». <sup>39</sup> Denna anknytning förstärks också av de latinska citaten ur Psalm 113 skrivna i kursiv stil: «Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini» (Lova herren, barn, lova Herrens namn).

Hur beskrivs då de ännu kvarvarande stavkyrkorna som byggnader och som del av landskapet? Vi får reda på att de är mörka, att de fortfarande står som tjärbål i skogarna, och att de likt de djupröda rosorna bär med sig en doft från tider som kanske ägde mer kärlek, alltså från en tid innan den moderna tidens splittring. Vi får också inskräpvt att diktjaget tror på de sotsvarta tornen, «de som lukter av solbrannen / og gammel røkelse brent inn av seklene». Kyrkobyggnaderna är alltså både mörka och svarta, samtidigt som de lyser starkt och doftar av andra tider med dess lukt av solbränna och gammal røkelse. I den andra strofen får vi också reda på att yxorna har skapat dessa torn och att det har klingat silverklockor i dem. Men där får vi också reda på att någon skar in drömmar och gav dem vingar att «vandre med / ut gjennom tider og fjell» och att dessa kyrkor plötsligt förvandlas till båtar, så att det i den tredje strofen heter: «Nu er de skip, med utkikkstønnene vendt mot Ostindia». Och inte vilka skepp som helst, utan Columbus tre skepp på väg mot Indien (eller det som visade sig vara Amerika): Det vill säga till en central symbol för hur den gamla och relativt lilla, medeltida, förmoderna och geocentriska världen – med Påven i Rom som ett stabilt centrum – förvandlas till en stor heliocentrisk värld med en rad andra världsliga furstar, städer och himlakroppar som tar upp kampen med påven och Rom.

Men när kyrkorna förvandlas till skepp – eller det rum i kyrkorna som heter just skepp lämnar kyrkan – och människorna där fruktar och lider av den långa seglatsen in i det okända är själva stavkyrkorna och deras norska förankring långt borta, även om man ju rent faktiskt kan återvända till dem och ännu idag se dem som lämningar «fra tider som kanskje eide mer kjærlighet» och gemenskap än den renässansvärld som både är en förutsättning för och en följd av erövringen av Amerika. Samtidigt var det ju också i dessa stavkyrkor som några av de drömmar som kom att förändra världen materialiserades och skars in – och kanske är det också tack vare dessa drömmar som dikten trots atlantseglingens svåra umbäranden – «alle dager er onde, det er ingen redning mer» – kan utbrista i ett avslutande «men vi seiler, seiler, seiler» som antyder både ett litet hopp och ett slags nödvändighet. Förmodligen är det någon som försöker ge sina drömmar liv också där.

Hur som helst är det trots titeln och inledningen svårt att göra någon djupare intermedial läsning av Jacobsens «Stavkirker», även om vi ser hur diktens tänkande utgår från och byggs kring några av dessa mörka gamla träkyrkor med deras doftande och solbrända torn. Men det är intressant att se hur en modern norsk poet använder stavkyrkorna för att beskriva eller knyta an till en äldre, annorlunda – och kanske bättre – förmodern period.

#### 4. PAAL-HELGE HAUGENS «ENNÅ STÅR DEN HER, SOM EIT TEIKN...»

Ennå står den her, som eit teikn  
i skumringa, hallar seg inn mot kanten av historien  
på den berre, avslipte steinskallen av eit fedreland.  
Hgt oppe dei gamle opningane: ørsmå portar før dagen  
gluggar slitte og oppflisa av lyset som pressa seg inn  
i åtte hundre år.  
Her er verdens hemmelege midtstolpe.  
Hit kom Guds husmenn.  
Her vernde dei seg kring eit lite bål av tru  
medan frosten reiv i skrottar og veggar: eit rimkvitt kyrie  
forsiktig pusta ut under taksperrene og stavlegjene  
i ein førebels himmel.  
Her møttest livet og døden: to sider av eit tynt dørblad  
slite av hender som trivla over mysteriet.  
Livet gøymt i krusifiksets avlidne lekam.  
Døden, timeglas-forma, til stades i døypefontens fot.  
Hit kom nokon, berande på eit mannsløft  
av syner, spreidde dei ut over veggar och stolpar, dyrekjefar  
englevengar, drakar ut under kniven och handa penselen:  
ei ranke av oker, raudt, grått, kvitt, ein slingrande kort veg  
mellom paradiset fortapinga  
Jesu botnlause augo og demonens nasebor.

Etter tre hundre tusen morgonar enda ein morgon  
på veg gjennom universet.  
I ei sval gang, på ein stolpe, under bremmen av taket  
gryr andletet til eit ukjent dyr.  
Det er kome hit frå draumane  
til ein av dine forfedrar.<sup>40</sup>

Denna titellösa dikt av Paal-Helge Haugen är för första gången publicerad i den norska Fornminnesföreningens bok *En reise gjennom norsk byggekunst: Fortidsminneforeningens eindommer gjennom 150 år* (1994). Boken är indelad i sex större avsnitt och varje avsnitt inleds med en dikt av Haugen och ett grafiskt konstverk av Guttorm Guttormsgaard. Här finns alltså ett slags utbyte mellan konstformer eller medium initialt. Jag ska emellertid inte titta på hur Haugens dikt fungerar ihop med Guttormsgaards grafik. Jag ska inte heller annat än mycket kort ta upp hur dikten fungerar ihop med den löpande framställnings text och bilder. Den fungerar nämligen som ett slags suggestiv inledning på det avsnitt som handlar om just stavkyrkor – och själva bevarandet av stavkyrkorna. Det är nämligen inte en viss kyrka eller detalj Haugen beskriver eller samtalar med i sin dikt, utan ett slags syntes av de kyrkor som beskrivs i boken. Det sägs inte explicit i boken, men det är svårt att hitta någon kyrka som stämmer överens med attributen i dikten, något som också diktaren intygar brevlades.<sup>41</sup>



Innan vi går tillbaka till den ovan citerade dikten ska vi snabbt titta på en kort dikt av Haugen som är placerad direkt efter bokens förord. Den fungerar därför sammanfattande för alla de byggnadstyper som beskrivs och den kan kanske läsas som något av ett program för bokens dikter och ett slags introduktion till texten ovan:

Den nesten umerkelege vibrasjonen  
i tre og stein, ei sprukken flate  
der generasjonar ser sitt eige andlet  
der fortid møter framtid  
liksom i ein spegel.<sup>42</sup>

Även om det är oklart mer precist vad det är för byggnad här så består den av trä och sten och där finns en sprucken yta som blir ett slags plats för reflexion, och ännu viktigare, en övergångspassage där generationer speglar sig och «der fortid møter framtid». Den gamla byggnaden är alltså en plats för ett överskridande både av jaget genom självreflexion och genom ett möte med människor ur andra generationer. På så sätt påminner den delvis om den roll skärgårdshuset har i Tranströmers ovan nämnda dikt «Det blå huset». Men byggnaden är mer allmän och den förefaller också rymma eller utstråla liv – även om det rör sig om en närmast omärklig vibration i dess trä och sten.<sup>43</sup>

Om vi nu återgår till den ovan citerade dikten ser vi att också där finns själva byggnaden – stavkyrkan – ännu kvar som ett 'tecken' på något. Vad det är framgår inte direkt, däremot att den finns i skymningen i ett fäderneslands avslipade stenhäll och där lutar sig in mot kanten av historien. Det är alltså något ganska perifert och oansenligt i förhållande till andra delar av både tidens förlopp och fäderneslandets geografi. Det är väl också så man uppfattar de stavkyrkor som beskrivs i *En reise gjennom norsk byggekunst: Fortidsminneforeningens eindommer gjennom 150 år* och som är utgångspunkten för Haugens dikt. Samtidigt är det kanske just i kraft av denna relativt blygsamma placering de är både bevarade och väl kända – och därmed intar sin särställning som byggnadsminnen och symboler i norsk historia.

Sedan följer en beskrivning av kyrkans fönster – eller snarare öppningar – och det poängteras att dessa små portar är gluggar som är slitna av ljuset som har pressat sig in i under många hundra år. Här finns alltså tidsaspekten igen, de många århundradena som den konkreta kyrkan i kraft av sin uppenbarelse delvis överskrider: den har ju stått där i inte mindre än åtta hundra år. Samtidigt är det en beskrivning av en tänkt kyrka som gör det till en dikt där arkitektur och poesi samverkar. Eller det Haugen kallar «ein bygningstype, ein arkitektonisk konstruksjon, eller eit arkitektonisk teikn, om du vil. Her gjeld det altså stavkyrkje som historisk, bygningsmessig fenomen».<sup>44</sup> Det är ju just föreställningen om den norska stavkyrkan som här sätter igång och hela tiden är närvarande i Haugens dikt. Här får vi också veta att den – eller om det är en pelare i den – är «verdens hemmelege midtstolpe», vilket delvis strider mot dess inledningsvis perifera placering i historia och geografi. Men om denna plats perifera läge är uppenbart, så är det likaväl som Rom, Jerusalem, Paris eller New York världens 'mittstolpe' – men i hemlighet. Det förefaller inte heller så långsökt med tanke på att det i Rolf Jacobsens dikt «Stavkirker» var någons drömmar som skapade de skepp Columbus seglade med till Amerika för första gången – alltså något allt annat än perifert i tid och rum.

Hur som helst, det är också dit «Guds husmenn» kommer, det är i denna enkla och av väder och vind utsatta byggnad de får värme av ett « lite bål av tru» och det är där en rimfrost vit *kyrie* andas ut under taksparrarna i en provisorisk himmel. Där möts också 'livet och döden', beskrivet så konkret som «to sider av eit tynt dørbblad / slite av hender som trivla over mysteriet». Livet paradoxalt i bilden av Jesus som död på korset och döden som den timglasformade foten på dopfunten. Dessa konkreta bilder verkar väl förankrade i stavkyrkornas historia – dess material, dess användare och i deras tro.

Till denna kyrka, som både är i utkanten av och i världens mittpunkt, kommer någon med visioner och ett uppdrag, att «spreidde dei ut over veggar og stolpar». Men denna någon som utför ett storslaget arbete med färg, kniv och pensel nämns inte vid namn och är förmodligen en av de många okända konstnärer som har utsmyckat Nordens medeltida kyrkor. Här beskrivs i stället en utsmyckning eller ett konstverk i det större estetiska objekt som är själva kyrkobyggnaden, och detta utsnitt får en kortfattad beskrivning av färger, former och motiv. Intressant nog beskrivs också här närheten mellan ytterligheter på ett slående sätt: «ein slingrande kort veg / mellom paradiset fortapinga / Jesu botnlause augo og demonens nasebor».

Med det är diktens första strof avslutad och i och med det är själva beskrivningen av kyrkan nästan slut. Istället poängteras återigen byggnadens ålder – och det faktum att efter trehundra tusen morgonar är «enda ein morgon på veg gjennom universet». Och på en stolpe i detta morgonljus 'gryr' ett okänt djurs ansikte, vilket är en skapelse – eller materialisering – av 'dina' förfäders drömmar. Eller med Haugens egna ord: «I ei sval gang, på ein stolpe, under bremmen av taket / gryr andletet til eit ukjent dyr. / Det er kome hit frå draumane / til ein av dine forfedrar». Vilka som ingår i det 'du' som är underförstått i 'dina' är oklart – är det dikten och diktaren själv, är det en läsare eller besökare – eller är det en tänkt norsk publik? Det väsentliga är emellertid att det precis som i Jacobsens «Stavkirker» är någon ur det förflutna som har skurit in sina drömmar i kyrkans trä.<sup>45</sup> Kanske är det samma person som tidigare i dikten utifrån sina syner med kniven, handen och penseln skapade en rad färgstarka bilder i kyrkan. Oavsett vem som gjort det öppnar det för en metapoetisk läsning, med en tydlig släktskap mellan medeltidens okända konstnär och den Haugen som försöker uttrycka sin vision av det möte «der fortid møter fremtid / liksom i en spegel». Kanske är det just här i detta metapoetiska sidospår som samspelet mellan litteratur och arkitektur, dikt och kyrka, skrivande och utsmyckande blir allra tydligast. Den konkreta enskilda kyrkan lyser förvisso med sin frånvaro – och det omöjliggör en viss typ av intermediala läsningar. Ändå är det tydligt att Haugens 'stavkyrkosyntes' är ett slags arkitekturpoetisk skapelse med ett intressant samspel mellan de olika medierna, där kyrkobyggnadshantverkare och konstnärer blir en nära släkting till poeten.

Samtidigt vore det efter dessa fyra helt eller delvis anonyma eller syntetiserade byggnader vi mött i Carpelans, Thoursies, Jacobsens och Haugens dikter intressant om man kunde hitta en lätt urskiljbar faktisk byggnad. En byggnad som skulle göra den intermediala relationen klarare. Faktum är att den norske poeten Jo Eggen har skrivit 31 dikter i sin senaste samling *Stavkirkedikt* (2010) där varje dikt förhåller sig till en konkret stavkyrka som han har besökt under perioden 2007–2010. Ja, till kyrkan i Høre kommer han aldrig fram – och en av de två svenska kyrkor han besöker är inte någon egentlig

stavkyrka. Här finns allt ett rikt material att undersöka, men jag ska i detta sammanhang nöja mig med den dikt som berör kyrkan i Torpo i Hallingdal i Buskeruds fylke.

5. JO EGGENS «TORPO STAVKIRKE: HVORDAN 'HALLINGDALS ELDSTE HUS' KUNNE VÆRE DER»

Det var da jeg satt der, ute igjen, på en benk et stykke unna  
det eldste huset var der  
ikke bare var der  
som noe vi, hvem det nå er, er enige om og snakker om  
slik de bunadkledde jentene som viser rundt i kirka  
snakker om de gamle bildene de har lært  
om den hellige Margareta som ikke ville ha den onde Olybrius  
men også om en fugl som fløy inn gjennom en glugge  
og hadde problemer med å komme seg ut igjen  
slik jeg også er med og spør og snakker om det som er der  
viss det i det hele tatt er mulig at noe er  
at det rettferdige maleriet trekker sjelen uten krone naken ut av  
kroppen som en liten mann ut av munnen  
men ute  
letter det bare  
ikke farge men bevegelse  
som viss noen fant på å rødme  
fra uringult til kaffesvart  
slik klokkene ringte av seg sjøl  
for henne som var uskyldig  
svinger den fram og tilbake  
mellom å bare være der  
og å bare være der<sup>46</sup>

Detta är en dikt – precis som de övriga i samlingen – som gestaltar ett möte mellan diktens jag och själva kyrkan med dess olika attribut. Precis som de övriga i samlingen är stilen informell och det viktiga är inte att beskriva kyrkan i Torpo som sådan – utan att gestalta upplevelsen av mötet. På så sätt skiljer sig Eggen delvis från Jacobsens och Haugens mer objektiva ton. Samtidigt gör ju den underliggande strukturen där det finns en faktisk namngiven – och åtminstone ibland lätt igenkännlig – stavkyrka som utgångspunkt att man som läsare kan vända sig direkt till den konkreta byggnaden, och Eggen behöver varken beskriva eller lokalisera kyrkan för att vi ska veta vad det är frågan om. Vi kan istället studera den direkt och på så sätt se hur poesi och arkitektur medierar.

Går man till den tidigare nämnda historiken i *En reise gjennom norsk byggekunst* (1994), ägnas kyrkan i Torpo ett avsnitt med text, skisser och bilder från interiör och exteriör. Man får veta att kyrkan byggdes 1192, att den på många sätt liknar den närbelägna kyrkan i Uvdal, och att en arkitektonisk utgångspunkt för byggnaden är en trekant där sidorna förhåller sig till varandra som 3, 4 och 5. Kyrkan är naturligtvis byggd i trä och vissa ombyggnader har gjorts innan fornminnesföreningen övertog den 1880. Där finns

också två utsmyckade portaler, där europeiska motiv – en böljande ranka som växer ur en djurkäft – blandas med norska motiv – tre kämpande drakar, där den så kallade mittdraken överfalls på var sin sida av de två andra. Här finns också en rad runinskrifter och ristningar. Men viktigast i sammanhanget är de enastående målerierna som välver sig över det tidigare lektoriet, där färgerna är rena och klara och konturerna är tydligt ifyllda med svart kol. Målerierna med Jesus högst upp i centrum har en rad motiv – inte minst de som skildrar Margarethalegenden är av intresse här.<sup>47</sup>

Detta är några korta drag av Torpo stavkyrka, men om detta säger diktjaget egentligen väldigt lite. Visst han tar upp de storslagna målerierna som bland annat berättar om «den hellige Margareta som ikke ville ha den onde Olybrius» och i anslutning till det en metamalerikommentar om «at det rettfærdige maleriet trekker sjelen uten krone / naken ut av kroppen som en liten mann ut av munnen». Detta impressionistiska grepp gäller flertalet av samlingens dikter och precis som i många av dem handlar det om något man skulle kunna kalla den moderna människans möte med en rad mycket gamla byggnader och miljöer. Det finns väldigt lite av utläggningar om eller redogörelse för kyrkorna och deras historia – istället är det den intresserade amatörens – eller turistens – möte med något mycket gammalt och närmast mystiskt som präglar dikterna.

