Aalborg Universitet

Nordisk samtidslyrik

Karlsen, Ole; Rustad, Hans Kristian

Publication date:
2017

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Karlsen, O., & Rustad, H. K. (Eds.) (2017). *Nordisk samtidslyrik*. Aalborg Universitetsforlag. Studies in Contemporary Poetry / Studier i samtidslyrik No. 3

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from vbn.aau.dk on: April 19, 2024

Nordisk SAMTIDSLYRIK

Redaktører
Ole Karlsen
Hans Kristian Rustad

AALBORG UNIVERSITETSFORLAG

Nordisk SAMTIDSLYRIK

Redaktører
Ole Karlsen
Hans Kristian Rustad

Nordisk samtidslyrik
Redaktører Hans Kristian Rustad og Ole Karlsen

1. OA udgave
© Redaktørerne og Aalborg Universitetsforlag, 2017

3. udgivelse i serien
Studies in Contemporary Poetry / Studier i samtidslyrik

Serieredaktører:
Professor dr.phil. Peter Stein Larsen, Aalborg Universitet
Lektor ph.d. Louise Mønster, Aalborg Universitet
Professor dr. phil. Dan Ringgaard, Aarhus Universitet
1. amanuensis ph.d. Hans Kristian Rustad, Høgskolen i Innlandet

Grafisk tilrettelæggelse: akila v/ Kirsten Bach Larsen

ISBN: 978-87-7112-630-3
ISSN: 2445-7086

Udgivet af:
Aalborg Universitetsforlag
Skjernvej 4A, 2. sal
9220 Aalborg Ø
T 99407140
aauf@forlag.aau.dk
forlag.aau.dk

Udgivelsen finansieret af bevilling fra FKK til projektet ”Contemporary Poetry between Genres, Art Forms, and Media”.

INNHOLD

5 FORORD

7 *Hans Kristian Rustad og Ole Karlsen*
SAMTIDSLYRIKK?

15 *Eirik Vassenden*
MENNESKE, DYR OG NYE UTSIGELSESINSTANSER I NORSK SAMTIDSPOESI

37 *Mikkel Krause Frantzen*
POESI I DEN ANTROPOCÆNE TIDSALDER
Tid, affekt og fabulation i Theis Ørntofts *Digte 2014*

61 *Ole Karlsen*
KJARTAN HATLØYS DIKTNING
En presentasjon med vekt på natur- og kunsterfaring

77 *Mats Jansson*
EKFRAS SOM POETISKT MODUS

103 *Hans Kristian Rustad*
«JEG ER EN FORFATTER SOM FOTOGRAFERER»
Om poesi, fotografi og det umulige ved å skrive selvbiografisk i Tomas Espedals *Mitt privatliv* (2014)

125 *Unni Langås*
ARKIVET SOM KUNSTNERISK KONSEPT
Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*

153 *Peter Stein Larsen*
LANGDIGTET I NORDISK SAMTIDSPOESI

173 *Claus Madsen*
”TING JEG IKKE HAR GJORT TIT”
Et langdigtsperspektiv på Yahya Hassans “LANGDIGT”

199 *Hadle Oftedal Andersen*
MELLOM KLASSISK MODERNISME
OG NEOAVANTGARDE

211 *Kim Simonsen*
TENDENSER I FÆRØSK SAMTIDSPOESI

233 OM BIDRAGSYTERNE OG ENGELSK SAMMENDRAG
(ENGLISH ABSTRACT)

FORORD

Fra 2013-2016 ledet professor Peter Stein Larsen ved Aalborg universitet forskningsprosjektet Contemporary Poetry Between Genres, Art Forms, and Media. Den vitenskapelige antologien *Nordisk samtidslyrikk* er én av flere utgivelser som kommer i kjølvannet av dette prosjektet. Antologien inneholder bidrag om dansk, svensk, norsk, finlandssvensk og færøysk poesi. Det er ikke vår ambisjon å gi et fullstendig bilde av nordisk samtidslyrikk. Derimot er målet med boken å presentere noen dypdykk i hva som rører seg i det poetiske landskapet i Norden.

Artiklene i boken er fagfellevurderte. Mats Janssons artikkel «Ekfras som poetiskt modus» er tidligere trykket i *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning* (1/16). Artikkelen er gjenopptrykket her etter forespørsel fra redaktørene.

SAMTIDSLYRIKK?

HANS KRISTIAN RUSTAD OG OLE KARLSEN

Paal-Helge Haugens dikt ”Det er ein mann som fell” (2008) berører terrorangrepet mot USA 11. september 2001. Gunnar Wærness innlemmer i *Tungen og tåren. Et dikt* (1999) en diktdel om terrorhandlingen på Utøya i Norge 22. juli 2011. Begge disse diktene kan leses som samtidslyrikk fordi de framstiller hendelser som er direkte relatert til vår egen samtid. Samtidslyrikk tematiserer større eller mindre samfunnsproblemer som menneskeheten står ovenfor. Det virker for eksempel åpenbart at dikt om klimautfordringer og klimatilpasninger, økopoesi, må betegnes som samtidslyrikk, det vil si lyrikk *om* vår samtid.

Umiddelbart vil man (muligens) assosiere betegnelsen ”samtidslyrikk” med lyrikk publisert på 2000-tallet. En slik forståelse kan ha å gjøre med betydningen av ordet ”samtid”, dvs. noe som eksisterer på samme tid, en tid som sammenfaller med vår tid. ”Samtidslyrikk” kan også omfatte lyrikk som er skrevet av en forfatter som lever i vår tid. I så fall vil hans lyrikk forsvinne fra listen over samtidspoesi i det øyeblikk han dør. Begrepet kan også vise til lyrikk som er skrevet i leserens tid. For et eldre menneske vil samtidspoesi da for eksempel bety lyrikk som er skrevet fra 1930-tallet og framover, mens for en ung student vil samtidslyrikk kanskje være lyrikk skrevet etter 1995. Ingen av disse måtene å forstå samtidslyrikk på er tilfredsstillende.