Kyrkorna och dess attribut är alltså delvis lyfta ur sitt kristna och kulturella sammanhang och mer en allmän sakral plats där religiösa, estetiska, historiska och mystiska värden möts på ett sätt som är rätt typiskt för den moderna kulturens förhållande till historiska byggnader och platser. De blir mer en vacker plats dit turister kan vallfärda och uppleva en lätt sublim känsla av närhet till Norges – och Skandinavien – äldre historia och religion. Det handlar alltså mindre om byggnaden som sådan, än om hur vi möter den och använder den idag, det som historikerna kallar historiebruk.

Denna hållning är påtaglig i diktens informellt exakta och paradoxala inledning där vi får veta att det «var da jeg satt der, ute igjen, på en benk et stykke unna / det eldste huset var der / ikke bare var der / som noe vi, hvem det nå er, er enige om og snakker om / slik de bunadklede jentene som viser rundt i kirka». Och de typiska folkdräktsklädda flickor som visar runt och berättar om kyrkans bilder, om den heliga Margareta och hennes kamp för att inte behöva gifta sig med Olybrius, ingår också i Eggens dikt om Torpo stavkyrka. Det gör också deras berättelse «om en fugl som fløy inn gjennom en glugge / og hadde problemer med å komme seg ut igjen».

Denna dikt, precis som de flesta andra i Eggens *Stavkirkedikt*, förhåller sig alltså relativt fritt till kyrkorna som arkitektoniska objekt och försöker istället fånga dem i en subjektiv nutidsupplevelse, där arkitektur, historia, religionsutövande och topografi hamnar i bakgrunden. Där finns förvisso partier där poesin kommenterar, reflekterar eller återger delar av byggnaderna och deras utsmyckningar. Men nästan alltid kommer det ett 'störande moment' av människor, röster, associationer och ting som inte hör till själva kyrkan. Hos Jacobsen och Haugen – och i viss mån också hos Carpelan finns inte den typen av störningar. Hos den exakt registrerande Thoursie finns däremot en del småfåglar och kolapapper som 'skræpar ner' dikten.

Man kan också ana en lite ironisk eller skämtsam hållning till de folkdräktsklädda flickorna som berättar om fågeln som hade problem med att komma ut. Ja, fågeln kan ju också tolkas som en klassisk symbol för människans själ, och dess försök att komma ut ur kyrkan har ju likheter med det rättfärdiga måleriets sätt att påverka själen. Samtidigt

är det uppenbart att 'ovidkommande brus', med ett slags exakta detaljer, är centralt i dikterna och att det är omöjligt för Eggen att bortse från detta när han närmar sig dessa kyrkor. Och även om det också finns flera religiösa eller mystiska formuleringar, som när klockorna ringde av sig själv för den Margareta som var oskyldig, «svinger den fram og tilbake / mellom å bare være der / og å bare være der», så blandas dessa med reflexioner omkring konst, historia och varande.

Det handlar om arkitektur och utsmyckade byggnader i ett sammanhang, där besökarna i och i närheten av kyrkorna söker en koncentrerad upphöjdhet som rymmer såväl mystiska och religiösa som estetiska och nationella värden. Deras status som symboler för något speciellt norskt tillsammans med det faktum att de är byggnader och platser för reflexion och övergångar mellan olika tidsplan påminner om Haugens syn på dem som «ei sprukken flate / der generasjonar ser sitt eige andlet / der fortid møter framtid / liksom i ein spegel».

De blir alltså ett slags moderna kultplatser för de sekulariserade människor som söker äkthet, autenticitet och kontakt med historiens och religionens och konstens världar. Det var kanske inte det Jacobsen sökte i sin ovan citerade dikt, men det är förmodligen den roll dessa gamla kristna tempel har i dagens kultur. För dessa stavkyrkor är ju inte någons personliga barndomshem, med dess roll som centrum för drömmande och skapande. De är inte heller centrum för kristendomen i sin omgivning, eftersom gudstjänster och möten äger rum i andra och nyare byggnader. Nej, de är i stället ett slags norskt urhem, en hem för nationen och dess kultur, där den kan drömma och skapa, och dit människor som vill 'hitta hem' kan vända sig för att överskrida tidens och jagets gränser. Med Tranströmers ord om sitt blå hus kan man kanske tänka sig dessa stavkyrkor som en plats där den norska nationen eller kulturen har sin tyngdpunkt, och där den kan finna vila. Med Zerlangs formulering ovan kan man också se dessa kyrkor som en skapelse av den kristna medeltidens Gud som ofta avbildas som arkitekt. Han skriver: «Det er nærliggende at sammenligne Skaberen med en arkitekt, og det er ligeså nærliggende at opfatte arkitekturen som den første kunstart, den fundamentale kunstart, den kilde hvoraf der siden dannedes et delta af andre kunstarter».<sup>48</sup> På så sätt kan man som besökare i dessa kyrkor påminnas om såväl Guds som hantverkarnas som poetens arbete.

#### SLUT

I vid mening är det uppenbart att de fem ovan citerade dikterna rymmer en relation mellan poesi och arkitektur. Hus och rum av olika slag är viktiga i de fem dikterna, och såväl ordval som bilder påverkas av detta. Faktum är att hus, rum och kyrkor verkar vara något återkommande hos såväl Carpelan och Thoursie, som Haugen och Eggen. Jacobsen verkar vara mer en platsens poet, där geografiska namn har en speciell betydelse. Men kan man med Hans Lunds inledande definitioner tala om någon form av transformation, där dikten och byggnaden bildar en syntes likt en bilderbok eller bildskrift? Jag tror inte det, i alla fall inte om man stannar vid de enskilda dikterna. Går man däremot längre in i exempelvis Carpelans diktsamling *Gården* och Eggens *Stavkirkedik*t är rum och byggnader inte bara återkommande motiv, utan också något mer. Inte minst Eggens *Stavkirkedik*t är ju som titeln antyder åtminstone på ett plan en samling där

arkitektur och poesi, stavkyrkor och dikt förenas. Det är väl tveksamt om man kan tala om någon syntes som arkitektonisk poesi. Men denna förening, tillsammans med övriga dikter i min artikel, tyder ändå på att här finns ett intressant fält att undersöka, antingen man gör det med Bachelards fenomenologiska sökande efter barndomshemmets roll eller Zerlangs mer tematiska eller politiska förhållande till arkitektur och stadsplanering.

## Noter

<sup>1</sup> Staffan Söderblom: *Vita revir*, Norstedts, Stockholm, 1983, 7.

<sup>2</sup> Detta är inte minst tydligt i den av Hans Lund redigerade introduktionsantologin *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, Studentlitteratur, Lund, 2002. Efter en kort diskussion omkring olika akademiska discipliner och gränsdragningen dem i mellan gör Lund en ungefärlig definition av vad som ingår i det intermediala forskningsområdet. Han skriver: «Om vi tänker oss ordens, bildernas och ljudens/tonernas medier i form av tre cirklar och att dessa cirklar arrangeras på ett sådant sätt att de delvis skär in i varandra, får vi fyra olika överlappningar: mellan ord och bild, mellan bild och ton, mellan ton och ord samt mellan ord, bild och ton. Med bild menas här inte bara stillbilder, utan även rörliga visuella bilder som kinetisk konst, performance samt sceniska och filmatiska medier, inklusive dans och video. Dessa fyra överlappningar ger en grafisk bild av det fyrdelade fält som kallas konstarnas eller mediernas interrelationer» (s 12). Dessa fyra överlappningar delas sedan in i tre olika kategorier för hur dessa medier ser ut mer konkret – och under rubriker som *Kombination*, *Integration* och *Transformation* presenteras områden som bilderböcker, affischer, bildskrift och programmusik. Samtliga av de 32 exempel som Lund nämner finns i någon av de fyra överlappande områdena och det verkar vara där den intermediala forskningen rör sig. Något som också förstärks av den bifogade litteraturlistan och de bidrag som följer på sidan 21–22.

<sup>3</sup> Se inte minst Johan Svedjedals inledningstext där en rad olika romaner med hus och byggnader i centrum presenteras. <<http://www.dn.se/dnbok/det-lilla-huset-i-litteraturen-1.1132472>> (2010-08-09).

<sup>4</sup> Martin Zerlang, *Litterär arkitektur, Arbejdsrapport 1*, Center for urbanitet og æstetik, Köpenhamn, 1994.

<sup>5</sup> *Op.cit.*, 3–4.

<sup>6</sup> *Op.cit.*, 4.

<sup>7</sup> *Op.cit.*, 17–22.

<sup>8</sup> Inte minst avsnittet «Massen och Jensen», där Johannes Jörgensens och Johannes V. Jensens möte med och beskrivningar av Köpenhamn och andra storstäder står i centrum är intressant – även om det till största del behandlar prosatexter. Martin Zerlang: *Bylivets kunst: København som metropol og miniature*, Forlaget Spring, Köpenhamn, 2002, 193–203.

<sup>9</sup> Gaston Bachelard *Rummets poetik*, Skarabé, Lund, 2000, 43.

<sup>10</sup> *Op.cit.*, 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Op.cit.*, 65–66.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, 52.

<sup>14</sup> *Op.cit.*, 53.

<sup>15</sup> *Op.cit.*, 62.

<sup>16</sup> Anders Olsson, *Ekelöfs nej*, Bonniers, Stockholm, 1983, 99.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Horace Engdahl: «Bo Carpelan, drömarkitekt», *Det förgrenade ljuset: En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, Roger Holmström (red), Schildts, Helsingfors, 2006, 19.

<sup>19</sup> Niklas Schiöler: *Koncentrationens konst: Tomas Tranströmers senare poesi*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1999, 126.

<sup>20</sup> *Op.cit.*, 128.

<sup>21</sup> *Op.cit.*, 132.

<sup>22</sup> *Op.cit.*, 133.

<sup>23</sup> Bachelard, 2000, 53.

<sup>24</sup> Roger Holmström: *Vindfartsvägar: Strövtåg i Bo Carpelans Urwind*, Schildts, Helsingfors, 1998, 78.

<sup>25</sup> Bo Carpelan: *I de mörka rummen, i de ljusa*, 1976, 85.

<sup>26</sup> Engdahl 2006, 28–29.

<sup>27</sup> Ragnar Thoursie: *Nya sidor och dagsljus*, Bonniers, Stockholm 1952, 101–102.

<sup>28</sup> *Op.cit.*, 81–84.

<sup>29</sup> Ragnar Thoursie: «Lyriska läroår: En självbiografisk betraktelse», *En öppen stad, ej en befästad, bygger vi gemensamt: Samlade dikter*, Ellerström, Lund, 2004, 281; skriver han bland annat: «Frånsett 'Sundbybergsprologen', som var programmatisk, utgjorde min infallsvinkel i «Förortsvyer» att framhålla



äldre, för gemenskapen och jämlikheten fundamentala värden, som inte borde få rivas ned, när det nya samhället byggdes».

<sup>30</sup> Uppgifter hämtade från Wikipedia den 2010-08-05: <[http://sv.wikipedia.org/wiki/Lyckliga\\_gatan](http://sv.wikipedia.org/wiki/Lyckliga_gatan)>.

<sup>31</sup> Denna nostalgiska och kanske bara delvis öppna fråga vore i sig värd en undersökning: Har en sådan 'sång' uppstått? Och vad är det i så fall för 'sång' som hörs mellan stål och betong?

<sup>32</sup> Se ordet «villa» i Wesséns *Våra ord* respektive Norstedts *Svenska uppslagsbok*.

<sup>33</sup> I «Lyriska läroår: En självbiografisk betraktelse» Thoursie, 2004 – skriver han bland annat: «En utgångspunkt blev just de gamla arbetarförorterna Hagalund-Sundbyberg. De höll på att ömsa skepnad till moderna arbets- och hyreshussamhällen. Det pågick ett 'systemsifte', inte bort från utan fram mot ett välfärdens samhälle. Att skriva om det kunde ske med både ironi och ömhet», 280.

<sup>34</sup> Thoursie 2004, 280.

<sup>35</sup> Jo Eggen: *Stavkirkedikt*, Aschehoug, Oslo, 2010, 9.

<sup>36</sup> Atle Kittang: «Tankerørsler i Rolf Jacobsens *Hemmelig liv*», *Ord, bilete, tenking*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1998, 146.

<sup>37</sup> Rolf Jacobsen, *Samlede dikt*, Gyldendal Norsk Forlag, 1999, 150.

<sup>38</sup> Kittang pekar på samlingens medvetna helhet och ser dess avslutande dikt «Stavkirker» som en tydlig epilog och som ett svar på inledningsdikten «Pavane» – ja han framhåller allmänt vikten av att se samlingar likväl som dikter som objekt som ska tolkas i sin helhet. Kittang 1998, 110.

<sup>39</sup> *Op.cit.*, 146.

<sup>40</sup> *En reise gjennom norsk byggekunst: Fortidsminneforeningens eiendommer gjennom 150 år*, Terje Forseth (red), utgitt av Riksantikvaren og Fortidsminneforeningen, 1994, 19–22. Dikten finns också i Paal-Helge Haugen: *Poesi: Dikt i samling 1965–1995*, J.W. Cappelens forlag, Oslo 1995, 356.

<sup>41</sup> På en direkt fråga via epost om dikten förhåller sig till en speciell kyrka svarar Paal-Helge Haugen mig den 13 juni 2010: «– Nei, det er sjølve poenget at denne teksten – i likskap med dei andre av mine tekstar i denne boka – nettopp – ikkje – refererer seg til nokon bestemt bygning, men ein bygningstype, ein arkitektonisk konstruksjon, eller eit arkitektonisk teikn, om du vil. Her gjeld det altså stavkyrkje som historisk, bygningsmessig fenomen – og dei kontekstar dette fenomenet inngjekk i. Ingen norsk lesar vil, med belegg i teksten, kunne knytte den til ei bestemt stavkyrkje; teksten er meir allmenn enn som så».

<sup>42</sup> *En reise gjennom norsk byggekunst: Fortidsminneforeningens eiendommer gjennom 150 år*, 1994, 7.

<sup>43</sup> Dessa dikter av Haugen är också publicerade i samlingsvolymen *Poesi: Dikt i samling 1965–1995*, Cappelens Forlag, Oslo, 1995, under rubriken «Sju dikt om hus og tid». Detta visar att dikterna inte är något trivialt sidospår, utan en integrerad del i Haugens författarskap. Rubriken visar också explicit att Haugens dikter handlar om just 'hus och tid' – vilket ju också är tydligt i den inledande dikten. Tillsammans med Erling Kittelsen har Paal-Helge Haugen också skrivit *I dette huset*, Cappelens Forlag, Oslo, 1984, som en är en diktsamling om just hus.

<sup>44</sup> Haugens egna ord i ett svar på en fråga om diktens relation till stavkyrkor. Se not 39.

<sup>45</sup> Här finns en intertextuell öppning – och det är svårt att tänka sig att Jacobsens dikt inte finns med i bakgrunden. Men i detta sammanhang är det av mindre betydelse.

<sup>46</sup> Eggen 2010, 11.

<sup>47</sup> *En reise gjennom norsk byggekunst: Fortidsminneforeningens eiendommer gjennom 150 år*. 1994, 83–92.

<sup>48</sup> Zerlang 1994, 4.

# EN VERDENSLØS KENDSGERNING

## EKFRASTISKE FORMER I NYERE NORDISK LYRIK

Begrebet ekfrase går tilbage til den græske oldtid, hvor det inden for retorikken betegner en beskrivelse af visuelle objekter generelt. Senere er ekfrasebegrebet specifikt blevet en del af det æstetikteoretiske vokabular, idet det her står for beskrivelser af visuelle kunstværker. Blandt mange definitioner synes specielt en — måske på grund af sin velklingende formelkarakter — at være blevet den kanoniserede, nemlig James Heffernans fra *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), der lyder: «ekphrasis is the verbal representation of a visual representation».<sup>1</sup> At Heffernans definition står som en milepæl i ekfraseforskningen, er uden for enhver tvivl, for man kan konstatere, at hovedparten af de afhandlinger, der siden er kommet om emnet, tager ovennævnte definition som udgangspunkt.<sup>2</sup> Essensen i Heffernans definition er pointeringen af, at der skal være tale om et dobbelt repræsentationsforhold, dvs. at det visuelle kunstværks virkelighedsgengivelse er gengivet i den litterære tekst.

Som Ole Karlsen bemærker i sin fine afhandling om eksfrasen i nyere norsk lyrik, *Ord og bilete* (2003),<sup>3</sup> er der sket en hel del med ekfraser i løbet af litteraturhistorien. Før var det værd at bemærke, når et forfatterskab rummede ekfrastiske tekster, mens det i de seneste år snarere er bemærkelsesværdigt, hvis et forfatterskab ikke rummer ekfrastiske træk, anfører Karlsen. Der er tale om en tydelig kvantitativ forandring, men spørgsmålet er, om man ikke også kan registrere en kvalitativ ændring. Fungerer ekfraser i moderne litteratur med andre ord på en anden måde og på andre præmisser end i ældre digtning? Grundlæggende er det efter min opfattelse tydeligt, at de nyere ekfrastiske former synes at passe temmelig dårligt med Heffernans definition.

En central teoretiker, der har opponeret mod Heffernan, er Claus Clüver. Clüver har i en række artikler såsom «Om intersemiotisk överföring» (1993) og «Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis» (1998) anført,<sup>4</sup> at ekfrase-forskningen ikke bør fokusere snævert på, hvordan kunstarterne litteratur og billedkunst hver især gengiver en fysisk omverden, men at man i stedet skal se på, hvordan bestemte æstetiske greb og strategier overføres fra den ene kunstart til den anden. Man bør, påpeger Clüver, interessere sig for, hvordan der i billedkunstneriske, litterære og andre typer værker kan registreres en parallel organisering af kunstarternes tegnsystemer.