Samtidslyrikk er orientert mot det samtidige, i betydningen her og nå, altså en framstilling av et diktjegs utsigelsesøyeblikk, som en artikulasjon av noe kollektivt, at vi har noe felles, at lyrikken kan artikulere en *samtidsfølelse*, som Eirik Vassenden (2007) har foreslått. Lyrikken er samtidig med sin tid fordi den oppstår og produserer et nærvær av det samtidige, av det som skjer nå. Den fanger en stemning eller tidsånd, tar opp i seg sin egen tid, og er derfor samtidig med sin egen tid. Kanskje reflekterer interessen for samtidslyrikk at vi lever i en tid hvor vi erfarer mange begivenheter som har hatt og vil fortsette å ha stor innvirkning på samfunns-

strukturer og hvordan vi lever: Berlinmurens fall, oppløsningen av Sovjetunionen, etablering av nye stater, terrorhandlinger, flyktningestrømmer, naturkatastrofer osv. Vårt orienteringspunkt er nå-et, ikke historien. Vi opplever at det som skjer nå, er så viktig at det er disse hendelsene som vil medføre en endret forståelse av hvem vi er, hva slags samfunn vi lever i og hvordan vi lever. Når slike poetiske refleksjoner slår inn, oppstår en form for global lyrikk.

Intensivering av øyeblikket, samtidigheten, er muligens forsterket av vår tids mediekultur og medialisering. Samtidspoesien kobles da til en forestilling om at særlig det digitale er med på å gjøre nettopp vår samtid til en mer komprimert samtid, komprimert i betydningen at vi ved det digitales tilstedeværelse opplever en økt samtidighet av tidligheter og historiske forestillinger. Jay D. Bolter og Diana Gromala (2003) peker f.eks. på at det amerikanske publikum foretrekker transparent kunst framfor mediereflekssiv kunst fordi de ønsker å bli henført til et nå, å erfare nærværet av dette nået, uten forstyrrelser, uten å bli minnet om medieringen og den temporale distansen mellom her og nå og der og da.

Tradisjonelt er lyrikk forstått som en kunstart som framstiller en nå-tilstand, et pregnant øyeblikk som kan fange inn det forutgående og likeledes være prospektivt. I *Theory of the Lyric* (2016) nevner Jonathan Culler nærvær og nå-intensitet som ett viktig kjennetegn på lyrikk. ”A distinctive feature of lyric seems to be this attempt to create the impression of something happening now, in the present time of discourse.” (ibid.: 37) Lyrikk er en hendelse som framstår som om den finner sted i øyeblikket, i samtiden. Dette lyriske nærværet er et nå-nærvær. Øyeblikket intensiveres og ekspanderes. Umiddelbart kan en slik forståelse reflektere modernismens homokrone tid. ”Moderniteten har länge försökt övertyga oss om att samtiden är en egg som ständigt överges, ett nu som blixtsnabbt och irreversibelt övergår i ett då”, skriver Anders Olsson i boka *Tankar om läsning* (2015: 15). Det som i ett øyeblikk er samtid, kan innenfor en progressiv-modernistisk tenkning i det neste øyeblikk være fortid. Men en slik temporal flyt er ikke nødvendigvis forenelig med resepsjonen, lesningen. Poesi (og litteratur) har det ved seg at den alltid er forankret i historien. Også i lesningen aktualiseres fortiden, det vi tidligere har lest. Fortiden går inn i og blir en del av samtiden. Ulike tider flyter sammen. Når Paal-Helge Haugen i det ovennevnte diktet setter sitt eget dikt om den ukjente mannen som faller fra

et av de to tvillingtårnene 11. september 2001, sammen med et utdrag fra Dantes *Guddommelige komedie*, setter han nåtiden i dialog med fortiden, samtidserfaringen settes i kontinuitet med historisk distribuerte erfaringer. T.S. Eliots tanker om det individuelle talentets forhold til tradisjonen er stadig vekk aktuelt, også for å forstå hva samtidslyrikk er og gjør.

I nyere teorier blir samtidslyrikkens (og –kunstens) evne til å stanse tiden, forlenge den eller forstørre den artikulert på ulike måter. "Time out of joint", kalte Derrida (1996) en tidsoppfatning der litteraturen tar opp i seg en tid som på en gang, samtidig, er nåtid, fortid og framtid. Vi blir rystet, revet ut av den konvensjonelle tidspersepsjonen og inn i en "utvidet" tid. Nicholas Bourriaud (2009) betegner en nærliggende heterokron tidsoppfatning for altermodernisme, det vil si at poesien (og kunsten) er steder hvor flere tider eksisterer samtidig. Og en lignende tenkning synes å ligge bak Aleida Assmann (2013) som i sin kulturanalyse kaller vår tid (dvs. fra om kring 1980) for en type "presentisme".[1] Denne presentismen peker mot et ekspansivt nå, der nået utvides i form av et intenst nærvær, men der dette nået også innlemmer fortiden. Igjen kan vi tenke på Eliot. Fortiden blir en del av nåtiden idet poesien strekker seg bakover gjennom krefter av nostalgi, arv og refleksjon. En slik forståelse av vår samtids orientering mot tid, er en opphøying av minnet og historien. Den framhever vår tids søken mot fortiden, og våre forsøk på å gjøre historien relevant for oss i nået, i samtidslyrikken. Dan Karlholm foreslår som et alternativ til heterokroni en anakron samtidighet mellom samtid og historie (2014).[2] I hans definisjon av samtidskunst er modernismens nyhetskriterium erstattet av en nåhetskriterium, der nået er definert ut fra "grader av" framfor relativitet. For poesi vil en slik definisjon innebære at ethvert dikt kan være samtidsdikt. Samtidigheten er da ikke definert ut fra et tidsløp, der noe er samtid for i neste øyeblikk å være fortid, der noe er nytt for så å være gammelt, men der samtidighet har å gjøre med *i hvilken grad* et dikt er i stand til å engasjere i leserens tid. Samtidspoesi er da ikke å forstå som en epoke, men som en kvalitet. Hos både Olsson og Karlholm ligger det en ambisjon om å komme forbi modernismens linearitets- og kronologi-tenkning.

Hva da med den lyrikken som er skrevet i vår tid, og i én betydning er samtidslyrikk, man som likevel ikke engasjerer oss, som vi ikke oppfatter som aktuell? "Vi är då uppfyllda av en osamtidighetens erfarenhet som har konsekvenser för hur vi ser på oss sjölva", skriver Olsson (ibid.: 16).

Samtidslyrikk kan slik forstås som poesi som aktualiserer den tid den blir lest, og som både fyller leseren med samtidige og usamtidige erfaringer. I så måte synes det som viktigere å spørre hva lyrikk gjør i vår samtid og med vår samtidsfølelse enn å spørre hva samtidspoesi er.

Samtidslyrikken er vendt mot verden og det samfunnet den ønsker å være en del av. "Jeg leter etter en setning / som kan snu verden inn mot verden", heter det i et dikt av Tone Hødnebø. Diktjeget ytrer et ønske om å skrive dikt som ikke bare vender diktet mot verden, men som i neste omgang kan få verden til å se, legge merke til, verden. Hødnebø aktualiserer ikke bestemte samfunnsrelevante temaer. Hun leter etter en setning som har performativ kraft. Den poetiske setningen skal snu verden inn mot verden slik at verden kan forstå seg selv i lys av diktets verden. Annerledeshet blir viktig. For den setningen hun leter etter, må nødvendigvis være helt annerledes, med en annerledes performativ kraft enn vanlige setninger.

Enhver poet, må vi anta, ønsker at hans lyrikk skal bli lest og hørt i sin samtid. Vi kan kanskje ta for gitt at samtidslyrikere skriver om emner som er aktuelle, og som opptar leserne. Slike emner har blant andre Stefan Kjerkegaard (2015) tatt for seg. Han foreslår 10 tendenser i dansk samtidslitteratur, 10 linjer som ifølge ham selv i særlig grad kan appliseres på dansk poesi. Disse er: det antropocene, det etiske, det blottede, det fiktive, det poetiske, det oppriktige, det private, det relasjonelle, det affektive og det retoriske. Peter Stein Larsen (2009) på sin side sorterer samtidslyrikken i to grove kategorier, sentrallyrikk og interaksjonslyrikk, og påpeker at samtidslyrikken omkring 2000-tallet befinner seg i et kontinuum mellom disse to ytterpunktene. Jean-Marie Gleize tilnærmer seg (fransk) samtidspoesi med utgangspunkt i fire ulike typer: Poesi, re-poesi, nypoesi og post-poesi. Disse spenner fra en konservativ reaksjonær lyrikk til en form for poesi der forfatteren eller skriveren har innfunnet seg med at lyrikk har opphørt å være det det en gang var, og at han derfor ikke forholder seg til verken begrep eller tradisjonen. Det er uttallige mulige tilnærminger til det vi kaller samtidslyrikk. Problemet som forskeren står overfor, er at han/hun står tett på den tid og den poesien man skriver om. Når den nødvendige distansen i tid og rom mangler, kan man raskt komme til å behandle "samtiden", et tilfeldig valgt tidsrom i ens egen levetid, som en egen litterær epoke, på lik linje med tidligere epoker, så som "modernismen" og "romantikken". Dette medfører ikke bare et paradigmatisk problem idet ikke-adekvate periodebenevnelser

settes ved siden av hverandre. Man blir også en aktør i det Karlholm har kritisert som ”en struktur av värderingar av sådant som anses relevant och viktigt i ett utdraget ’nu’” (Karlholm 2014).

Hvor er så samtidslyrikken? På den ene siden kan man argumentere for at den befinner seg overalt, og at den er den mest ekspansive av de litterære kunstartene. Med den teknologiske utviklingen innenfor mediekulturen har nye former for lyrikk dukket opp på Internettet og i digitale medier, så som hypertekst-poesi, kybertekst-poesi, animert poesi og ”game-poetry” og ”poetic gaming”. På den andre siden kan man som Atle Kittang (2012) antyder, peke på at samtidslyrikken befinner seg på et hemmelig sted, at den er marginalisert, men at det nettopp er dens marginale posisjon som gjør den viktig, betydningsfull og samfunnsrelevant. Selv om lyrikken får lite oppmerksomhet fra offentligheten, skriver Kittang, er den aktuell og engasjerende: ”På klubbar, pubar og poesifestivalar lever diktet sitt klingande liv gjennom opplesing og andre former for framføring. Og ikkje minst blir det skrive lyrikk som aldri før, sjølv om lite av det som blir skapt, slår igjennom i det offentlege ordskiftet.” (2012: 8) Her gjelder det å holde tunga rett i munnen. For er det ikke to ulike forståelser av lyrikk som kommer til uttrykk? Forståelsen av samtidslyrikk som ekspansiv reflekterer et flytende, altomfattende og utvidet lyrikkbegrep eller rettere, et utvidet poesibegrep. ”Poesi” blir en generaliserende betegnelse på en heterogen gruppe tekster som ikke nødvendigvis passer inn i andre etablerte litterære kategorier. Man kan i så måte spørre om ikke mange av disse lyriske verkene er radikale forsøk på å distansere seg fra andre samtidige verker. I så fall synes samlebetegnelsen ”samtidslyrikk” å motvirke et slikt forsøk på å dyrke fram det singulære. Kittang forholder seg derimot til et stramt poesibegrep, en forståelse der poesi er kvalitet i skrift og i tale. Selv om en slik forståelse er fristende å slutte seg til, kan den få den uheldige virkning at mye av nåtidens poetiske eksperimenteringer, som godt kan være lyrikk, faller utenfor. Spesielt gjelder dette den poesi som fyller både offentlige og private rom, og som på en gang er utvidende og singulær. Og hvor skal vi plassere sanglyrikken? Sanglyrikkens mange former gjør den til en ekspanderende sjanger med åpenbare poetiske kvaliteter, som har et stort publikum i både hemmelige og ikke-hemmelige rom. Ikke minst ble vi minnet på lyrikkens enorme kraft i etterkant av terrorhandlingen på Utøya, i rosetogene med Nordahl Griegs ”Til ungdommen” fra 1936,

strofiske dikt, kollektive uttrykk. Mer samtidig lyrikk enn Griegs gamle sang den gang kan man knapt tenke seg.