Claus Clüvers definition af ekfrasen bliver på denne måde en udvidelse af Heffernans bestemmelse og lyder: «verbalization of real or fictious texts composed in a non-verbal sign system».<sup>5</sup> Ekfrasen kommer i Clüvers definition til at dække et bredt spektrum af interartielle udvekslinger og samspil, og det bliver muligt at tale om en ekfrase i forhold til kunstarter som arkitektur, musik, dans eller andre æstetiske udtryksformer.

Hvad er nu fordelene ved en bestemmelse som Clüvers frem for Heffernans, når vi vil undersøge moderne nordiske poetiske tekster, som vi kan betegne som ekfrastiske i

kraft af, at de i udpræget grad er skabt og fungerer i et samspil med værker fra andre kunstarter? Jeg vil pege på tre.

For det første er Clüvers bestemmelse i pagt med de seneste årtiers udvikling inden for de forskellige genrer og kunstarter, hvor ingen skel mellem forskellige kategorier tages som en selvfølge. Man kan her bemærke, hvordan toneangivende værker i disse år og igennem flere årtier netop skabes i grænseområderne mellem forskellige domæner inden for kunsten, som tidligere er blevet holdt adskilt fra hinanden. Det gælder for litteraturens vedkommende i talrige hybridformer mellem prosa og poesi og for kunsten generelt i fusioner mellem billedkunst, musik, litteratur og film. Det er naturligvis også vigtigt at bemærke, at Heffernans fokus på billedkunstens kanoniserede værker som det eneste mulige objekt for ekfrastiske tekster bevirker, at vi får at gøre med en statisk genre, der holdes i et jerngreb af en række konventioner. Heffernan er således fundamentalt i modstrid med de sidste årtiers forskning inden for såvel genrebegrebet som det interartielle område generelt, hvor man betragter genrer og kunstarter som historisk foranderlige kategorier.

For det andet er Clüvers ekfrase-begreb mere frugtbar i relation til de nyeste tendenser inden for nordisk digtning, hvad angår pointeringen af, at der kan være tale om «real *or fictious*» værker. Modsat Heffernan mener Clüver, at også kunstneriske beskrivelser af ikke-eksisterende værker kan betegnes som ekfraser. En betegnelse for denne kategori, som Clüver og flere andre benytter, er «notional ekphrasis», og denne kategori viser sig at være særdeles frugtbar i relation til ekfrastiske former i nyere digtning. Her ser man nemlig ofte, at digteren opfinder de værker, han laver sin ekfrastiske manøvre i forhold til, eller at de pågældende værker kan inkarnere en generel kategori inden for en bestemt æstetikhistorisk strømning såsom et biedermeier-maleri, en minimalistisk skulptur eller en rockkoncert.

Endelig for det tredje er et problematisk punkt i Heffernans definition den vægt, der lægges på det mimetiske aspekt i ekfrasen. Dette er selvfølgelig særdeles betænkeligt i relation til digtning og billedkunst, hvor den referentielle funktion er svag eller fraværende, hvilket i højeste grad gælder for såvel den nordiske digtning fra de sidste årtier som den kunst, denne forholder sig til. At noget sådant er tilfældet med fænomener som abstrakt billedkunst og Language Poetry er oplagt, men man kan også roligt sige, at den anti-mimetiske orientering, som Niels Egebak argumenterede for i 1970 i essayet *Anti-Mimesis*, generelt er en hovedtendens inden for en række æstetiske genrer såsom lyrik og billedkunst i sidste del af det 20. århundrede.<sup>6</sup>

På denne vis må man sige, at ekfrasebegrebet — hvis det stadig skal have mening i den æstetiske debat — har haft behov for en udvikling og nytænkning efter Heffernan. Og Clüvers korrektion af Heffernan er efter min opfattelse et af de bedste bud på en indgang til ekfrastiske studier af nyere digtning. Jeg skal derfor forsøge at anlægge nogle betragtninger over, hvad der kendetegner en række af de ekfrastiske former, som man møder i de sidste årtiers nordiske digtning.

Inden dette vil jeg dog give et kort bud på, hvad vi egentlig skal med ekfrasen, og hvad årsagen er til, at varianter af denne genre tilsyneladende bliver ved med at udfordre digtere. Den umiddelbare forklaring er, at litteraturen mangler noget, som de andre kunstarter tilsyneladende besidder, nemlig evnen til at inkarnere en sanselighed og et nærvær i form af en mere umiddelbar appel og en lettere tilgængelig oplevelse. Mens

litteraturens grundlæggende kode, altså skriftsproget, kræver relativt høje kompetencer af sin læser, kan — naturligvis ikke alle, men væsentlige dele af — billedkunsten, musikken og en række andre kunstarter, der er baseret på mundtligt sprog, lyd og billede som film og teater perciperes med færre forudsætninger og med en mere umiddelbar sensorisk oplevelse. Ekfrasen lover kort og godt en hel del som genre. Den lover det ekstatiske nu, som billedkunsten ofte fokuserer på eller den førsproglige sammensmeltning med omverdenen, som musikken i mange tilfælde har som sit ideale paradigme. Den lover måske endda en epifanisk grænseoverskridelse — eller en anden type æstetisk eller eksistentiel selvrealisation?

Derudover er ekfrasen naturligvis også udtryk for en intellektuelt styret procedure, når man i en poetisk tekst forholder sig associerende, reflekterende og fortolkende til et andet kunstværks form og formsprog. Via denne interartialitet profilerer den ekfrastiske tekst ofte sin egen æstetik og kommer hermed til at udgøre et vigtigt felt for poetologiske overvejelser inden for et forfatterskab. Jeg vil nu se nærmere på dette med udgangspunkt i fire betydningsfulde nordiske lyrikere fra de sidste årtier, nemlig Tor Ulven, Søren Ulrik Thomsen, Lars Bukdahl og Inger Elisabeth Hansen.

#### DEN MUSIKALSKE EKFRASE — TOR ULVEN

Tor Ulven er, som man også kan læse ud af hans fremragende *Essays* fra 1999, en af de digtere, der mere end de fleste relaterer sine værker til anden kunst. Blikket er hele tiden rettet mod den moderne æstetiske tradition, og når Ulven om sit forfatterskab i det eneste interview, som blev lavet med ham i hans levetid, siger, at «samtidskommentar lager jag ihvertfall ikke», så er det betegnende for, hvor digterens interessesfære ligger.<sup>7</sup> Det er imidlertid på ingen måde ekfraser i den traditionelle heffernanske forstand, der dominerer i Ulvens forfatterskab, men derimod, hvad Clüver betegner som «transposition d'art» eller «intersemiotic rewriting». Og blandt de mest markante eksempler på, hvordan noget sådant kan foregå, finder man hos Ulven en række ekfraser af musikalske fremførelser eller performances. En tekst fra samlingen *Forsvinningspunkt* (1981) lyder:

Stille  
i salen

En udgravd kjeve  
lener seg over  
mikrofonen

og skriker

med istidens  
utdødde

stemme<sup>8</sup>

Ulvens 'genskrivning' foregår, som man ser, på grundlag af en kulturel performance — formodentlig en rockkoncert. Effekten af Ulvens tekst beror på den slagkraftige kobling mellem den nutidige skrigende sanger og et fortidsmenneskes vilde og primitive

artikulation. På denne vis bliver Ulvens poetiske teknik en moderne haiku-æstetik, som digteren også angiver bl.a. at have tilegnet sig fra Ivan Malinowski og René Char, hvor der sker en chokagtig fremvisen af tilværelsens meningsløshed i et snapshot.

Tor Ulvens ekfrase af en rockperformance rammer uden tvivl noget centralt, som også er i pagt med intentionerne i dele af denne musikkultur med dens dyrkelse af seksuel emancipation, autoritetsoprør og primalskrig. Det er dog vigtigt at understrege, at Ulvens ekfrase som alle andre er en fortolkning.

Hermed er vi inde på et aspekt i de moderne ekfraseteorier, som endnu ikke er berørt, men som har været markant hos Heffernan og især W.J.T. Mitchell, nemlig spørgsmålet om den modsætning eller strid der kan herske mellem billede og tekst. I Mitchells *Picture Theory* (1994) lanceres således den radikale antagelse, at forholdet mellem ekfrasens tekst og billede kan sammenlignes med en menneskelig relation. I begge tilfælde foregår der, hævder Mitchell, en kamp, hvor den mandlige beskuer af billedet søger at beherske billedets kvindelige objekt.<sup>9</sup> Og denne relation ser Mitchell så videre som en kamp mellem billede og tekst — en «paragone», som det hedder i den klassiske æstetik — der kan iagttages i hele den vestlige kulturhistorie.

Det er dog spørgsmålet, om Mitchells pointe ikke ofte er for unuanceret til at kunne fungere i specifikke litterære analyser, hvor det er oplagt, at relationen og interaktionen mellem de to værker i ekfrasen kan have mange andre udformninger end et mandligt subjekts erotiske begær efter at beherske et kvindeligt subjekt. Annette Fryd har bl.a. i sin *Billedtale* (2006) fremført den følgende rammende kritik af Mitchells konception: «Mitchell fokuserer så meget på at påvise en kønspolitisk undertekst, at han ofte helt overser de komplekse poetologiske aspekter af teksternes behandlinger af billederne, og analysen bliver derfor forenklet og kun fokuseret på motiver».<sup>10</sup>

Korrekt i Mitchells tilgang er imidlertid under alle omstændigheder det fokus, der er på relationen til eller transformationen af objektet for den ekfrastiske tekst. For Ulven er det dog på ingen måde — her eller nogen andre steder — en erotisk besiddende gestus, der udfolder sig i relation til de kunstværker, i forhold til hvilke der foregår en «semiotic rewriting». Hvad Ulven knytter an til — æstetisk og eksistentielt — i ovenstående tekst er derimod en række kvaliteter, som måske bedst kan beskrives med Tom Kristensens berømte digt «Angst» fra *Hærværk* (1930): «Men min angst maa forløses i længsel / og i syner af rædsel og nød./ Jeg har længtes mod skibskatastrofer / og mod hærværk og pludselig død». Eller sagt på en anden måde: Det er angsten, sammenbruddet og den nihilistiske epifani, hvor alle relationer og værdier bryder sammen i et illusionsløst nu, der er det stof, Ulvens digtning er gjort af. Og vi kan naturligvis beskrive den ekfrastiske strategi hos Ulven som en måde, hvorpå — som med Tom Kristensens «skibskatastrofer» — udvalgte kunstneriske impulser fra omverdenen fremkalder denne ambivalente katharsis-orienterede oplevelse.

Et eksempel på en «musik-ekfrase» med den samme poetologiske og eksistentielle vinkel omhandler en koncert i en drypstenshule. Her drages igen metonymisk forbindelsen mellem menneskets fortid og nutid, hvad angår vold, død og destruktion. Teksten, der stammer fra *Søppelsolen* (1989), indledes på følgende måde: «Jeg hører Bachs orgelkoral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* i en hule i Dordogne. Siden bare lydene fra alt som blir drept, knasingen i bein når de margspaltes».<sup>11</sup>

Den ekfrastiske tekst af Ulven bliver endnu engang en chokagtig illustration af det

enkelte menneskes magtesløshed og ubetydelighed i en tom og meningsløs verden. På haikuagtig vis står de to billeder, den konkrete iagttagelse og associationen, over for hinanden i Ulvens poetiske dokumentation af, at det meningsløse, forpinte, forspildte, dødsviiede og absurde er et universelt vilkår.

EKFRASER AF DET MINIMALISTISKE VÆRK — SØREN ULRIK THOMSEN

Hos Tor Ulvens danske generationskollega Søren Ulrik Thomsen står den illusionsløse oplevelse af et epifanisk nu også i centrum, om end der er tale om en mere positiv variant, end den man møder hos Ulven. Ligeledes er Thomsen en digter, hvis tekster i udpræget grad har en interartiel eller ekfrastisk dimension. Et hovedværk i Thomsens tidlige forfatterskab er poetikken *Mit lys brænder* (1985),<sup>12</sup> i hvilken der fra første til sidste side argumenteres for det referencefri, minimalistiske kunstværk, hvor man sætter «subjekt-objekt forholdet mellem værket og publikum på programmet».<sup>13</sup> Det anføres videre, at det værk, mod hvilket Thomsens begær er rettet, er karakteristisk ved, at det intet har «at udbrede og intet at udbrede sig om».<sup>14</sup>

*Mit lys brænder* består af en blanding af Thomsens egne digte, hans refleksioner over en række virkelige og forestillede værker, dvs. såvel 'ægte ekfraser' som «notional ekphrasis», samt overvejelser over kunst generelt. Bogen er — med Thomsen egen formulering — udfoldet i forholdet mellem «sang og teori».<sup>15</sup> Thomsens ekfrastiske ræsonnementer er som nævnt i pagt med den minimalistiske kunstteori koncentreret om modtagerens/beskuerens/læserens konsumtion af værket. En typisk formulering af dette udgangspunkt lyder:

Helt i tråd med Robert Morris er den kunst, jeg vil bort fra, den der anser subjekt/objekt-forholdene *inden for sig selv* for sit problem og sin løsning, mens den, jeg vil frem til, er den der sætter subjekt/objekt-forholdet mellem værket og publikum på programmet.<sup>16</sup>

En kongstanke i *Mit lys brænder* er, at når værket tømmes for betydninger, sker der en intensivning af forholdet værk-beskuer, og denne relation skaber en kropslig nærværsoplevelse, der er ekstatiske og bevidsthedsudvidende. Strategien svarer til den, som zenbuddhisterne anviser, når de peger på, at haikudigtene og koan-gådernes logik-kortsluttende og chokagtige sammentræf åbner for en oplevelse af det oplyste nu, satori. Når værket er tømt for intern betydning, springer gnisterne mellem værket og den «kropslige subjektivitet» med en hidtil ukendt kraft. Læseren opfyldes af en følelse af, at «det evige liv er nu»,<sup>17</sup> hævder Thomsen, med brug af den mystisk sentensagtige retorik, som kendetegner en del omgang med zenbuddhistisk tænkning inden for moderne kunst og digtning, således som det i dansk sammenhæng også ses i Niels Franks essaysamling *Yucatán* (1993).<sup>18</sup> Thomsen giver en række eksempler på, hvordan et selvrefererende værk, der opfylder fordringen om intenst nærvær i oplevelsesøjeblikket, kan se ud. Karakteristisk er det også her, at skellet mellem kunstarterne litteratur og billedkunst er helt fraværende — et forhold der naturligvis også gør den heffernanske ekfrasebestemmelse uanvendelig. En ekfrastisk manøvre fra poetikken lyder f.eks.:

Den umiddelbare forudsætning for disse projekter er et arbejde af Joseph Kosuth ved navn: «Neon Electrical Light English Glass Letters». Arbejdet består af tre linier BØJET I NEON, den første grøn, den anden blå, den sidste rød:

Neon Electrical Light English Glass Letters Green Eight  
Neon Electrical Light English Glass Letters Blue Eight  
Neon Electrical Light English Glass Letters Red Eight.

Pointen er naturligvis, at værket dokumenterer sig selv, det er selvrefererende, autistisk, hele vejen igennem bevises det, at subjekt = objekt.<sup>19</sup>

I denne tekst har vi naturligvis ikke opfyldt den præmis, som ligger implicit i en stor del af ekfraseteorien, nemlig at den verbale gestaltning skal have en kunstnerisk form. Ole Karlsen har i *Ord og bilete* ekspliciteret dette forhold ved at foreslå, at en mulig udvidelse af Heffernans definition kunne lyde: «estetisk handsama verbal representasjon av estetisk handsama visuell representasjon».<sup>20</sup> Det er imidlertid oplagt, at den problemstilling, som Karlsen nævner, ingenlunde er nem at løse i relation til moderne digtning, hvilket Karlsen også er opmærksom på. Hvor går således det præcise skel mellem den poetiske genre og andre litterære og ikke-litterære genrer i en tid, hvor sabotage af vante genrenormer er et hovederinde for mange digtere? Hos Søren Ulrik Thomsen kan vi bemærke, at talrige passager i *Mit lys brænder* står fuldt mål med et hvilket som helst kvalitetskriterium for en poetisk tekst, når digteren i sin ekfrastiske vision interagerer med et visuelt værk som i det følgende eksempel:

Jeg kunne tænke mig at realisere dette projekt: På en mur vendt ud mod en af indfaldsvejene til København, vil jeg med gigantiske røde bogstaver have malet:

#### RØD REGN

Typerne skal være enkle, farven stærkt rød. Teksten skal kunne ses virkelig langt fra, når man i sin bil nærmer sig, således at perspektivet bliver en betydelig faktor. Jeg forestiller mig, hvor stemningsfuldt, flot og egen-dommeligt det må opleves, når man gennem bilens regnsitrende ruder en hverdagsaften i november, langsomt glider mod dette digt, der i takt med bilens fart vokser og tårner sig kolossalt op for én, for i ét nu at være helt væk.<sup>21</sup>

At graffitien «RØD REGN» i ovenstående «notional ekphrasis» naturligvis kan opfattes som både et digt og et visuelt kunstværk, er oplagt. Denne overskridelse af traditionelle grænser mellem eller integration af flere kunstarter i et værk er da også agendaen i en række af *Mit lys brænder's* ekfraser, der eksempelvis kan have en af Thomsens egne værker som forlæg:

Jeg har fremstillet en stor hvid plakat, hvorpå dette digt er trykt:

«regn søvn blå kys  
lys seng vand hånd  
regn søvn blå kys  
lys seng vand hånd



regnhånd, lyskys  
vandlys, blåseng  
søvnblå, kysregn  
lyshånd, vandsøvn»

Ordet «blå» er hver gang trykt med blåt, de øvrige ord med sort. Således hænger digtet på væggen og pulserer mellem betydning, rytme, klang, farve og form; rastløst og fordømt krydsende grænsen mellem uforenelige størrelser, forenende og sættende dem i sin egen suveræne Umulige sammenhæng; en centrumsløs hvirvel.<sup>22</sup>

Vi kan med god ret sige, at drivkraften i Thomsens ekfrastiske tekster er et begær efter nu-intensitet. Om det, som Mitchell ville hævde, er et mandligt blik besiddende begær, kan man dog diskutere. Snarere er det, som de ekfrastiske tekster kundgør i deres stil med udtryk som «tårner sig kolossalt op for én, for i ét nu at være helt væk» og «suveræne Umulige sammenhæng; en centrumsløs hvirvel», en længsel efter selvforglemmelse og hengivelse — en længsel efter at være til stede i en sammensmeltning med omverdenen og en elimination af tiden. Og det er oplagt, at det er denne nærværsæstetik, som Thomsen oplever i den minimalistiske kunst, og som han i sine ekfrastiske tekster fra *Mit lys brænder* søger at overføre til det skrevne medium.