Antologien *Nordisk samtidslyrikk* er tredje/fjerde bind i serien *Studies in Contemporary Poetry / Studier i samtidslyrikk*, og er et resultat av forskningsprosjektet Contemporary Poetry between Genres, Art forms and Media og Centre for Research in Contempoary Poetry (CERCOP) ved Aalborg universitet. Lyrikkforskere fra Aalborg Universitet, Aarhus Universitet og Høgskolen i Hedmark mottok i en treårsperiode finansiering fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikasjon (FKK). Ut av dette forskningsprosjektet er det kommet en rekke publikasjoner, herunder *Dansk samtidslyrik* (Larsen og Mønster 2015), *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede* (Mønster 2016), *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities* (Dan Ringgaard og Stefan Kjerkegaard 2017) og altså foreliggende bok.

Nordisk samtidslyrikk er en samling artikler om poesi fra Norge, Danmark, Sverige, Finland og Færøyne. Antologien dekker naturlig nok ikke all samtidslyrikk i Norden, men gir eksempler på og oversikt over noen sentrale forfatterskap og noen tendenser.

Artiklene omhandler poesi fra vår tid, altså opererer vi her med et tidsbestemt samtidsbegrep. Likevel, den samtidslyrikken som blir tematisert, lukker ikke øynene for historien, tradisjonen, men innlemmer disse der det er nødvendig og relevant, og lar disse engasjere samtiden. Her er artikler om færøyisk og finlandsvensk poesi, om økokritikk, om nye utsigelsesposisjoner, om ekfrasen som litterær modus, om poesi og fotografi, og om langdikt, og her er artikler om blant andre Monica Aasprong, Tomas Espedal, Kjartan Hatløy, Theis Ørntoft, Yahya Hassan, Peter Mickwitz, Heidi von Wright, Henrika Ringbom, Kim Simonsen.

Litteratur

Assmann, Aleida 2013. I*st die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Hanser.

Bolter, Jay D. og Diana Gromala 2003. *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge: MIT Press.

Bourriaud, Nicholas 2009. *Altermodern*. London: Tate Triennial.

Culler, Jonathan 2016. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard.

Derrida, Jacques 1996. *Marx' spøkelse*. Oslo: Pax.
Karlholm, Dan 2014. *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*. Stockholm: Axl books.
Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Bergen: Fagbokforlaget/LNU
Kjerkegaard, Stefan 2015. "Ti teser om samtidslitteraturen. Fra det antropocæne til det retoriske. I *Dansk noter*. 3/2015.
Larsen, Peter Stein 2009. *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
Larsen, Peter Stein og Louise Mønster 2015. *Dansk samtidslyrik*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
Magnusson, Jonas 2015. "För en kritik av det samtidas hegemoni". I *Kunstkritikk*. http://www.kunstkritikk.no/kritikk/for-en-kritik-av-det-samtidas-hegemoni-2/
Mønster, Louise 2016. *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
Olsson, Anders 2015. *Tankar om läsning*. Stockholm: Themis.

Noter

1 For en diskusjon av Assmanns epoketenkning i forståelse av lesning (se Olsson 2016).

2 Anakroni er her ikke brukt synonymt med anakronisme, det vil si den feilslutning man kan begå i historiske studier ved å lese et verk inn i feil tid. Begrepet "anakroni" anvendes for å unngå en normativ anakronisme der tid oppfattes som en objektiv størrelse (Magnusson 2015).

MENNESKE, DYR OG NYE UTSIGELSESINSTANSER I NORSK SAMTIDSPOESI

EIRIK VASSENDEN

Denne artikkelen dreier seg om noe som både er en påfallende tendens i norsk samtidspoesi akkurat nå *og* et grunnfenomen i poesien til alle tider: nemlig at ikke-menneskelige skikkelser – især dyr – får komme til orde, blir gitt språk og taletid. Konvensjonelt kjenner vi dette godt: Særlig i fabel- og barnelitteraturen finner vi talende dyr over alt; der opptrer hele faunaen: talende kameler, harer, skilpadder, ender, mus, maur, gresshopper, esler, ulver, griser, lam, frosker, skorpioner, bjørner og rever. Men i slike sammenhenger opptrer dyrene hovedsakelig som allegoriske fremstillinger av mennesker eller av menneskelige egenskaper – de er eksempelfortellinger, og fremstår sjelden med full og udelt individualitet. Noe annet er det når dyr eller andre ubestemmelige figurer fremstår i litteraturen uten at man kan feste dem til en bestemt, trygg, tradisjonell allegorisering. Da kan vårt ordinære tolkningsmaskineri, det som har som sin grunninnstilling at et stykke poesi rommer tanker, følelser og ord fra et menneskelig jeg, se ut til å være utilstrekkelig.

De siste årene har det utkommet en etterhvert lang rekke norske diktbøker som plasserer jeg-et, utsigelsesinstansen, hos dyret, eller også hos mer ubestembare størrelser: maskinen, trollet, det ufødte barnet. Det mest omtalte eksempelet er kanskje Øyvind Rimbereids langdikt *Jimmen* (2011), komponert som en vekselsang mellom arbeidshesten *Jimmen* og hans navnløse hestekjører. Vi får altså lese både hestestemmen og menneskestemmen, som skiller seg distinkt fra hverandre. Mens hestens tale er et slags arkaisk norrøntklingende norsk, er hestekjørerens stemme en realistisk transkribert versjon av en norsk dialektform som er tid- og stedbundet til Stavanger på 1970-tallet.

Hestens stemme lyder først, og mot slutten av bokens åpning ser eller høres det slik ut når hesten beskriver dagens første møte mellom dyret og mennesket:

Eg då hovud
lågt eg held
og auget mitt eg held då
nedåt augo honoms
og prustar innom honoms prust.
Og herren min han prustar òg
so innum prust han helsar meg.
(Rimbereid 2011: 8)

Dette er Rimbereids språk for denne hesten, et språk fra en annen tid – men også et språk som rommer vår egen tids vilje til å italesette det taleløse. Det er fremmed med sine inversjoner, uvante syntaktiske konstruksjoner og ikke minst perspektiv og utsigelsesinstans. Men det er også velkjent, fordi omgivelser og miljø er gjenkjennelig og realistisk skildret. Sammen skaper hesten og herren et narrativ som binder dem uløselig til hverandre, øye mot øye og pust mot pust. De kan likevel aldri *sam-tale*, og de to skriftstemmene – hestens arkaiske tale og hestekjørerens stavangerspråk – er alltid skilt fra hverandre med en skråstrek, en cesur, inntil de i sluttlinjene av diktet kan se ut til å overlappe.

Men Rimbereids hestedikt er verken det første eller det mest demonstrative eksempelet på møter mellom eller utvekslinger mellom menneske og dyr i samtidspoesien: I 2005 utga Terje Dragseth diktsamlingen *Kvitekråkas song*, der han har skapt et eget språk for den hvite kråken, og der det insisteres på, som kråken sier, "det e mitt auge som ser". Alt i denne boken er sanset av kråken – det vi møter er fuglens optikk, dens matlyst ("Eg likar ete ormar og kongesnegle") og fascinasjon for avfall og åtsel – og i en viss forstand er det også et slags kråkevokabular vi får å lese, et knudrete, underlig diktspråk, nokså langt unna forfatterens vanlige poetiske diksjon. I Dragseths diktsamling – eller langdikt – *Bella Blu* (2012) stilles vi overfor det paradoks at romsonden Bella Blu (en romsonde er, i motsetning til et "romskip", per definisjon ubemannet) har et "mannskap" på minst åtte ulike stemmer, som refererer til hverandre, men stort sett uttaler seg som et "vi". Det vi her møter, kan betraktes som de ulike stemmene til romsonden, og diktboken med samme navn rommer altså erfaringene, tankene og språket til Bella Blu, på dens vei ut, bort fra planeten Tellus. Det er tale om romsondens loggførte "tanker", "følelser" og "ord" –

en maskin som også har emosjoner og drømmer, og som kommenterer seg selv via to ulike *voice over*-stemmer.[1] Åpningsteksten, fra "LOGG 1, DAG 7", ser slik ut: "Vi kan ikke forstå verden med ord. / Vi kan ikke definere en delfin som en maskin. / Vi kan ikke la munnen fortæres av bensin." Det er ikke uten videre klart hvordan vi skal forstå tekstens utsigelsesinstans, altså "vi", men språklig sett er dette stykket ganske utvetydig gjenkjennelig og forståelig som poesi. Likefullt er det noe urovekkende eller uavklart ved noen av ordkonstellasjonene her ("delfin" / "maskin", "munnen" / "bensin"). Er det en datastyrt, langveisfarende romsonde som her forsøker ut sin egen logikk, eller rommer vi-et bare en rekke "prefabrikerte" språkelementer? Samtidig som dette science fiction-motivet åpner for alternative måter å betrakte det lyriske jeg-et på, kan det også leses som en allegorisk reise innover i kultur, språk og konvensjonelle tenkemåter. Diktene (eller "replikkene") i *Bella Blu* er altså ikke eksempler på fremmede, ugjenkjennelige stemmer, men ofte ganske gjenkjennbare ytringer.

Det er likevel slett ikke noe nytt at diktere undersøker hvordan poesien kan flytte inn nær sagt hvor som helst, og derfra utsi de underligste innsikter. "Jeg er havet", heter det i Arild Nyquists apokalyptiske langdikt fra 1985. "Jeg er havren", heter det hos Jeppe Aakjær i 1916. Men dette altså er høyst konvensjonelt, og den retoriske tropen som besørger dette fenomenet, *prosopopeia*, hører til midt i lyrikkens felt, ja, midt i feltet for det som tradisjonelt har vært forstått som den mest subjektive og følelsesstyrte av de litterære sjangrene – kunne vi være fristet til å si: den av sjangrene som kommer tettest på å uttrykke det menneskelige følelsesliv? Likevel ser det ut til at en utprøvning av menneskeverdenens rammer og grenser, opptrer med en særlig kraft og omfang akkurat nå, og akkurat i poesien. Denne interessen sammenfaller ganske åpenbart også med den litteraturvitenskapelige interessen for nettopp relasjonen mellom menneske og dyr som har vokst frem i forlengelse av det som siden 2003 vært kalt *the animal turn* (jf. Pedersen 2014), som har fått merkelapper som *animal studies* eller *zoo poetics* og som beskjeftiger seg med ulike former for representasjon og tematisering av dyr og dyrs tilstedeværelse i verden – og i litteraturen. Denne tendensen har åpenbart å gjøre med den generelt økende interessen for å kartlegge grenseområdene for det menneskelige – utforskningene av det trans- og posthumane er også en viktig tendens i samtidsfilosofien. I en mer (klima)kritisk ramme har vært hevdet at vi idag

lever helt i begynnelsen av i en ny, geologisk periode kalt *antropocen*, altså den menneskeskapte tidsalder. Og hvis det er riktig at verden, også geologien, er i ferd med å bli stadig mer preget av menneskeskapte forandringer, så er det kanskje heller ikke så underlig at poesien også forsøker å forstå hva dette kan innebære? Heller ikke er det underlig at disse forsøkene rommer en kritisk tilnærming til et tradisjonelt humanosentrisk verdensbilde, eller til selve humanismen som sådan.