#### EKFRASER AF READYMADES — LARS BUKDAHL

Lars Bukdahl er med sit opgør med den symbolistisk orienterede centrallyrik, som Thomsen er en hovedeksponent for, ofte blevet opfattet som en modpol til Thomsen.<sup>23</sup> Det er imidlertid et ofte overset faktum, at den unge Bukdahl har store lighedstræk med den unge Thomsen fra *Mit lys brænder* med hensyn til intentionen om at overskrive grænserne mellem kunstarterne og med hensyn til fascinationen af koncept- og installationskunstens satsning på intensive møder mellem værk og beskuer. Dette medfører selvfølgelig også, at man finder talrige ekfrastiske tekster i Bukdahls forfatterskab, og at der ofte er tale om en sprængning af den heffernanske opfattelse af, hvad ekfraser kan være, da Bukdahl i disse tekster relaterer sig til avantgardens nonfigurative kunst.

I sin poetik «Fix orkidé. Brudstykker af elegancens poetik» (1988) angiver Bukdahl, at hans poetiske mål er at skabe usikkerhed omkring faste kategorier som f.eks., hvad et digt er. En række typiske formuleringer lyder:

Den absolutte forvirring er et meget centralt poetisk mål [...].  
Meningsløsheden giver hovedet rutschetur [...] Når et digt, der  
ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene,  
så går dansen.<sup>24</sup>

Man kan sige, at Bukdahls elegante sproglige manøvrer, hvor f.eks. ordene «digt», «legoklods», «blomst» og «dans» forbindes i en sætning, giver en oplevelse af ekstatiske forvirring og meningsløshed. Dette korresponderer tydeligvis med, at hovedreferencen i Bukdahls interartielle og ekfrastiske projekt er Marcel Duchamps readymade-æstetik, hvor beskueren i sin konfrontation med en toiletkumme, et cykelhjul eller et flasketørrestativ, der hævder at være kunst i kraft af sin placering på et museum, hensættes i en tilstand af forvirring og chok over alle værdiers sammenbrud. Bukdahls debutsamling

bærer her titlen *Readymade!* (1987).

De kunstneriske valglægtskaber i *Readymade!* findes næsten alle blandt avantgardekunsten fra det 20. århundredes første årtier, til hvilke en længere række digte er dedikeret. Det gælder «Man Ray 1921», «Ernst 1921», «Dali 1931», «De Chirico 1914» og «Duchamp 1913». Duchamp og de øvrige avantgardekunstnere fortolkes i den unge Bukdahls ekfraser som enestående eksponenter for grænsesprængning og innovation inden for kunsten. Samlingens digt om det sidstnævnte forbillede — akkompagneret af et billede af Duchamps «Cykelhjul» (1913) på forsiden — lyder:

marcel dér  
cykelhjulet dér  
en tid går  
marcel og hjulet  
pludselig  
destruktion ved første blik  
sikke et stævнемøde  
marcel signerer hjulet  
slutter århundredet af  
før det så meget som er  
kommet afsted endnu<sup>25</sup>

En klassisk ekfrase i form af en beskrivelse af værket er der naturligvis ikke tale om i Bukdahls digt. Fokus er et helt andet sted, nemlig på den kunstneriske akt. Begrebet «stævнемøde» — eller på fransk «rendezvous» — er i Bukdahls tekst såvel som i Duchamps skrifter helt centralt. Duchamp taler i essayet «Specifications for 'Readymades'» (1934), om, hvordan readymade-æstetikken er knyttet til en øjeblikks- og chokoplevelse, såvel når den skabes af kunstneren, som når beskueren konfronteres med den. Readymadens essens er «this matter of timing, this snapshot effect», dvs. det vigtige er ikke, hvornår den skabes, men at man bevidst har *planlagt*, hvornår man flytter sit element fra den sociale sfære til den kunstneriske. Man planlægger — som senere happening-kunstnerne – sit «rendezvous» «on such a day, such a date, such a minute», skriver Duchamp.<sup>26</sup>

Med Duchamp bliver den kunstneriske handling, plan og strategi en del af værket, nøjagtig som man ser det i avantgardens senere eksperimenter, der i mange tilfælde kan betragtes som epigoneri i forhold til Duchamp, hvorfor Bukdahl da også tildeler denne kronen blandt avantgardekunstnerne. Han «slutter århundredet af / før det så meget som er / kommet afsted endnu», lyder digterens hyldest. Elegant er da også det paradokse ordspil, der benyttes i beskrivelsen af den kunstneriske handling som «destruktion ved første blik.»

Karakteristisk for Bukdahl er den dagligdags og henkastede tone med brug af fornavn («marcel») og demonstrativt pronomen («dér»), hvori han ytrer sig om et af avantgardekunstens største ikoner. Duchamps fortjeneste er simpelthen, i Bukdahls optik, at have fået kunsten ned på jorden. I samlingens titeldigt, «Min readymade», fortsætter Bukdahl sin indføjte beskrivelse af readymade-kunsten, der smadrer vante rammer for, hvad der er kunst, og som hermed hensætter betragteren i en tilstand af chok og fascineret oplevelse:

du  
er min readymade  
stævnemødt tilfældigt  
planlagt og  
umulighedsfuldt  
en eller anden dag  
kl. 9.34  
en alleogenhver og  
en verdenssensation  
i total almindelighed  
og suveræn kunst  
uendeligt hovsa  
dig<sup>27</sup>

Digtet ligner i sin henrevne «du»-tiltale et kærlighedsdigt. Men i stedet for den elskede møder vi hos den unge Bukdahl idolet Duchamp. At udtrykke oplevelsen af readymade-kunsten er tilsyneladende ikke nemt. Det lykkes dog absolut Bukdahl at skabe en stemning omkring fænomenet i kraft af hans på en gang ungdommeligt-blufærdige og rablende-humoristiske stil. Det unikke øjeblik, hvor der med Duchamps udtryk bliver tale om «to inscribe a readymade», og som formidles, når beskueren genoplever Duchamps avantgardistiske nedbrydning af grænsen mellem kunst og liv, bliver i Bukdahls optik både ekstatiske og epifaniske. Intensiteten inkarneres ved selvmods sigelsens fascinationskraft: Den er «stævnemødt tilfældigt», «verdenssensation i total almindelighed», og «suveræn kunst» og «uendeligt hovsa».

Hovedparten af de ekfrastiske digtene i *Readymade!* må beskrives som ekstatiske kærlighedserklæringer til avantgardekunsten. Det er naturligvis ligesom med Thomsen værd at bemærke, at der på ingen måde som i Mitchells optik er tale om maskuline erotiske overgreb i den gestus, som de nævnte digtere udtrykker over for værkerne, men derimod om en dybt initieret og lidenskabelig identifikation. Den ekfrastiske procedure er på denne vis essentiel i digterens profilering og i udviklingen af hans poetologiske grundholdning.

#### EKFRASER AF NON-FIGURATIV KUNST OG FILM – INGER ELISABETH HANSEN

Den norske forfatter Inger Elisabeth Hansen er endnu en blandt mange digtere fra de sidste årtier, som Heffernans ekfrasedefinitions fokus på den repræsentative dimension passer dårligt med. Der foregår derimod i denne digters tekster en 'intersemiotisk genskrivning', som Claus Clüver anfører som det centrale ved den moderne ekfrase. Mens drivkraften i henholdsvis Tor Ulvens, Søren Ulrik Thomsens og Lars Bukdahls ekfrastiske tekster er henholdsvis nihilistisk dyrkelse af undergangsvisionen, ekstatiske hengivelse af nu-bevidsthed eller humoristisk besyngelse af den avantgardistiske gestus, finder vi i Inger Elisabeth Hansens ekfrastiske tekster en anden drivkraft, nemlig en voldsom social indignation og/eller politisk orienteret kritik. En ekfrastisk tekst af denne digter indleder digtsamlingen *Fraværsdokumenter* (2004). Den bærer den aparte titel «Hest, himmelvendt, styrter ut av seg selv som en verdensløs kjensgjerning» og lyder:<sup>28</sup>

Hestene må stå hele  
 Hestene må stå hele i skogen  
 Hestene må stå hele der borte i skogen og vente  
 Med leppene breddfulle senket må hestene stå der borte  
 Hestene må få vente der hvor trærne får stå  
 Der kildene får fylle seg selv må hestene stå hele  
 Hestene har hatt vett til å komme seg hit  
 For hester som er hele finnes det en skog der borte  
 For hester som er hele finnes det store trær  
 Det finnes dekning for hester som har fått med seg alt  
 Hester som har fått med seg breddfulle lepper å senke  
 Hester som har fått med seg blikket dit hvor det har en kilde  
 Det finnes dekning for hester som har holdt seg i skinnet  
 For hester som har et skinn fylt av hest  
 Der borte kan hestene vente breddfulle av hest  
 Jordvendte, med hovene ned, med hodet senket helt  
 Med hodet fullført mot jorden får de spise, får de drikke  
 Får de fylle seg med eksakt avgrenset hest  
 Holdt i skinnet, hele, hestene må stå hele

Ikke styrte ut av seg selv som en verdensløs kjensgjerning.<sup>29</sup>

Vi har i diktet, som man bemærker, en voldsom kontrast mellom en harmonisk og en ekstrem disharmonisk beskrivelse af heste. Den harmoniske beskrivelse af hestene fylder langt størsteparten af diktet, faktisk hele teksten minus den sidste linie og overskriften. Alligevel er det påfaldende, at det er beskrivelsen i overskriften, der udgør hele udgangspunktet og 'motoren' i diktet. Den lyder «Hest, himmelvendt, styrter ut av seg selv som en verdensløs kjensgjerning», og meningen med teksten er betinget af, at læseren fanger den ekfrastiske manøvre, der er på spil i form af referencen til Picassos monumentale, senkubistiske maleri *Guernica* fra 1937. Picassos billede skildrer som bekendt angsten og gruene efter, at byen Guernica blev bombet af Franco med hjælp fra nazisterne, og det opbrudte, skingrende dissonante formsprog viser dele af mennesker og dyr i en kaotisk komposition, hvis centrum netop er dele af en hest, der i en vildt forvredet gestus strækker sin hals og sit hoved opad i et desperat skrig.

Inger Elisabeth Hansens ekfrastiske formulering mimer raffineret og effektivt med sine komplekse, dissonantiske og paradokse udtryk — «styrter ut av seg selv» og «verdensløs kjensgjerning» — den navnløse gru og den destruktion af al mening og sammenhæng, som billedet udtrykker. Og den ekfrastiske impuls i resten af diktet går ud på at beskrive, hvad hesten i Picassos billede *ikke* er. Modsat *Guernica's* fragmenterede hest må heste «stå hele», og modsat den 'himmelvendte' hest må heste stå «Jordvendte, med hovene ned, med hodet senket helt / Med hodet fullført mot jorden får de spise, får de drikke», anføres det. Desuden står Picassos hests 'verdensløshed', dvs, mangel på tilhørsforhold, som den vælter frem midt i den sprængte kubistiske komposition, i modsætning til diktets heste, om hvilke det med suggestivt manende gentagelser fremføres, at de må tilbringe deres liv i harmonisk samklang med skoven, trærne og naturen i det hele taget.

«Hest, himmelvendt, styrter ut av seg selv som en verdensløs kjensgjerning» er med andre ord et sofistikeret moderne ekfrastisk digt, der ganske vist ikke forsøger at efterleve

den heffernanske fordring om at lave en verbal gengivelse af en visual gengivelse, idet digtet langfra ønsker at gengive hele *Guernica's* komplekse, non-figurativt orienterede motiv, men koncentrerer sig om et delelement fra maleriet som udgangspunkt for en række kontrastive associationer. Drivkraften i Hansens ekfrase er tydeligvis den sociale indignation og empati med ofrene for krig og undertrykkelse, som digtet 'genskriver' i forhold til Picassos værk.

Også i Inger Elisabeth Hansens *Trask. Forflytninger i tidas skitne fylde* fra 2003 oplever man forfatterens solidaritet med historiens ofre som en central drivkraft, der folder sig ud en række tekster, der forholder sig til andre kunstarter:

Hardere, tørrere, rett trukne på skrå, kyrilliske, med dype øyenhuler,  
her kan øynene ligge i skyggen, trillrunde, prototypiske for den grove  
fysiognomien hos f.eks. en russisk bondekvinne, slik hun er blitt kastet oss  
i øynene fra en svart hvitt propagandafilm: huden porøs, knitrende som statisk ladet støv,  
sugd fast til propagandaens prototypiske skallelengder, sugd fast til skallebreddene, sprakende  
sorte hull, huler for oppkveilede tunger og for tungt utskutte blikk, hun står der som et offer,  
hun står der som en helt.<sup>30</sup>

Modsat Heffernans idé om, at der er tale om en narrativisering af billedkunstens fastfrosne nu, og at ekfrasen altid inkarnerer en modsætning mellem det billedligt-rumlige og det skriftligt-tidslige medie, viser Inger Elisabeth Hansen i ovenstående 'film-ekfrase', at også andre kombinationer mellem forskellige kunstarter er mulige i ekfrastiske tekster. Forlægget for Hansens ekfrase er, som man ser, en propagandafilm med afsæt i mellemkrigstidens raceteorier, hvor man i tekstuddraget hører digterens refleksion over en sekvens af filmen, der viser et ikke-arisk individ af slavisk-mongolsk herkomst i form af en «russisk bondekvinne», der korresponderer med raceforskningens forestilling om «prototypiske skallelengder» og «skallebreddene».

Vi oplever i beskrivelsen, hvordan Inger Elisabeth Hansens 'propagandafilm-ekfrase' anlægger en mængde forskellige perspektiver på sit motiv. Her er den nøgterne registrering af motivet («Hardere, tørrere, rett trukne på skrå, kyrilliske, med dype øyenhuler»), kritiske refleksioner over mediet og genren («hun er blitt kastet oss / i øynene fra en svart hvitt propagandafilm»), historisk bevidsthed og ideologikritisk distance («propagandaens prototypiske skallelengder»), empati og indlevelse («hun står der som et offer») og indigneret modstand mod undertrykkelsen («hun står der som en helt»). Alt sammen formuleret i en kort passage af den lange fortløbende tekst *Trask*, der ganske vist er opdelt i 14 afsnit, men som må opfattes som én lang tekst, der uophørligt skifter tid, sted, motiv og stil. Om denne intention om at skabe en bevægelig og uafgrænselig poesi, hvilket naturligvis er i opposition til alle faste genreskel, centrallyriske normer og konventionsbevarende skabeloner for, hvad en ekfrase kan være, siger Inger Elisabeth Hansen også selv:

jeg tror jo at det er det at ting er i bevægelse som er vigtig, at det er ute av det størkna — det er derfor jeg kaller teksten *Trask*, med undertittelen *forflytninger i tidas skitne fylde*. Dessuten er jo denne teksten en slags bastard også. Er dette poesi, eller er det ikke? Den beveger seg fritt i forhold til genre, det er heller kombinasjonen av utsnittene som gjør at jeg velger å kalle det et slags fortløpende dikt. Og jeg tror heller ikke at jeg har skrevet hele det diktet, det kommer aldri til å skrives.<sup>31</sup>

#### SLUTORD

Jeg har i det foregående givet et rids af nogle markante positioner med hensyn til, hvad man kan forstå ved ekfrastisk nordisk digning inden for de sidste årtier. Det skulle være klart, at digtningen i allerhøjeste grad har bevæget sig ud over de grænser, som en klassisk ekfraseteori har opstillet for, hvad man skal forstå ved sådanne tekster. Dette gjaldt på i hvert fald tre områder.

For det første så man, at den mimetiske fordring, som bl.a. James Heffernan havde lagt til grund for sin ekfrasediskussion, langt fra var adækvat i forhold til tidens digtning. Hverken Ulvens musikperformance, Thomsens minimalistiske hybridværker på grænsen mellem poesi og skulptur eller Bukdahls readymades kunne således betragtes som «representations», og var der som hos Inger Elisabeth Hansen endelig tale om et kendt maleri som objekt for ekfrasen, så drejede det sig dels om et værk, der lå på grænsen mellem den figurative og den nonfigurative kunst (*Guernica*), dels om en ekfrastisk manøvre, der i langt højere grad var rettet mod, hvad det billedkunstneriske værk *ikke* viste, end hvad det viste.

For det andet så man, at den formel, som W.J.T. Mitchell havde opstillet for ekfraser, hvor det fremføres, at der i ekfrasen er tale om en «paragone», der afspejler en mandlig beskuers begær efter at beherske et kvindeligt objekt, er alt for snæver i forhold til en diskussion af de seneste års nordiske ekfrastiske tekster. Man fandt således helt andre drivkræfter i den ekfrastiske manøvre såsom Tor Ulvens dyrkelse af undergangsvisionen, Søren Ulrik Thomsens ekstatiske nu-bevidsthed, Lars Bukdahls spøgefulde avantgardistiske gestus eller Inger Elisabeth Hansens sociale indignation.

For det tredje er forestillingen om, hvilken sproglig form en ekfrase kan antage, naturligvis også i kraftig bevægelse i en tid, hvor genregrænser konstant overskrides, og hvor der bestandigt sker fusioner mellem genrer, som man tidligere har holdt adskilt. På hvilken side af hvilke genreskel man skal placere Inger Elisabeth Hansens uafgrænselige hybrid mellem poesi og prosa fra *Trask* eller Søren Ulrik Thomsens poetiske indslag i poetikken *Mit lys brænder*, er således et åbent spørgsmål.

Man kan tilsidst spørge, om ekfraseforskningen da har en fremtid, hvis man opgiver definitioner som Heffernans og Mitchells til fordel for mere åbne bestemmelser af kategorien som eksempelvis Clüvers opfattelse af ekfrasen som en «intersemiotisk genskrivning». Flere ekfraseforskere såsom Annette Fryd og Cecilie Harrits har således i opposition til bl.a. Claus Clüver anført, at man bør pointere «ekfrasens forhold til den

lange tradition af kunstbeskrivelser»,<sup>32</sup> og at « ekfrasebegrebet med Clüvers udvidede tekstbegreb synes at miste sin prægnans». <sup>33</sup> Heri tror jeg ikke, de har ret, og som argument for dette kunne jeg anføre en af mine yndlingsformuleringer fra Søren Ulrik Thomsens poetik *En dans på gløser*, der lyder:

Mange, og ikke blot digterne selv, hader den litterære analyse,  
fordi de frygter, at poesien 'går i stykker', når den analyseres, men  
for mig at se er det kun det dårlige digt, der kan fratages sin *power*  
ved at blive gjort til genstand for analyse.<sup>34</sup>

Parallellen til ekfrasen er naturligvis åbenlys. Vækker de ekfrastiske tekster således kun interesse, når de anskues i et historisk perspektiv, og har de ikke fascinationskraft til at kunne appellere til nye teoretiske bestemmelser og fortolkningsmæssige procedurer, så har de næppe fremtiden for sig. Det tror jeg imidlertid, som denne fremstilling i bedste fald har kunnet dokumentere, at de har.



## Noter

<sup>1</sup> James A.W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago 1993, 3.

<sup>2</sup> Blandt mange afhandlinger, der tager udgangspunkt i Heffernans definition, kan nævnes W.J.T. Mitchell: «Ekphrasis and the Other», *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press 1994; Ole Karlsen: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Det norske samlaget, Oslo 2003; Anette Fryd: *Billedtale. Om mødet mellem billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt*, Forlaget Spring, Hellerup 2006; Hans Lund: *Intermedialitet*, Studentlitteratur, Lund 2002; Cecilie Harrits: «Modernismens ekfrase. Litterær kubisme i Gertrude Steins Tender Buttons»; Camilla Skovbjerg Paldam: «Surrealistiske ekfraser. En indkredsning af et operationelt ekfrasebegreb»; Anette Fryd: «Ekfrasens grænser: abstraktion, kult og fetisch»; Steen Klitgaard Povlsen: «Eksfrasens aktualitet. Om Caravaggio i ny litteratur» — de fire sidstnævnte alle fra Cecilie Harrits og Anders Troelsen (red.): *Ekfrasens former*, Århus Universitetsforlag, Århus 2007. Alle disse fremstillinger anlægger dog også som denne artikel en diskuterende og problematiserende vinkel på Heffernans definition.

<sup>3</sup> Karlsen 2003.

<sup>4</sup> Claus Clüver: «Om intersemiotisk överføring», Ulla-Britta Lagerroth et al. (red.): *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993; resp. Claus Clüver: «Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis», Valerie Robillard & Els Jongeneel (red.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam 1998.

<sup>5</sup> Clüver 1998, 49.

<sup>6</sup> Niels Egebak: *Anti-mimesis*, Arena, København 1970.

<sup>7</sup> Alf van der Hagen og Cecilie Schramm Hoel: «Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast fad. Tor Ulven intervjuet», *Vagant* nr. 4, Oslo 1993, 41.

<sup>8</sup> Tor Ulven: *Forsvinningspunkt*, Gyldendal, Oslo 1981.

<sup>9</sup> Det skal dog bemærkes, at den kønnede polarisering kun er en af de forskelsstrukturer, som Mitchel betegner som paragone.

<sup>10</sup> Fryd 2006, 31.

<sup>11</sup> Tor Ulven: *Søppelsolen*, Gyldendal, Oslo 1989.

<sup>12</sup> Søren Ulrik Thomsen: *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Vindrose, København 1985.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, 18.

<sup>14</sup> *Op.cit.*, 19.

<sup>15</sup> *Op.cit.*, 115.

<sup>16</sup> *Op.cit.*, 18.

<sup>17</sup> *Op.cit.*, 125.

<sup>18</sup> Niels Frank: *Yucatán. Essays*, Gyldendal, København 1993.

<sup>19</sup> Thomsen 1985, 36f.

<sup>20</sup> Karlsen 2003, 16.

<sup>21</sup> Thomsen 1985, 35f.

<sup>22</sup> *Op.cit.*, 35.

<sup>23</sup> Peter Stein Larsen: *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Syddansk Universitetsforlag, Odense 2010.

<sup>24</sup> Lars Bukdahl: «Fix orkidé — brudstykker af elegancens poetik», *Den blå port* nr. 10, Rhodos: København 1988, 77f.

<sup>25</sup> Lars Bukdahl: *Readymade!*, Borgen, København 1987.

<sup>26</sup> Citaterne af Marcel Duchamp stammer fra «Apropos of 'readymades'», der har udgangspunkt i en tale, Duchamp holdt på Museum of Modern Art i 1961. Essayet optræder i Michel Sanouillet & Elmer Peterson (red.): *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, Oxford 1973.

<sup>27</sup> Bukdahl 1987.

<sup>28</sup> En præsentation af og refleksion over dette digt findes også i Stefan Andreas Sture: «'Å se er å være med i verden'. Inger Elisabeth Hansen», *Norsklæreren* nr. 4, 2006

<sup>29</sup> Inger Elisabeth Hansen: *Fraværdsdokumenter*, Aschehoug, Oslo 2004.

<sup>30</sup> Inger Elisabeth Hansen: *Trask. Forflytninger i tidens skitne fyldte*, Aschehoug, Oslo 2003.

<sup>31</sup> «Språket er en muskel som bevæger noe, også vår egen deltakelse. Intervju med Inger Elisabeth Hansen ved Paal Bjelke Andersen», (publisert 07.07.03) <http://www.nypoesei.net/old/intervjuer/hansen.html>, 7.

<sup>32</sup> Annette Fryd: *Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte*, Museum Tusulanums Forlag, København 2002.

<sup>33</sup> Harrits 2007, 95.

<sup>34</sup> Søren Ulrik Thomsen: *En dans på gløser*, Vindrose, København 1996, 90.

# DEN POSTMODERNE NETTVERKSTEKSTEN

OM REFERANSAR TIL FILOSOFI OG ANNAN KUNST HOS MICHAEL STRUNGE OG  
TOR ULVEN

I og med spreingingane av tankene om den postmoderne tilstanden og om *the linguistic turn* på 1980-talet, blei spørsmålet om referansar til andre kunstnarar gjort akutt. Saman med den lingvistiske vendinga kom erkjenninga av at alle ytringar går inn i eit større samband av tekstar, i ein diskurs. Og sidan mykje av litteraturen på denne tida var teoretisk fundert, på den måten at teksten skulle gjera synleg både teoretiske posisjonar og den skjønnlitterære praksisen som kunne falda seg ut på basis av desse posisjonane, fekk ein ei oppblomstring av bøker med eksplisitte, intertekstuelle og interartielle dialogar.

Den postmoderne «nettverksteksten» vil, i tråd med tanken om nivelleringa av det estetiske feltet, kunna trekka inn høgt og lågt, gammalt og nytt, og, ikkje minst, estetiske uttrykk av alle dei slag, ikkje bare litteratur. I staden for å integrera det ein går i dialog med, slik at ein får eit einskapleg uttrykk, kan referansane tvert imot settast inn ubearbeidde, slik at det estetiske uttrykket blir sprikande. På den måten blir det nettverksaktige synleg for lesaren, slik at den sjølvmedvitne, postmoderne poetikken blir synleg.

I det følgjande skal me sjå nærmare på korleis dette kan arta seg i praksis, med utgangspunkt i dikt av Michael Strunge og Tor Ulven. Begge forfattarane bli rekna som sentrale innanfor den nordiske lyrikken på 80-talet, då tankane kring det postmoderne gjorde seg så sterkt gjeldande at ein uavhengig av dei uløyste spørsmåla knytte til relasjonen mellom modernisme og postmodernisme i alle høve kan snakka om eit postmoderne uttrykk innanfor kunsten.

Strunge var ein forfattar med enkelt kommuniserande tekstar og bredt og ungt publikum. Ulvens minimalistiske vidareutvikling av surrealismen blei på motsett side oppfatta som ein forfattarane sin forfattar. Siktemålet mitt er både generelt å få klarlagt nokre konkrete døme på korleis det nettverksaktige kan arta seg i praksis, og meir spesifikt å få eit visst inntrykk av korleis desse to sentrale forfattarane kjem til å gjera bruk av og skapa sin personlege variant av denne tidstypiske måten å utnytta det intertekstuelle og interartielle på.

## MICHAEL STRUNGE

Danske Michael Strunge (1958—1986) debuterte i 1978, og rakk i løpet av sitt korte liv å publisera 11 diktsamlingar over om lag 1000 sider. Han blei raskt oppfatta som ein talsmann for den nye generasjonen, og då gjerne med karakteristikken «punk-poet». Men om ein held seg til formspråk, er det lite treffande å meina at dikta hans er inspirerte av den aggressive haldninga ein møter i punken.

Han er nok sjølv meir *spot on* når han konstaterer:

Man kan si, at min generation af digtere har et eklektisk forhold til litteraturhistorien, nærmere betegnet modernismen mellem symbolisterne i det 19. årh. og op til 2. Verdenskrig.<sup>1</sup>

Her siktar han mellom anna til Baudelaire og Rimbaud, som han sjølv har nemnt, men altså òg til det som følgjer etter dei franske tidlegmodernistane. I høve til Danmark uttrykker han dette slik:

Det er — i alle fald i mit eget — en forbindelse til Schade, Sarvig, Gustav Munch-Petersen allermest, vel også til Sophus Claussen og Johannes V. Jensen — bortset fra, at jeg ikke kender så meget til de to. Altså de digtere, der ligger før Anden Verdenskrig, en hel tradition.<sup>2</sup>

Strunge er seg heilt medviten om «den postmoderne tilstanden» og den endra forståinga av kunsthistoria og den nye kunsten si plassering i høve til den:

«Litteraturhistorien? Et eneste stort supermarked, hvor vi henter det, vi behøver».<sup>3</sup>

Til forma er Strunges dikt svært lette å lesa. Det aller meste står på linene. Han er inspirert av Gustaf Munch-Petersens messianske toneleie, og av dei franske symbolistane sin språk-alkymi. Han kan referera til ein livsstil der ein er i eller i nærleiken av punkarane, til dømes i «Natmaskinen» (1981), der han skildrar ein kveld på punk og ny veiv-klubben Rockmaskinen i Christiania. Men av samtidig musikk er det først og fremst David Bowie — som absolutt ikkje er punk — det blir referert til. Til dømes heiter debutsamlinga hans *Livets hastighed*, noko det er meir enn rimeleg å oppfatta som ein referanse til Bowies «Speed of life», opningssporet på *Low* (1977). Mottoet i same bok, «Turn and face the strange», er frå «Changes» på *Hunky Dory* (1971). Og diktet «Børn av den tavse tid» refererer nok til «Sons of the silent age» frå «*Heroes*» (1977). Om den androgyne personen Addy Engel i *Fremtidsminder* (1980) har Strunge sjølv skrive at: «Hun er beslægtet med Zarathustra og Ziggy Stardust», der sist nemnde som kjent er den iscenesette personen på Bowies konseptalbum *The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars* (1972).<sup>4</sup> Og *Vi folder drømmens faner ud* (1981) har eit (av fem) motto på dansk — «Slip farverne fri, fold fanen ud!» — som er tilskrive Bowie, og som er ei omsetjing av eit linepar frå «Boys keep swinging», på *Lodger* (1979).

Søren Ulrik Thomsen har kalla essayet sitt om den danske 80-talsgenerasjonen «Farvel til det blå rum» (1990), ein tittel som relaterer seg direkte til artikkelens motto:

Blue, blue electric blue  
that's the colour of my room  
where I will live ...

Orda er henta frå Bowies «Sound and vision», på *Low*. Thomsen peikar vidare på at

Strunge nyttar formuleringa «den nye elektriskblå poesi» — apropos «electric blue» — *Livets hastighed*,<sup>5</sup> og at Strunge gjekk så langt som å mala rommet sitt blått.<sup>6</sup> Om slutten av 70-talet skriv Thomsen:

skönt det ikke kunne ses i offentligheden, opstod der nu miljøer, hvor man kunne få øje på hinanden, for nu begyndte en bestemt linie i den samtidige (undergrunds)kunst at samle sig til en strømning, der kunne kitte det tidligere skjulte oplevelsesfællesskab sammen til et socialt fællesskab. Først og fremmest rockmusikken, hvor David Bowie, Lou Reed og Iggy Pop, alle tre gamle drenge, der i deres opposition såvel til Flower Power-idyllen som til mainstream-rocken så at sige havde været for tidligt ude, for alvor fik et publikum.<sup>7</sup>

På ein eller annan måte kan det verka som om denne subjangeren av popmusikken er *dominanten* i kulturen på denne tida, i alle fall i ungdomskulturen. Men i høve til poesien er det heile meir komplisert. Ein kan nok med meir enn ein viss rett hevda at danske lyrikarar frå tida kring 1980 hentar fascinasjonen for det androgyne frå ein motkultur som viser fram det i hermeteikn «sjuke» som eit svar på mainstreamkulturen. Men i formspråket er det altfor stor variasjon mellom forfattarane og altfor mange meir høgglitterære referansar til at ein kan seia at songtekstane deira tar dominanten sin posisjon.

Nå er me alt i gang med spørsmålet om dialogar som kryssar grenser mellom kunstformer. Sjølv om songtekstar, på engelsk *lyrics*, sjølvsgagt står tett på lyrikkens opphav, både konkret og etymologisk, så må referansar frå skriftpoesi til rockepoesi oppfatast som interartielle hendingar som siktar seg inn mot nivelleringa av det estetiske feltet.

Ein diktsekvens som drar til seg særleg merksemd i vår samanheng, fordi dialogen med annan kunst er meir eksplisitt her enn noko annan stad i Strunges forfattarskap, finn me heilt mot slutten i samlinga *Ud af natten* (1982):

Det blanke hav  
Selvmord (forsøg)  
Aldrig  
December  
Elegi for Ian Curtis, † maj 1980  
Ceremoni for emigranterne, Sarvig og Curtis

Både den engelske songaren Ian Curtis (1956—1980) i Joy Division og den danske poeten og romanforfattaren Ole Sarvig (1921—1981) tok livet av seg, i 1980 og 1981. Dette er altså ein diktsekvens om å gjera det som Strunge sjølv gjorde, i 1986.

La meg nemna at namnet Joy Divison er lånt frå dei jødiske kvinner som måtte stå til seksuell teneste for nazistane i konsentrasjonsleirane. Og at bandet heilt i starten av karrieren kalla seg Warsaw, med referanse til Bowies «Warszawa» frå *Low*. I filmen *24 hour party people* (2002) blir bandet òg sitert på at dei oppfattar sitt eige *sound* som likt Bowies.

Her er Strunges sentimentale klagesong over bortgangen til vokalistene deira:

ELEGI for Ian Curtis † mai 1980

Sådan var din stemme:

Tilrøgede nætter og uoverkommen barndom,  
uhelede sår bag hudens glaspanser.  
Plastre der rives uendelig langsomt af  
så såret opleves som sår.

Din depression var ren og fri for verdensangst.  
Du kunne se din egen kræftbyld  
og ville ikke skære den væk,  
du vidste  
at når kræften er stærkest  
er døden nærmest og bor indeni.

Så hellere vælge dødens nøgne ærlighed  
end dette hyklede liv,  
hvor smerte var tegn på liv  
men livet blev tegn på smerte.  
Hudløshed som den højeste nøgenhed og død.