Menneskelighet og antropologisk maskin

Jeg skal i det følgende fokusere på hva som hender med poesien når den forsøker å innta ikke-menneskelige perspektiver, når den gir stemme og blikk til dyr eller andre livsformer. Jeg skal hovedsakelig oppholde meg ved norsk samtidspoesi, men må gå en omvei om to sentrale begreper: spørsmålene om litteratur og *menneskelighet*, og om taleevne og *talerett*. Begge deler er tett knyttet til det Giorgio Agamben har kalt *den antropologiske maskinen*: en mekanisme i vår kultur, i vårt språk og i vår selvforståelse som skaper og vedlikeholder våre forestillinger om det menneskelige ved å artsbestemme mennesket som det som skiller seg fra alt annet ved å være subjekt (mens andre livsformer er ikke-subjekt).

I en artikkel om Rimbereids *Jimmen* kom jeg til til å hevde at denne diktsamlingen etablerer "et språk som strør sand i den antropologiske maskinen" (Vassenden 2014: 279). Da Rimbereid samme år ble tildelt Gyldendalprisen, ble denne setningen sitert i Tom Egil Hvervens tale ved prisoverrekkelsen, og jeg fikk dermed anledning til å stille meg selv spørsmålet om *hva* det faktisk innebærer å "strø sand" i det maskineriet som regulerer våre forestillinger om forholdet mellom mennesket og det som ikke er inkludert i det vi forstår som "det menneskelige". Kan den antropologiske maskinen "saboteres"? Kan den stoppes? Eller bygges om? Kan – bør – den i det hele tatt forstås på et allegorisk nivå som gjør det mulig å beskrive slike mekaniske tiltak? Annerledes sagt: Innebærer ikke en slik betraktningsmåte på selve vår kulturs innebygde forståelse av mennesket og menneskeligheten en viss grad av (filosofisk, litterær eller politisk) *aksjonisme*?

Det er en kjensgjerning at mange nyere filosofiske arbeider som omhandler utvekslingene mellom mennesket og dets omverden er preget av politiske investeringer – enten det dreier seg om dyrerettigheter, miljøvern eller økokritikk. Blant de førstnevnte finner vi Donna Haraways inflytel-

sesrike *When Species Meet* (2008), blant de sistnevnte forfekterne av *antropocen*-tanken, men også de Robert Mitchell har kalt "postmoderne vitalister": økokritikere inspirert av romantikkens revolusjonære impulser (Mitchell 2013). Innenfor filosofien finner vi også en mindre saksrettet og mer prinsipiell – men like fullt politisk – utspørring av grensene for det menneskelige. I Elisabeth Grosz' *Chaos, Territory, Art* (2008), en Nietzsche- og Deleuze-inspirert utspørring av det Grosz kaller "the Framing of the Earth", altså vår grunnleggende konsepsjon av den jorden vi lever på, blir spørsmålet om *kunstens ontologi* også en kulturkritisk analyse av forholdet mellom mennesket og dets omgivelser. Kunst blir til ved at naturens krefter sammen skaper en "productive explosion of the arts from the provocations posed by the forces of the earth (cosmological forces that we can understand as chaos, material and organic indeterminacy) with the forces of living bodies, by no means exclusively human" (Grosz 2008: 2–3). Og dermed blir kunsten også å betrakte som et sted for å avlese disse formene for utveksling mellom naturen og de ulike livsformene. Fra dette resonnementet stiger det frem en hypotese om kunstens utspring i *det dyriske*. Tanken er sterkt i slekt med den nietzschanske kritikken av rasjonaliteten: "Art is of the animal. It comes, not from reason, recognition, intelligence, not from a uniquely human sensibility, but from something excessive, unpredictable, lowly. What is most artistic in us is that which is the most bestial" (Grosz 2008: 63). Denne siste setningen rommer hele dette feltets store, innebygde grunnspørsmål: Har utforskningen – og eventuelt overskridelsen – av menneskelighetens grenser en antihumanistisk impuls nedfelt i seg?

For flere av filosofene som har utforsket forholdet mellom mennesket og dyret, kan det se ut til at dette spørsmålet reiser seg som et slags dilemma: Hvor går grensene mellom filosofisk-litterær refleksjon og aksjonisme? I Jaques Derridas siste publiserte tekst, essayet "The Animal Therefore I am", først trykket i 2002, møter vi den aldrende filosofen idet han kommer ut av dusjen og eksponeres for blikket til sin egen katt. Dette blikket bringer ham til å se seg selv på nytt, som naken i dobbel forstand. Det er en kraftfull dramatisering av møtet mellom menneske og dyr filosofen her legger tilrette for:

> As with every bottomless gaze, as with the eyes of the other, the gaze called animal offers to my sight the abyssal limit of

> the human: the inhuman or the ahuman, the ends of man, that is to say the bordercrossing from which vantage man dares to announce himself to himself, thereby calling himself by the name that he believes he gives himself. (Derrida 2002: 381).