Vred var du også i sangen.  
En lille smule foragt  
der pludselig blev brudt af øm hjælpeløshed  
der krævede mennesker til ansvar for hinanden.

Sådan var din stemme  
og jeg hørte den først flere måneder efter.  
Som en påmindelse om depressionens renhed  
hinsides overfladernes fælleshed.  
Du pegede på mit eget sår  
der sprang op og blødte,  
rensende varmt, indeni mig.

En depression er værst når den er erkendt  
men endnu værre når den fortrænges og forbindes.  
Lettest er det for den tankeløse,  
men sådan var du ikke, knuderne så du  
egne og andres,  
og dine sange var meddelelser fra det kølige mørke  
i ingenmandslandet mellem døden og livet,  
hvor røgen hang i gardinerne  
og ting, ting, ting blev smadret,  
i kærlighedskrav og åbenhedsønsker

«...I took the blame.

Directionless,  
so plain to see —

a loaded gun  
won't set you free  
so you say ...

*Åbn jeres  
forbandede,  
skørpede sår  
og tal!*

It was me, waiting for me,  
hoping for something more,  
me, seeing me this time,  
hoping for something else».<sup>8</sup>

Som me ser, sluttar diktet med eit sitat. Som eigentleg er ei samanføring av to sitat, frå slutten av kvart av versa i «New dawn fades» på Joy Divisions *Unknown pleasures* (1979). Sjølv om heile bandet er kreditert, er det opplagt Curtis som har stått for teksten. Me ser at teksten stiller seg spørjande til påstanden om at sjølv mordet med pistol ikkje er løysinga. Så diktet sluttar med å overlata ordet til Curtis sjølv. Og for lesaren som står på innsida av kulturen, som kjenner til denne musikken, er det sjølvsagt uråd å lesa desse linene utan å høyra Curtis' desperate framføring for sitt indre øyre.

Sitatet har såleis ein annan funksjon enn ein tradisjonell allusjon, og ein annan måte å vera inkorporert i teksten på. Her er ikkje grensa utviska, snarare tvert imot. Kanten til sitatet er skarp, markert med innrykk og sitatteikn og skrive på eit anna språk. Det fullfører såleis ei overstiging frå Strunge si skildring av Curtis si røyst, som diktet fram til då har handla om, og over i denne røysta sjølv.

Den poetiske utlegginga i Strunges dikt synest særstreffande for den desperate og samstundes kjølige vokalprestasjonen, som likevel er bærar av så mykje indre sårbarheit. Og ein kan konstatera at det ikkje bare er teksten, men teksten som framføring, som er Strunges tema i diktet. Det han viser til, er ikkje orda på papiret, men orda på plata.

Me merkar oss karakteristikken av denne røysta i starten, som «sår» og «Plastre der rives uendelig langsomt af / så såret opleves som sår». Dette ordet, «sår», kjem att som ei skildring av smertas katarsis i Strunge sjølv, når han høyrer Curtis: «Du pegede på mit eget sår / det sprang op og blødte, / rensende varmt, indeni mig». Til slutt, i margen til det avsluttande sitatet, kjem det ei oppmoding til verda, om å la smerta over tilværet komma til uttrykk. Ordet er det same: «Åbn jeres / forbandede, / skorpede sår/ og tal!» Me skal komma tilbake til dei idehistoriske implikasjonane i ei slik fråsegn om litt.

Det neste diktet, som er det siste før lista med «Oplysninger», er «Ceremoni for emigranterne, Sarvig og Curtis»: ein tittel det for ein som kjenner den musikken me nå har vore inne på, er uråd å lesa utan å tenka på at «Ceremony» var den første singelen bandet Curtis hade vore med i, nå under namnet New Order — ein ny nazi-referanse — publiserte i 1981, det vil seia året etter sjølv mordet. Utan at eg kan sjå at Strunge har henta inn tekstelement frå denne songen, eller frå Sarvig sin forfattarskap, i diktet. Dei er der, som personar, som fråverande personar.

La oss gå litt bakover i sekvensen:

ALDRIG

Nei, jeg vil ikke dø.

Jeg vil bare være ufødt.<sup>9</sup>

Dette diktet står mellom «Selvmord (forsøg)» og elegien til Curtis. Når ein les samlinga, vil det såleis umiddelbart bli oppfatta som ein refleksjon etter sjølv mordsforsøket, og som ei konstatering av at ein ikkje vil ta livet av seg likevel. Etter dette held boka fram med dei to dikta til og om Curtis og Sarvig.

«Aldrig» kan lesast som ein referanse til ein kjend sekvens i *Tragediens fødsel* (1872) av Nietzsche:



Det gamle sagn forteller at Kong Midas lenge jaget i skogen etter den vise Silén, følgesvennen til Dionysos, men uten å fange ham. Da han endelig hadde fått hånd om ham, spør kongen hva som er det allerbeste og mest å foretrekke for mennesket? Steil og ubevegelig tier demonen, inntil han tvunget av kongen, endelig bryter ut i gjallende latter, med disse ord: «Elendige døgnflueslekt, barn av tilfellet og slitet, hvorfor tvinger du meg til å si det som det vil være mest forfriskende for deg, ikke å høre? Det aller beste er uoppnåelig for deg: Ikke å bli født, ikke å være, å være intet! Men det nest beste for deg — er snart å få dø». <sup>10</sup>

Dette har av mange blitt oppfatta som ein påstand frå Nietzsche si side om at sjølv mordet er løysinga for mennesket. At det å ta livet av seg er å ta tilbake kontrollen over sitt eige liv. «Vilje til makt» blir identisk med å gjera slutt på det heile. I Theoharis C. Theoharis' *Ibsen's drama. Right action and tragic joy* (1996) blir det til dømes lagt stor vekt på at det er eit samband mellom Nietzsches filosofi og det at så mange av hovudpersonane hos Ibsen tar livet av seg. Men la oss nyansera dette biletet litt. For like etter den nyss siterte sekvensen, skriv Nietzsche:

For overhodet å kunne leve, måtte [man] stille Olympens drømmebarn foran seg. [...] Tilværelsen under disse gudenes blonde solskinn blir følt som etterstrebelserverdig i seg selv. [...] Dermed kan vi snu om på den silénske visdom og si om grekerne at «det aller verste var for dem snart å dø, det nest verste å skulle dø en gang, overhodet». [...] Det er ikke uverdig for den største helt å lengte etter å leve videre, selv om det skulle være som løsarbeider. <sup>11</sup>

Om me nå vender oss til Strunges dikt, blir det å ønska å vera «ufødt» likt med det Silén omtalar som «Ikke å bli født, ikke å være, å være intet». Medan det at han «vil ikke dø» òg blir mogleg å lesa inn i ein nietzscheansk samanheng. Diktet blir såleis ikkje til eit svar til den nietzscheanske tanken, men snarare til ei stadfesting av han.

Me har sett på to dikt som stiller seg i dialog med andre sjangrar, andre kunstformer om ein vil, enn poesien. Eit dikt som refererer til sanglyrikk og eitt som refererer til filosofi. Kvar på sin måte er dei døme på ein praksis der ein på ein temmeleg direkte måte hentar ut materiale frå dei tekstane ein nærmar seg. Dette kan i seg sjølv oppfattast som typisk for den danske lyrikken på denne tida: Ein siterer flittig, både ope, som med sitatet frå «New dawn fades», og meir indirekte, som i «Aldrig», ein tekst som mest ikkje er anna enn ein kort parafrase over Nietzsches tanke. Til dette kjem ein tredje teknikk, som Strunge ofte nyttar, nemleg ord som er sette i hermeteikn. Eller, som i tilfellet er i eit anna dikt frå *Ud af natten*, «Leguanærer», der tre liner er kursiverte: «*Eftersøg og ødelæg. . .*», «*Giv mig fare, fræmmede!*», «*jeg er verdens glemte drenge*». <sup>12</sup> Alle desse tre referansane er til Iggy Pops band *The Stooges*, nærmare bestemt til albumet *Raw Power* (1973). «Search and destroy» er opningssporet. «Gimme danger», med lina «Gimmie danger, little stranger» er spor nummer to. Og «I am a world's forgotten boy» er ei line frå «Search & destroy». Plata er forøvrig miksa av Bowie, som saman med Pop skreiv låtane til sist nemndes første soloalbum, *The idiot* (1977). Ryktet vil ha det til at Ian Curtis hørde på *The idiot* då han tok seg ut av denne verda.

Så langt popmusikken. Men noko meir må seiast om filosofien, og då nærmast om sambandet mellom Strunge og Nietzsche. Strunge siterer ved fleire høve refererer til *Slik talte Zarathustra* (1883—1885). Såleis til dømes i *Vi folder drømmens faner ud* (1981), der det i diktet «Plasticsolen» står: «Mellom to tårne går en ung mand / på en udspændt line». <sup>13</sup> Tidleg i Zarathustra-boka er det ei skildring av ein mann som «balanserte frem langs linen som var spent ut mellom to tårn». <sup>14</sup> «Tidens Bølger», same stad, opnar med spørsmålet: «Er der noget tilbage at skinne for?» <sup>15</sup> Medan *Slik talte Zarathustra* opnar med at han stiller seg opp framføre sola og utbryt: «Du stolte stjerne! Hvor var din lykke hvis du ikke hadde dem du lyser for!» <sup>16</sup> Og «Erindringer», òg frå *Drømmens faner*, opnar med ein parentes: «(Følelsen af aldrig at være født)», <sup>17</sup> som kan knytast direkte til den sekvensen i *Tragediens fødsel* me har vore inne på i samband med «Aldrig».

Her eit døme på korleis eit slikt Nietzsche-sitat kan sjå ut i samanhengen det går inn i:

#### PLASTICSOLEN

Gaderne er fyldt med blinde børn.  
 Det blæser koldt gennem byens tomme kranium.  
 Ting falder ned fra himlen: radioer,  
 pillglas, aviser, sæbe og splintret glas.  
 Rundt om byen ligger skoven og gærer  
 af gift og medicin.  
 Mellem to tårne går en ung mand  
 på en udspændt line.  
 Ind over de bedøvede huse  
 trækker store mågeflokke  
 ud mod det golde, lunkne hav.  
 Plasticsolen gløder som et betændt øje  
 stråler af jod blinder indbyggerne.  
 Dybt i coma sover asfalten  
 dækket af blå sne:  
 Belyst af TV-ruderne.  
 Denne tidlige aftens musik  
 består af støj fra døende maskiner.  
 Nylonvinden blæser koldt  
 og dækker de levendes hud  
 med et tyndt lag smærte. <sup>18</sup>

Sitatet i sjuande og åttande lina er ikkje utheva. Og på same måte er det med dei andre sitata frå Nietzsche. Dei er ikkje markerte, brotet er ikkje gjort synleg. Dei fungerer faktisk snarare som allusjonar i ei meir konvensjonell tyding, som noko ein ser eller ikkje ser. Dette er ekstra tydeleg i *Ud af natten*, der Strunge gjennom eit eige oppslag med «oplysninger» til slutt, gjer det klart at det er tale om «lån av et par linier» frå Iggy Pop, utan å seia kor han har brukt dei, «et par ideer» frå Doors, i «Folk er mærkelige», og songen «Wild horses» frå Rolling Stones, i «Hundrede piger». Han gjer merksam på kva plate Ian Curtis-sitatet som me har sett på ovanfor, er henta frå. At bokas motto er tilskrive «David Robert Jones» må vel nærmast oppfattast som ei innforstådd forvansking: Dei fleste veit at dette er Bowies døypenamn. Og sjølv mottoet er henta frå «Word on a wing», B-sida til singelen «Stay» (1976). Når det ikkje er nemnt til slutt i boka at dei sju

linene på engelsk i «Nu og her» er ei omrokering av Martin Halls «Leathern», har dette truleg å gjera med at namnet hans står under sitatmosaikken. Når det gjeld «Faith» med the Cure står det ikkje meir enn nett kva av kven det handlar om. Teksten peikar altså mot det, utan å sitera. Og i «Drøn» er «Ode an Die Freude» nemnt, ope og usitert. Ein må rekna med at det er Schillers dikt frå 1785, tonsett av Beethoven i 1824, det handlar om.

I *Drømmens faner* er det òg ein ettermerknad, der det blir forklart at sitatet til slutt i «Tidens bølger» er frå Rimbauds *Årstid i helvete* (1873). Men Nietzsche nemner han ikkje nokon av stadene.

Slutten på «Plasticsolen», formuleringa om at «Nylonvinden [...] /dækker de levendes hud / med et tyndt lag smærte» er beslektet med såret og sårskorpa i «Elegi». Og dette er nok eit avgjerande punkt i Strunge forståing av menneskets tilvære i verda. Han skriv om sambandet mellom indre og ytre, og om eit menneskeliv som eksisterer i denne grensa. For ein forfattar som er så opptatt av det kollektive, og av skapinga av identitet i samfunnet, er dette forståeleg. Og denne inkluderinga av det ytre, eller rettare sagt dette fokuset på sjølve overflata som staden for den menneskelege erfaringa, er i tråd med fokuset på det narsissistiske ved den postmoderne kulturen. Der Bowie som kjent, med sine bytter av persona, med Ziggy Stardust og The thin white duke som dei mest kjende, er rekna som eit førebilete. Det er Thomas Ziehe som med sitt omgrep «den nye sosialiseringstypen» i *Pubertät und Narzissmus* (1975) set ord på denne nye måten å vera på.

Ved å tematisera smerta i samband med denne problematiseringa av indre/ytre-relasjonen, kjem Strunge dessutan i kontakt med noko mange forfattarar opp igjennom tidene har fått ut av sin Nietzsche-inspirasjon: Det at smerta over tilværet blir meningsfull, i seg sjølv. Nietzsche er ein filosof som avviser det han oppfattar som fysis-fortrenginga i den vestlege kulturkrinsen, den som startar med Platons ideverd og finn sitt foreløpige slutt punkt i Kants filosofi. Mot dette stiller Nietzsche så det dionysiske, og i det heile tatt fokuset på det kroppslige. Det er i samband med dette at smerta blir meningsfull. Fordi smerta er relasjonell, retta utover mot verda mennesket inngår i, blir smerta til ei stadfesting av sambandet mellom mennesket og verda. For ein nærmare studie av dette, sjå til dømes Helge Pettersens *Nietzsche. Lidelse og menneskedannelse* (1991).

Det er såleis eit samband mellom Strunge og Nietzsche som frå dei meir sitat-orienterte referansane, både i *Drømmens faner* og *Ud af natten*, fører over i eit samband i tenking. Altså til ein meir utbygd allusjon, som kjem i forlenginga av sitatet. Og det stiller oss så vidt eg kan sjå overfor den situasjonen at Nietzsches filosofi både fungerer som annan tekst, det vil seia som kunst, som dikt, *ogsom* filosofi, som tenking. Utan at dette er den einaste tenkinga ein finn i denne forfatterskapen: Opplevinga av tilværet er nok først og fremst knytt til Rimbauds eruptive prosalyrikk, der normalitetssamfunnet på same måte som hos Strunge er noko ein lever halvt bortvendt frå, og Munch-Petersens modernistiske idealisme. I klassikaren «Det underste land» skriv Munch-Petersen «o i skulde se folket fra det underste land / hvor blodet flyder frit mellem alle».<sup>19</sup> I nemnde «Natmaskinen» lar Strunge publikummet på klubben Natmaskinen i Christiania representera det same:

Vi er i trance og trang  
trascenderende  
grænserne mellem køn,  
mellem dimensioner af virkelighed,  
dansende i tranceformationer  
et sted i den sovende by.  
Vi er forkomne englebørn  
med vinger af fremtidssang,  
med barnet i blodet og smøgen i kæften.<sup>20</sup>

Men, for å konkludera litt i høve til det som er sagt så langt: Ein kan konstatera at Nietzsches filosofiske tekstar blir alludert til som kunst, på lik line med modernistisk lyrikk og populærmusikk. Gjennom den store summen av referansar — både sitata og nemninga av namn på kunstnarar — blir Strunges bøker nettverksaktige, som medvitne synleggjeringar av sin eigen status som diskursive, og med det òg som døme på det samanbrotet i dikotomien indre/ytre som blir rekna som kjenneteiknande for den postmoderne tilstanden. Gjennom den store spreinga i tilfang for desse referansane blir dessutan nivelleringa, postmodernismens utjamning av skilnaden mellom høgt og lågt, inkorporert i verket.

Strunge blir ein postmoderne forfattar, på måtar som er så raffinerte at ein fort kan komma til å oversjå dei på grunn av den lette, ungdommelege og til synes anti-intellektuelle tonen i tekstane hans.

#### TOR ULVEN

Norske Tor Ulven (1953—1995) debuterte i 1977, med den surrealistiske diktsamlinga *Skyggen av urflugten*. Frå og med den andre samlinga, *etter oss, tegn* (1980), er han i gang med utviklinga av eit eige formspråk: ein særdeles ordknapp, surrealistisk minimalisme, i slekt med Paul Celan. Etter fem diktsamlingar gjev han etter 1989 opp diktsjangeren til fordel for prosaen. Før han i 1995 gjev opp livet, og går ned den same vegen som Strunge.

Rett nok deler Strunge og Ulven nokre heilt ytre karakteristika. Dei er begge poetar, fødde på 50-talet, med debut på seint 70-tal. Dei er eksplisitt inspirerte av ein eldre fases modernisme, og vel seg endelykt av same type. Men som forfattarar står dei i utgangspunktet fram som rake motsatsar. Dette gjeld òg interessa i å dra andre sine tekstar inn i sin eigen produksjon. I det einaste intervjuet Ulven gav, uttrykker han dette slik:

Litteraturen er i siste instans mest interessant i den grad den formidler erfaringer som har med den virkelige eksistensen å gjøre. Derfor finner man praktisk talt ingen allusjoner til andre bøker i det jeg har skrevet.<sup>21</sup>

Torunn Borge, sjølv framifrå poet og frå 1990 til 1996 medlem av redaksjonen i tidsskriftet *Vagant*, som så ofte blir assosiert med Ulven, kommenterer:

Det skal sies at dette med manglende tilstedeværelse av allusjoner til annen litteratur, det er nå en sannhet med modifikasjoner. [...] Men det er sant at litterære allusjoner hos Ulven sjelden er

eksplisitte, det er mer som om annen litteratur, alle tiders litteratur, er en så til de grader selvsagt erfaringsmodus at det finnes liten eller ingen avstand. Ulikt åndsbrødrene Ole Robert Sunde og Svein Jarvoll, for hvem litterære allusjoner utgjør vesentlige deler av tekstmaskinen, og for hvem andres tekster ofte er selve objektet for tanken eller strukturerer fortellingen, så går Ulvens omfattende lesning mer opp i hans primære objekt: erfaring.<sup>22</sup>

Borge gjer altså eit poeng av å skilja mellom nettverksforfattarane Sunde og Jarvoll på den eine sida, og Ulven, som ho såleis ikkje oppfattar som ein nettverksforfattar, på den andre. Og denne innstillinga finn ein òg hos Jannike Kampevold Larsen, når ho i avhandlinga *Å være vann i vannet* (2008) skriv om måten Ulvens ekfrasar fungerer på.

Sjølv har eg ein noko annan inngang til Ulvens forfattarskap. Eg aksepterer at han ikkje er ein forfattar det lyser tidstypisk 80-talspostmodernisme av. Men samstundes har eg peika på samband mellom lyrikken hans og ting ein til vanleg knyter til den postmoderne tilstanden. Og eg har gjort ein analyse av prosateksten «Gleden ved landskapet» der eg forsøker å visa at denne teksten kan lesast som eit nettverk av referansar, til biletkunst og til filosofi.<sup>23</sup>

Desse tankane vil eg nå føra vidare, ved å forsøka å undersøka om det er mogleg å knyta Ulvens lyrikk saman med noko av det nettverksaktige me har sett på i samband med Strunge.

Om me startar med samtida, så kan det kort konstaterast at det ikkje er interesse for det moderne informasjonsamfunnet og den moderne underhaldningsindustrien, korkje den som er for alle eller den som blir rekna som undergrunn. Men her finst referansar til kunst frå andre tider, og til andre kunstformer, og med større intensitet jo lenger ut i forfattarskapen ein kjem.

I *etter oss, tegn* er det fem referansar til andre kunstverk. Tornerose er nemnt, heilt kort, i «På trærne / i de sovendes hage». «Atriumhage, svale søyleganger» nemner «Christabel, med / bankende hjerte».<sup>24</sup> Dette er ein allusjon til Coleridges gotiske «Christabel (1797—1800)». I «Jeg bor i Paris» møter ein det eksplisitte sitatet, markert med hermeteikn og halde i ei anna språkform:

«Græshopper med Kroner af Guld  
på sine Hoveder, og Ansigter  
som Menneskers  
Ansigter»<sup>25</sup>

Dette sekvensen frå Johannes åpenbaring 9,7 er nok frå ei eldre bibelomsetjing, eventuelt strama opp av forfattaren sjølv.

«Strykekvartett / for halvt nedgravde instrumenter» fortsett med «langt inni skogen / den grønne».<sup>26</sup> Denne humoristiske referansen til Alf Prøysens barnesang «Lille måltrost» frå NRKs Barnetimen for de minste, 1961, er unik i Ulvens forfattarskap.

Men det er eit anna dikt som drar til seg mest merksemd:

All höghet  
har inte lämnat himlen än  
Och från kometens blickpunkt  
har inget förändrats  
på dina viskningars stränder  
Den prasslande drottningen  
drar förbi  
med det vita pappersarket  
där dikten  
inte kommer att skrivas

(Med takk til Ekelöf og Éluard)<sup>27</sup>

Denne svenske teksten signaliserer sterkt at han er ein sitatmosaik, meir av same type som dei ein fann hos Strunge.<sup>28</sup> Eit eineståande tilfelle i Ulvens forfattarskap, men, altså, ein tidssvarande teknikk.

I *Forsvinningspunkt* er det ingen referansar til andre kunstverk. Derimot finn ein dette diktet:

Være vann i

vannet.

Være stein i

steinen.

Eller elske hånden  
som griper steinen

under vannet.<sup>29</sup>

Ulven har sjølv gjeve oss ein nøkkel, merkeleg oversett, til å forstå kor denne teksten hentar sin inspirasjon frå. I intervjuet seier han:

Georges Bataille sier at dyret er i verden som vannet er i vannet, mens mennesket er et diskontinuerlig vesen. Det er et vesentlig poeng. Dyret er en kontinuitet, uten egentlig individualitet, mens det menneskelige individet er en diskontinuitet i forhold til den samme strøm av tid og liv.<sup>30</sup>

Sidan Nietzsche alt er nemnt i denne artikkelen, og Bataille er inspirert av Nietzsche, bør det poengterast at den tyske filosofen har refleksjonar kring det same:

Mennesket [...] unddrog først begrebet væren af begrepet jeg, det har sat tingene som værende i sit eget billede, efter sit begreb om jeget som årsag. Hvilket under, at det i tingene senere altid kun genfandt, *hvad det selv havde lagt ind i dem*.<sup>31</sup>

Før eg-konsepsjonen er mennesket i følge Nietzsche eitt med verda, på same måte som dyret.

I høve til det som er sagt ovanfor, om Strunge, er det uhyre interessant at «Være vann i // vannet», som blir oppfatta som eit av dei fire-fem mest sentrale dikta i Ulvens forfatterskap, er ein allusjon til ein filosof, nærmare bestemt ei snedskjæring av ein filosofisk tekstsekvens av same type som Strunges «Aldrig».

I dei tidlege samlingane er referansane til andre kunstformer generelle. Til dømes er det to dikt i *etter oss, tegn* som refererer til klassisk musikk, men begge generelt, og begge med negasjonen innskriven: I «Atriumhage, svale søyleganger» er det tale om eit nærmast postapokalyptisk scenario, med «Sovende musikk- / instrumenter som aldri / skal røres mer. / Tomme stoler på rekke / og rad».<sup>32</sup> Og i «Strykekvartett / for halvt nedgravde instrumenter» er det nok naturens veksling mellom å bli grøn og gå i oppløysing som blir samanlikna med musikken.<sup>33</sup>

Samanlikna med desse tidlegare samlingane, er det langt fleire referansar i dei to siste. Dessutan kjem det til uttrykte referansar til verk innanfor andre kunstformer. *Det tålmodige* sluttar med «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner». Av dikta elles i boka, har dei tre titlane i den elles tittellause diktsamlinga opplysningar om kva dikta relaterer seg til: «(Cro-magnon-grav. Foto)», «(Stilleben, 1600-tallet. Reproduksjon)», «(To keltiske steinskulpturer)». Dessutan inneheld boka eit sitat frå «En runestein», sett i hermeteikn: «Ikke av sol søkt og ikke med kniv er steinen skåret».<sup>34</sup> Dette er ei omsetjing (av fleire moglege) av den mest poetiske og gåtefulle delen av innskrifta på den såkalla Eggjasteinen, eit dødsmonument frå 600-talet. I tillegg finn ein eit litterært sitat, på dansk, i kursiv: «Tanken i det dunkle Skrig».<sup>35</sup> Dette siste er eit sitat frå Wergelands drama *Adam og Eva* (1845):

Tanken i det dunkle Skrig,  
Angest eller Glæde fødte,  
naar mig Jordens Syner mødte,  
viser sig nu klar i mig.<sup>36</sup>

Bortsett frå ein kort og generell referanse til «Minnet om et hollandsk landskapsmaleri», finst det ingen referansar til det førmoderne hollandske landskapet og stillebenet (gjerne vanitas) som kjem til å spela slik ei viktig rolle i prosatekstane hans frå 90-talet, og som eg, som nemnt, har forsøkt annan stads å påvisa at Ulven drar inn i eit omfattande nettverk av referansar.<sup>37</sup>

Oppbygginga av Ulvens «Stille i salen» frå *Etter oss, tegn* kan lesast saman med 12-toneteknikken til Schönberg og Webern.<sup>38</sup> I Webernvariasjonane kan ein seia at hovudfokuset ligg på opplevinga av Weberns musikk, det at tonane står ut av og fell tilbake i det tause. Dette er uttrykt poetisk, på ein måte som vil opplevast som treffande for den som har høyrte denne musikken. Her er den første variasjonen:



Anton Webern kommer  
mot deg

Nei

han har sendt lydene  
foran

lydene av vanndråper  
frå en

tenkende

dryppsteinsgrotte. Det går  
fem tusen generasjoner  
med fugler  
der oppe

mellom hvert  
drypp

Den hører  
sine egne lyder  
forsvinne

i tiden. Du drypper

og blir borte<sup>39</sup>

Me merkar oss at dei ulvenske motiva «vanndråper» og «dryppsteinsgrotte» dukkar opp her. Og at dei for denne forfattaren så typiske linedelingane, som fører til ei meiningsberande veksling mellom ord og tausheit, blir spelt ut mot påstandar om denne kunsten som eit spel omkring motsvarande rørsler: musikken er samanlikna med drypp som fell med 5000 fuglegenerasjonars mellomrom. På denne måten blir Webern sin musikk plassert som ein parallell til øvrig tematikk i forfattarskapen, som ein påstand om at denne kunsten — i alle fall i Ulven si forståing av og oppleving av han — er i fase med måten han sjølv, i dei andre dikta sine, handsamar dei andre objekta i verda. Weberns musikk uttrykker den same omsnuinga av relasjonen mellom det førhistoriske, det førmeneskelege — eventuelt det ikkje-menneskelege som framleis finst, anten det er «natur» eller restar av liv — og den mottakande nåtida, fram mot eit punkt der dei byter plass: til slutt er det «du», mennesket, som har blitt til ein dråpe av same type som det var tonane som var tidlegare. Det utanommenneskelege blir artikulert, til fortrenging for vårt her og nå.

Dei tre andre kunstverka det blir referert til i samlinga, er alle førmoderne. Så der er det ikkje snakk om at dei blir parallelle til Ulvens uttrykksform, men snarare at dei som objekt på ein eller annan måte blir parallelle med det fortidige som ikkje er kunst, og som han krinsar så monomant om i dikta sine.



*Cro-Magnon-grav, Sungir, Russland.*

(CRO-MAGNON-GRAV. FOTO)

To, liggende isse  
mot isse.

Spyd og dolk  
av flint. Perler.  
Elfenbensmykker. En stav  
av mammuthorn.

Den  
som rører rikdommen  
flytter ikke  
makten  
fra landet

der de dødes tanker når  
det ekstreme.<sup>40</sup>

Dette er heilt tydeleg ein refleksjon over eit fotografi av ein av dei viktigaste funnstadene for Cro Magnon:

The most striking example of Cro-Magnon burial comes from the 28-kyr-old site of Sungir, in Russia, where two young individuals and a sixty-year-old male (no previous kind of human had ever survived to such an age) were interred with an astonishing material richness. Each of the deceased was dressed in clothing onto which more than three thousand ivory beads had been sewn; and experiments have shown that each bead had taken an hour to make. They also wore carved pendants, bracelets, and shell necklaces. The juveniles, buried head to head, were flanked by two mammoth tusks over two yards long. What's more, these tusks had been straightened, something that my colleague Randy White points out could only have been achieved by boiling them.<sup>41</sup>

Vidare heiter det:

whether or not some of the Sungir artifacts were made specifically to be used in burial, what is certain is that the knowledge of inevitable death and spiritual awareness are closely linked, and in Cro-Magnon burial there is abundant inferential evidence for both. It is here that we have the most ancient incontrovertible evidence for the existence of religious experience.

[...] the sheer amount of effort put into the aesthetic productions found in the graves suggest that decoration, elaboration, and art were integral components of the lives and societies of the people who made them;<sup>42</sup>

Grava er som me forstår ikkje bare ei grav, men eit uttrykk for ei gryande interesse for det ontologiske spørsmålet. Som estetisk resultat er ho uttrykk for ein kunstnarleg vilje og ei kunstnarleg orientering opp mot desse spørsmåla. Såleis er grava i Sungir ein spegel for Ulvens eigen kunst, med si intense fokusering på tilhøvet mellom liv og død.

Ein kan med ein viss rett hevda at dette å utstyra dei døde med artefakter som dei skal ha nytte av etter døden, føreset ei spegling av relasjonen mellom det dennesidige og det hisidige som langt på veg svarar til Ulvens utleggingar av det same. Hans neste bok etter *Det tålmodige* er då òg *Gravgaver* (1988).

Me merkar oss at Ulvens dikt er delt i to. Etter utlegginga av grava, skildringa av det som finst der, følgjer eit resonnement, eller rettare sagt ein påstand. Lese bokstaveleg kan ein kanskje tenka seg at formuleringa om dei som tar rikdomane vekk, er meint bokstavleg, med referanse til — la oss seia: eldre tiders praksis i omgang med gravgaver. Men poenget er altså at ein ikkje kan ta ifrå dei døde den makta dei utøver i det dei tenker på «det mest ekstreme», på relasjonen mellom liv og død. Denne tanken, som me finn det første uttrykket for i denne grava, øver stadig makt over oss. For Ulven sin del ei makt som er sær s påtrengjande.

(TO KELTISKE STEINSKULPTURER)

I

De står der  
og venter.

Hodene deres  
er rullet ut av  
solførørkelsar.

De har kapper  
med hette  
og ingen innvoller.

De står der  
og venter

På at du  
skal  
forvitre

II

Den smale  
døde  
står  
oppreist.

En klo velsigner  
hodet.

Han bærer hele  
tyngden  
av uhyret.

Det er større  
enn ildstedet  
i huset  
der han bodde.<sup>43</sup>



*St. Tolas Cross, Dysert O'Dea, Ireland.*

Dei fleste keltiske steinskulpturane er krossar, og då helst med ein rund sirkel. Men nokre få har mindre abstrakte motiv. «St. Tola's Cross» (1100-talet) ved Dysert O'Dea-slottet er ei framstilling av to menneskeliknande personar oppå kvarandre. Ein meiner det handlar om ei attgjeving av krossfestinga, med biskopen under. Om ein reknar med at det er denne krossen det er tale om, blir det meiningsfullt at det i den første delen av diktet er tale om «De», og at det i den andre er tale om både «Han» og «uhyret». Grafisk kan diktet oppfattast som ei attgjeving av dei to skulpturane oppå kvarandre. Og grupperinga oppå kvarandre blir ei assosiativ fortsetjing av cro- magnon-grava, der dei døde låg hovud mot hovud med beina peikande vekk frå kvarandre. Korleis Jesus kan knytast til «uhyret» og «En klo», blir klart først når ein ser den groteske utsjånaden på frelsaren i dette kunstverket.

Elles er det typisk for Ulvens ekfrasar at det handlar om ei skildring av kunstverket, og at denne skildringa er gåtefull så lenge ein ikkje har identifisert kunstverket. Ja, kanskje òg etter det. I det siste avsnittet av del I ser ein på ny at utvekslinga mellom nåtida og fortida blir tematisert, i det det står at dei antropomorfisert «venter», på at «du» skal ta deira plass, som statue, som noko som «skal forvitte».

(STILLEBEN, 1600-TALLET. REPRODUKSJON)

Skrivebordslampe  
trekker forhenget fra

orkidéer, en slaktet  
høne. Lutten  
har svisjing

av dans under skalletaket; gavott  
forbi, og blå var silken før  
du blåste ut flammen.<sup>44</sup>

Her er utgangspunktet så omfortolka at det er vanskeleg å finna det att. Det er ikkje usannsynleg at det handlar om eit vanitas-motiv, med orkidear, død høne, lutt, hovudskalle, blå silke og utblåst lys. Eventuelt er noko av dette sett inn for å auka det brotet som ligg i kontrasten mellom å tala om stilleben frå 1600-talet og samstundes nytta ei destabiliserande, surrealistisk form og setja inn ordet «Skrivebordslampe».

Diktet står tettare på debutsamlinga hans, tettare på den klassiske surrealismen, enn dei andre tekstane i *Det tålmodige*. Dette aukar kontrasten, slik at det blir tydelegare at òg dette kunstverket gjennom den poetiske omforminga kjem i kontakt med Ulvens forfatterskap. Vanitas-motivet er ikkje enno nokon ingrediens i forfatterskapen, slik det blir seinare. Men sambandet mellom Ulvens dikt og desse barokke stillebena synest opplagd. Dette er kunst som tematiserer det same som hans dikt.

Me kan konstatere at *Det tålmodige* knyter kontakt med biletkunst og musikk, og involverer dei i dei same refleksjonane knytt til tida og døden. Dei blir såleis trekte inn i tekstuniverset, og gjort til ein del av det meiningsfeltet denne boka rører seg rundt i. Dei blir ein del av nettverket, av diskursen. Der forfattaren tidlegare har late det menneskelege spegla seg ut i det fossile og det organisk nedbrotne, og byta plass med det, lar han nå òg kunsten frå tidlegare tider bli reist som ein spegel, som nåtida kan byta plass med.