Kattens blikk lar filosofen se seg selv, og katteblikket blir dermed et slags analyseverktøy filosofen kan bruke til å forstå det menneskelige. Donna Haraway har kritisert nettopp denne scenen hos Derrida fordi hun mener den viser frem en manglende interesse for dyret, for dyreblikket i seg selv, og en påfallende interesse for hva kattens blikk kan tilby filosofen: selvrefleksjon, selvforståelse. Katten blir et "gissel" for mannens filosofiske selvrefleksjon, som Amelie Bjørck har formulert det (2013). Men en slik betraktning forutsetter at det i utgangspunktet *ikke* handler om mennesket, og at "det menneskelige" som kategori er under kritikk. I denne artikkelen skal det handle om hvordan det privilegerte menneskelige blikket og den konvensjonelt dominerende menneskelige stemmen blir problematisert – i den samtidige poesien. Det utelukker ikke kritiske posisjoner, men forutsetter dem heller ikke. Snarere vil jeg følge Agambens mer prinsipielle perspektiv i diskusjonen om forholdet mellom menneske og ikke-menneske, som legger avgjørende vekt på de historiske og kulturelle mekanismene som har utgrenset, avgrenset og innsnevret rammene rundt "det menneskelige":

> What is man, if he is always the place – and, at the same time, the result – of ceaseless divisions and caesurae? It is more urgent to work on these divisions, to ask in what way – within man – has man been separated from non-man, and the animal from the human, than it is to take positions on the great issues, on so-called human rights and values (Agamben 2004: 16).

Etter mitt syn er det en slik problematisering av grenser og distinksjoner som ligger under – og i – samtidspoesiens vending mot dyret, det nesten-menneskelige eller det ikke-menneskelige. Kanskje er det også slik at poesien kan se ut til å unnvike rettighetsaksjonismen fordi denne også leder blikket bort fra individet og hen mot kategoriene og artene, mot *det klassifiserte*: hesten, katten, fuglen – snarere enn den enkelte skapningen?

En annen diktsamling som går inn i dette feltet, og som nettopp problematiserer forholdet mellom det menneskelige og fuglen på individnivå, er Geir Gulliksens *ung trost klokken fem om morgenen i en brusende alm* (2014). I denne boken løper "handlingen" fra januar til september i løpet av et år, og menneskejeget følger og lever seg inn i livet til en trost i hagen hans. Etterhvert oppstår det en sterk identifikasjon, der jeget forstår seg selv via fuglens liv, og de to livsformene blander seg nærmest i hverandre. I et dikt med tittelen "(et samliv)" reflekterer jeget over denne "overlappingen":

> […] mennesker som prøver å forstå fuglene
> gjør det vel fordi de vil forstå seg selv
> eller fordi de vil forstå mennesker generelt
> eller fordi de vil forstå fugler generelt
> én art til forskjell fra en annen art
> og nesten aldri fordi de forsøker å forstå én enkelt fugl
> ett enkelt linerleindividd,
> som dette
> (Gulliksen 2014: 35)

Jeget i diktet går videre til å skildre forholdet til denne ene linerlehunnen som et mulig "samliv", en serie erfaringer de deler, der i hagen – og som i de øvrige diktene i denne samlingen er perspektivet hele tiden lagt til det menneskelige. Gulliksen forsøker å "forstå" fuglene ved å observere og ved å dikte dem inn i ulike scenarier, og ikke ved å italesette dem. Men refleksjonen omkring individualiseringen er i høyeste grad relevant for diskusjonen om hvordan poesien problematiserer kategorien "menneske" ved å utspørre og utprøve dets grenser: Vi kunne si at den – i sine forsøk på å gi språk, stemme og tale til det ikke-menneskelige – kanskje også forsøker å skape *individualitet*. Men er tale og stemme en forutsetning for individualitet?

Den dyriske tale?

Ikke for ingenting heter muligheten til deltakelse i moderne demokratier *stemmerett*. På de latinske språkene er ordet for stemme, *vote* eller *votum*, konkret forbundet med ordet for stemme, *vox*. Å gi sitt tilsagn, sitt votum, forutsetter i bokstavelig forstand taleevne. Og historisk har dette vært en av de mest tydelige markørene for samfunnsmessig representasjon og

borgerrettigheter. Uten disse har man ingen stemme, og dermed begrensede muligheter til å italesette og kvalifisere sine erfaringer for deltakelse i en offentlighet.

En av de eldste og mest konvensjonelle grensedragningene mellom dyr og menneske er *språket*. Dyr kan kommunisere, men mangler tilgang til språk – slik har denne distinksjonen historisk vært forstått. Mennesket hersker over dyr (og andre mennesker) gjennom sin tale. Taleevne, og enda viktigere, talerett, er et styringsverktøy. Men det å ha talerett og -tid er imidlertid heller ikke uproblematisk, for talen kan misbrukes – ja, den kan brukes til å utøve vold mot omgivelsene. At denne problematikken historisk henger sammen med oppgangen av grensene mellom menneske og dyr, viser Ludvig Holberg oss i komedien om *Mester Gert Westphaler. Eller den meget talende Barbeer* (1722), pratmakeren som plager omgivelsene med sine lange og repetetive fortellinger i så stor grad at det i stykket beskrives som en art voldsbruk. Mot slutten av komedien *fradømmes* han av denne grunn retten til å tale, til å bruke språket.

Forskjellen mellom den som taler og den som ikke taler er også den gamle distinksjonen mellom innenfor og utenfor i en sivilisatorisk forstand, innenfor og utenfor grensene for *det menneskelige*. I den første versjonen av komedien gir Holberg uttrykk for en slik holdning ved å la den *meget talende Barbeer*, allerede i sin første replikk, formulere det som allerede den gang var et velkjent filosofisk poeng: "Talen er jo det, hvorudi vi kiendes fra Besterne, det andet, nemlig at spille, æde og dricke, og sove, har vi tilfælles med Besterne" (akt I, scene 2). Poenget blir understreket av at Holberg lar Gert regredere til et slags "best" i sluttscenen, der han idømt språkløshet er overlatt til å uttrykke seg med gester og kroppslige tegn. I sin iver etter å kommunisere ender han med å begå *fysisk gestikulerende* vold på Jørgen Hanskemaker.