## NETTVERKSTEKSTANE

Strunge er ein forfattar som omfamnar den samtidige ungdomskulturen. Ulven interesserer seg ikkje for samtida, men for restar etter det historiske og førhistoriske. Strunge skriv dikt med eit tydeleg nærverande subjekt. Ulven skriv som om den som fører ordet nærmast er ein observatør av sine eigne visjonar. Strunge sine tekstar er — i alle fall tilsynelatande — hastige nedskrivingar. Ulven sine tekstar er — igjen i det minste tilsynelatande — resultat av nitid reduksjon fram til det står att nokre få ord på kvar line. Men i bruken av filosofiske tekstar og ulike former for kunst kjem dei ganske nær kvarandre. Dei skaper begge diktsamlingar som er nettverksaktige, idet kunst skapt av andre blir trekt inn i teksten og gjeve plass til å falda ut sitt eige perspektiv og sin eigen språktone. Slik kan bruken av annan kunst oppfattast som ei utfordring av tanken om det heilskaplege kunstverket, og som ei utfordring av tanken om kunstverket som uttrykk for ei enkeltståande, kreativ kraft.

På denne måten kan dei døma me har sett på, oppfattast som konkrete synleggjingar av korleis eit aspekt av den postmoderne poetikken kan ta seg uttrykk. Tekstens sjølvmedvitne og sjølvutleverande diskursive status oppstår i det dei andre uttrykka kjem inn som eigne element i teksten utan at dei er så sterkt integrerte at det blir tale om ein ny heilskap. Det heilskaplege kunstverket oppstår ikkje. I staden opnar diktsamlinga seg opp som eit nettverk av referansar. Samstundes er ikkje dette så radikalt at det menneskelege nærværet blir borte. Hos Strunge er det eit tydeleg *eg* og eit tydeleg *vi*, som trass sine relasjonar til den nye kulturen sitt fokus på roller og inautentisitet held oppe ein påstand om noko autentisk ved kjenslelivet og ved kunsten si evne til å formidla dette. Hos Ulven er det eit anna aspekt ved den postmoderne tenkinga, nemleg relativiseringa av historia sin linearitet, som står i sentrum. Referansane til annan kunst blir her til ei søking etter ekko, etter uttrykk som tangerer dei eigne prosjektet. På den måten blir nettverket falda ut, samstundes som det trass sine mange uttrykk òg faldar seg inn att og blir konsistent. Referansane utover går opp i ei søking mot visse spørsmål knytte til teiknet som står att ved grensa mellom mennesket og forsvinninga.

Tekstane er nettverksaktige, og gjer bruk av dei moglegheitene nettverksteksten tilbyr. Men dei er ikkje radikale nettverk, dei løyser seg ikkje frå det stabile utgangspunktet som eit subjekt, eit prosjekt utgjer. Og sidan dei heller ikkje etablerer metapoetiske synleggjingar av det språklege og konvensjonelle ved desse utgangspunkta, står ein att med kunstverk som trass dei postmoderne tilløpa likevel held seg innanfor ei meir tradisjonell forståing av kva eit kunstverk er for noko.



## Noter

- <sup>1</sup> Michael Strunge: «En engel gør ingen romantiker!», *Information* 5.—6.02.83. Her etter *Sidegader. Prosa 1978-86*. Borgen, København 1996a, 140.
- <sup>2</sup> Anne-Marie Mai og Michael Strunge: *Mai Strunge. Samtaler m.m. mellem Anne-Marie Mai og Michael Strunge*. Borgen, København u.å. [1985], 151.
- <sup>3</sup> Michael Strunge: «Sagt af Michael Strunge», Mai og Strunge 1985, 110 og Strunge 1996b, 120. Strunge sjølv betrakta denne sitat- og sentensmosaikken som «et selvstændigt tekststykke» (Mai og Strunge 1985, 125).
- <sup>4</sup> Strunge 1996a, 145.
- <sup>5</sup> Søren Ulrik Thomsen: «Farvel til det blå rum», *Kritik* 91—92/1990. Her etter *En dans på gloser*, Vindrose, København 1996, 122. Sjå Michael Strunge: *Samlede Strunge. Digte 1978-85*. Borgen, København 1995, 57.
- <sup>6</sup> Thomsen 1996, 122.
- <sup>7</sup> Thomsen 1996, 132.
- <sup>8</sup> Strunge 1995, 448—449.
- <sup>9</sup> Strunge 1995, 446.
- <sup>10</sup> Friedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel*, oms. av Arild Haaland, nytt opplag, Pax, Oslo 1993, 45.
- <sup>11</sup> Nietzsche 1993, 45—46.
- <sup>12</sup> Strunge 1995, 399.
- <sup>13</sup> Strunge 1995, 285.
- <sup>14</sup> Friedrich Nietzsche: *Slik talte Zarathustra*, oms. av Amund Hønningstad, 4. opplag, Gyldendal, Oslo 1990, 8.
- <sup>15</sup> Strunge 1995, 295.
- <sup>16</sup> Nietzsche 1990, 1.
- <sup>17</sup> Strunge 1995, 293.
- <sup>18</sup> Strunge 1995, 285.
- <sup>19</sup> Gustaf Munch-Petersen: *Samlede skrifter 1, 2*. opplag, Borgen, Valby 1967, 126.
- <sup>20</sup> Strunge 1995, 298.
- <sup>21</sup> Alf van der Hagen og Cecilie Schram Hoel: «Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast glass», *Vagant* 4/1993, 40.
- <sup>22</sup> Torunn Borge: «Undring og skrik — Et par nøkler fra et digert knippe», Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, Unipub, Oslo 2002, 13-14.
- <sup>23</sup> Hadle Oftedal Andersen: «Tid og ettertid. Om Tor Ulven og (kunst-)historia», Karlsen 2002, og «Gleden ved landskapet», *Norsk Litterær årbok* 2010.
- <sup>24</sup> Tor Ulven: *Samlede dikt*, Gyldendal, Oslo 2000, 64.
- <sup>25</sup> Ulven 2000, 63.
- <sup>26</sup> Ulven 2000, 75.
- <sup>27</sup> Ulven 2000, 82.
- <sup>28</sup> Eg har funne att formuleringa «All höghet har lämnat himlen» i Ekelöfs omsetjing av Eluards «Badande kvinna från ljus till mörker». Gunnar Ekelöf: *100 år modern fransk dikt*, Bonniers, Stockholm 1934, 88.
- <sup>29</sup> Ulven 2000, 113.
- <sup>30</sup> van der Hagen og Schram Hoel 1993, 41.
- <sup>31</sup> Friedrich Nietzsche: *Afgudernes ragnarok*, oms. av Jens Erik Kristensen og Lars-Henrik Schmidt, Gyldendal, København 1993, 53.
- <sup>32</sup> Ulven 2000, 64.
- <sup>33</sup> Ulven 2000, 75.
- <sup>34</sup> Ulven 2000, 149.
- <sup>35</sup> Ulven 2000, 141.
- <sup>36</sup> Henrik Wergeland: *Adam og Eva*, 1845, her etter det norske dokumentasjonsprosjektet på nett, [www.dokpro.uio.no/wergeland/WII6/WII6009.html](http://www.dokpro.uio.no/wergeland/WII6/WII6009.html), lasta ned 07.05.2010.
- <sup>37</sup> Ulven 2000, 171.
- <sup>38</sup> Hadle Oftedal Andersen: «Musikken i grotta», Sissel Furuseth (red.): *Kunstens rytmer i tid og rom*, Tapir, Trondheim 2005.
- <sup>39</sup> Ulven 2000, 179.
- <sup>40</sup> Ulven 2000, 153.
- <sup>41</sup> Ian Tattersall: *Becoming human. Evolution and human uniqueness*, 1997, [www.human-nature.com/darwin/books/tattersall.html](http://www.human-nature.com/darwin/books/tattersall.html), lasta ned 07.05.2010.

<sup>42</sup> Tattersall 1997.

<sup>43</sup> Ulven 2000, 158—159.

<sup>44</sup> Ulven 2000, 155.

## MEDARBEIDERE

**Hadle Oftedal Andersen**, fil.dr., er lektor i norsk ved Helsingfors Universitet, der han har disputert på avhandlingen *Kroppsmodernisme. Forsøk på å lesa postmoderne litteratur i Skandinavia, først og fremst i Noreg, med utgangspunkt i forestellingar knytte til kroppen som basis for meningskaping*, Helsingfors Universitet 2005. I tillegg har han skrevet bøkene *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*, Samlaget 2002; og *Ikkje for Ingenting. Jon Fosses dramatikk*, Helsingfors Universitet 2004. Han har elles publisert artikler i ulike tidsskrift, bl. a. *Edda, Norsk litterær årbok og Kritik*. Epost: <hadle.andersen@helsinki.fi>.

**Per Bäckström**, fil.dr., är professor i litteraturvetenskap sedan 2010, Karlstads universitet; innan dess førsteamanuensis vid Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø 1996–2010. Han är *chair* för the membership commission of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (EAM). Han har bl.a. skrivit *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öjjer* (2003), *Enhet i mångfalden. Henri Michaux och det groteska* (2005), *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux. Qui cache son fou, meurt sans voix* (L'Harmattan 2007), *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi* (2010). Bäckström forskar för närvarande på det nordiska neoavantgardet och Öyvind Fahlströms tvårestetiska konstnärskap. Epost: <per.backstrom@kau.se>.

**Unni Langås**, dr.art., er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder. Har publisert *Forandringens former. En studie i Liv Koltzows forfatterskap* (1998), *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk* (sammen med Sigrid Bø Grønstøl, 2001), *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800–1900* (2004), *Dialog. Eldrid Lundens dikt 1968–2005* (2007) og *Dialogues in Poetry. An Essay on Eldrid Lunden* (2010). Har også redigert *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (2005) og vært medredaktør av *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, bind IV (1997). Er styreleder for Norges forskningsråds program for kjønnsforskning (2008–2012) og arbeider p.t. med et prosjekt om traumets litteraritet. Epost: <unni.langas@uia.no>.

**Louise Mønster**, ph.d., er adjunkt i dansk og nordisk litteratur på Aalborg Universitet. Har bl.a. udgivet *Nedbrydningens opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik* (2009) samt været medredaktør af *Passage 63. Dansk litteratur i 00'erne* (2010), *Stedet. Modernisme i nordisk lyrikk 2* (2008), *Litterære metamorfoser* (2005) og *Fortællingen i Norden efter 1960* (2004). Redaktionsmedlem af litteraturtidsskriftet *Passage*. E-post: <louise@hum.aau.dk>.

**Anders Nilsson** arbetar som lärare i svenska och filosofi vid Osbecksgymnasiet i Laholm, och som kulturskribent. Han är doktorand vid den litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet och skriver på en avhandling om Gunnar Björling och Helsingfors. Han har publicerat artiklar om bl.a. Charles Baudelaire i *Baudelaire – det moderna livets betraktare* (1998); Kjell Westö i “Idrott och identitet *Drakarna över Helsingfors*” i *Tidskrift för litteraturvetenskap* (TFL) 2001: 4; och Gunnar Björling *Stedet: Modernisme i nordisk lyrikk 2* (2008); samt skrivit om översättning av finsk lyrik till svenska i “Finsk-svensk lyriktrafik från tidig modernism till idag” i *Nordisk lyriktrafikk: Modernisme i nordisk lyrikk 3* (2009). För närvarande arbetar han som lektor i svenska vid Syddanskt universitet i Odense.

**Idar Stegane**, dr.philos., er professor emeritus i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen. Har bl.a. skrive *Olav H. Hauges diktning. Frå "Glør i oska" til "Dropar i austavind"* (1974); *Det nynorske skrifflivet. Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon* (1987); og "Medierevolusjon og modernisme", i Bjarne Fidjestøl et al.: *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer* (1994, 1996, 2001). Redaktør for nye utg. av litteratur, litterære antologiar m.m. Medredaktør av *Norske tekster. Lyrikk* (1998, 2007, 2010) og *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (2005, med Hadle Oftedal Andersen). Har bl.a. skrive artiklar om den nynorske skriftradisjonen, om barnelitteratur og om lyrikk. Eit utval artiklar og ein bibliografi i: *Idar Stegane: Artiklar om litteratur*, Pål Bjørby (red.), (2010). Epost: <idarstegane@gmail.com>.

**Peter Stein Larsen**, dr.phil og ph.d., er lektor ved Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet. Forskningsleder for Interdisciplinære Kulturstudier. Anmelder ved *Kristeligt Dagblad*. Han har bl.a. skrevet *Digtets krystal* (1997), *Modernistiske outsiders* (1998) og *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000* (2009), redigeret *Modernismens historie* (2003), *Litterære metamorfoser* (2005), *Stedet. Modernisme i nordisk lyrikk 2* (2008) og *Interaktioner* (2009) samt skrevet artikler om romantik, modernisme, metafiktio, genreteori, fortælle teori, poetisk formsprog og en lang række ældre og nyere nordiske forfatterskaber. Epost: <pstein@hum.aau.dk>.

**Eva-Britta Ståhl** är professor i litteraturvetenskap vid Högsolan i Gävle. Fil. dr. vid Uppsala universitet 1984 med avhandlingen *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*. Hon har tidigare varit verksam vid Uppsala universitet och Högsolan Dalarna samt skrivit litteraturkritik. Essäer om bl.a. Friedrich Hölderlin och Lars Norén samt om kvinnliga författarskap, bl.a. i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* bd. 4 (1997). 2004 utgav hon monografen *Allt är sönderslitet men strävar efter helhet. Eva Ström 1977–2002*. Bland nyare forskningsintressen ingår Södergran-traditionen hos senare kvinnliga poeter, platsens poesi hos Birgitta Lillpers, hembygdsdiktning och modernism hos den gutniska diktaren Gustaf Larsson, Paul Celan i svensk och norsk diktning samt Richard Wagners musikedramatik.

## NORDICA HELSINGIENSIA

- NH 1/KKN 1 Hadle Oftedal Andersen: Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik (2004)
- NH 2 Mona Forsskåhl: Mitt emellan eller strax utanför. Språkkontakt i finlandssvensk slang (2005)
- NH 3/KKN 2 Hadle Oftedal Andersen: Kroppsmodernisme (2005)
- NH 4/TS 1 Jan-Ola Östman (red.): FinSSL – Finlandssvenskt teckenspråk (2005)
- NH 5/KKN 3 Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.): Modernisme i nordisk lyrikk 1 (2005)
- NH 6/TS 2 Karin Hoyer, Monica Londen & Jan-Ola Östman (red.): Teckenspråk: Sociala och historiska perspektiv (2006)
- NH 7 Helga Hilmisdóttir: A sequential analysis of *nú* and *núna* in Icelandic conversation (2007)
- NH 8 Hanna Lehti-Eklund (red.): Att växa till lärare – svenskläroartutbildning i utveckling (2007)
- NH 9 Nina Martola: Konstruktioner och valens: verbfraser med *åt* i ett jämförande perspektiv (2007)
- NH 10/SI 1 Jan Lindström (red.): Språk och interaktion 1 (2008)
- NH 11 Jan Lindström, Pirjo Kukkonen, Camilla Lindholm & Åsa Mickwitz (red.): Svenskan i Finland 10 (2008)
- NH 12 Anne Huhtala: Det pedagogiska självet: en narrativ studie av direktvalda svenskläroartstudenters berättelser (2008)
- NH 13/KKN 4 Hadle Oftedal Andersen, Peter Stein Larsen & Louise Mønster (red.) Stedet. Modernisme i nordisk lyrikk 2 (2008)
- NH 14/DF 1 Helena Palmén, Caroline Sandström & Jan-Ola Östman (red.): Dialekt i östra Nyland. Fältarbete i Liljendal med omnejd (2008)
- NH 15 Camilla Kovero & Monica Londen: Språk, identitet och skola. En undersökning i svenska skolor i huvudstadsregionen (2009)
- NH 16 Lieselott Nordman: Lagöversättning som process och produkt. Revideringar och institutioner vid lagöversättning till svenska i Finland (2009)
- NH 17 Anita Schybergson: Kognitiva system i namngivningen av finländska handelsfartyg 1838–1938 (2009)
- NH 18/KKN 5 Hadle Oftedal Andersen, Per-Erik Ljung & Eva-Britta Ståhl (red.): Nordisk lyriktrafikk. Modernisme i nordisk lyrikk 3 (2009)
- NH 19/SI 2 Camilla Lindholm & Jan Lindström (red.): Språk och interaktion 2 (2010)
- NH 20/DF 2 Caroline Sandström: Genus i östra Nyland – från dialektutjämnning till dialektmarkör (2010)
- NH 21 Åsa Mickwitz: Anpassning i språkkontakt. Morfologisk och ortografisk anpassning av engelska lånord i svenskan (2010)
- NH 22 Maria Green-Vänttinen, Christina Korkman och Hanna Lehti-Eklund (red.): Svenska i finska gymnasier (2010)
- NH 23/KKN 6 Hadle Oftedal Andersen, Per Bäckström & Unni Langås: Samspill mellom kunstartene. Modernisme i nordisk lyrikk 4 (2010)

KKN= Kultur og kritikk i Norden

TS = Teckenspråksstudier

SI= Språk och interaktion

DF= Dialektforskning