Holbergs upopulære barber blir på denne måten forvandlet til en paradoksal grensefigur fordi han taler for meget, og dermed ikke overholder den usynlige kontrakten som følger med taleevnen: Språkbruk er sosialt betinget og regulert. I parentes bemerket kan vi også registrere at Holbergs valg av yrke for sin megettalende hovedperson nok ikke er helt tilfeldig. Uaktet våre mulige fordommer mot frisører og barberers taleevne og -vilje, så er jo barberen også en grensevokter: Han håndterer grensen mellom liv og død, har kniven på strupen på sine kunder, så å si, men han

er også den som *vedlikeholder* grensen mellom menneske og dyr: Barberen skjærer med jevne mellomrom bort det dyret som stadig vokser frem i mannens ansikt.

Holbergs barber slutter seg med sin klare grensedragninge til en velkjent linje i naturrettstenkning og filosofi, og poenget finnes i utvidet og utbrodert form i Holbergs verk om Natur- og folkeretten, som kom ut første gang i 1716. Både tyskeren Pufendorf og engelskmennene Locke og Hobbes hadde på dette tidspunkt allerede formulert sine respektive språkfilosofiske synspunkter på tilsvarende vis. Når Johann Gottfried Herder 50 år etter Holbergs *Gert Westphaler*-komedie utgir sitt verk *Om sprogets oprindelse*, er det altså en etablert forestilling han gir en tilspisset versjon av: "[...] mennesker er de eneste skapninger med sprog som vi kjenner og nettopp gjennom sproget adskiller seg fra alle dyr" (Herder 1992: 54). Men til forskjell fra barberen, som jo selv ender opp som et taust dyr, er Herders skapning en som aktivt og "gjennom sproget skiller seg fra alle dyr". Språkhandlingen produserer et menneske, og den produserer en grense mot det som er ikke-menneske; den skaper et spesifikt rom for det menneskelige.

Det er denne produksjonsprosessen Agamben forsøker å beskrive med tankefiguren "den antropologiske maskinen", som beskriver både bestemmelsen av og utdefineringen av det dyriske *i* det menneskelige, og utgrensningen av det dyriske *fra* det menneskelige. Hos Agamben produseres det dermed et ikke bare et skille mellom menneske og ikke-menneske, eller dyr, men også en inngrensning, eller en innhegning, for det menneskelige. Jo mindre dette rommet er, jo mer problematiske blir konsekvensene: Mennesket er lukket inne i sin egen forestilling om seg selv. Agambens ambisjon går åpenbart i retning av å stanse den antropologiske maskinen – hans lille bok om menneske og dyr har tittelen *L'Operta* – på norsk *Det åpne*. Rommet vi tenker menneskelighet eller væren i verden innenfor, må gjøres større.

Men hva har dette med poesi å gjøre? Hva har dette med litteratur å gjøre? Språkets grenser har alt med poesi å gjøre, og kanskje kan vi si at litteraturen også beveger seg mot, eller i noen tilfeller også forsøker å krysse disse grensene. Denne formen for grensekryssing er vi kjente med, for det er også adelsmerket til avantgardekunsten: den krysser grensene for det intelligible, får oss til å se det tilvante på uvante måter, den desautomatiserer språket for oss, etc. Er det dette som skjer i diktene til Kjartan Hatløy, en

annen norsk samtidspoet som beskjeftiger seg med dyret, med kråken, når han lar diktsamlingen *I kråkekrins* (2006) ende i kråkens egen diksjon? De fire siste linjene i diktsamlingen er slik: "Grææææææææ Kræææææææ / Gæææ Kræææ / / Gæææ / / / Rææææææææ" (Hatløy 2006: 57). Er dette desautomatiserende avantgardistisk språklek, eller er det realistisk dyrelyd? Jeg forstår dette som transkriberte dyrelyder og lydhermende språk. Men i sammenhengen, i en diktbok, er det også noe annet, det er et stykke språkkunst. Det er konklusjonen i en diktsamling som setter mennesket ved siden av kråken, forsøker å forstå den og identifisere seg med den, og som til slutt altså lyder som den. "Ræææææææ": Det er et sprang over i det som er gjenkjennelig, men uforståelig. Vi vet hva det er, men ikke hva det betyr.

Dette at litteraturen beveger seg ut mot språkets grenser, betyr det at litteraturen også beveger seg mot grensene for det menneskelige? Eller at den kanskje også krysser denne grensen? Eller står den snarere trygt på sin egen side mens den kaster sine prøvende projeksjoner over grensen? Det er et vanskelig spørsmål, og kanskje også et farlig spørsmål, fordi vi nok er vante til å tenke litteraturen som trygt situert innenfor kulturens felt, som jo igjen med god margin befinner seg inne i rommet for det menneskelige. Men hva da med det som befinner seg utenfor?

Poesi og stemme: hvem taler?

Kan noe som er *i* språket og som *har* språket være utenfor det menneskelige? Det ville i så fall være i strid med den antropologiske maskinens virkemåte, siden den produserer et rom for menneskelighet nettopp ved referanse til menneskespråkets artikulasjon og intelligibilitet. Men hva da med det språket som søker seg *bort* fra det artikulerte? Også her finner vi en rekke eksempler i samtidspoesien, og også her reiser spørsmålet om menneskelighet seg.

I Erlend Nødtvedts *Trollsuiten* (2014) møter vi et diktjeg som påkaller noen skikkelser som tradisjonelt har befunnet seg midt mellom mennesket og dyret, og mellom kulturen og naturen: trollene. Dette kan høres svært norsk og natur-mytisk ut, men jeg tror også dette står midt i det samme feltet for problematisering av relasjonen mellom menneske, dyr og den talende instansen. Et sted der Nødtvedts diktspråk er på sitt mest artikulerte og intelligible, heter det at "mitt språk ligner mer / dyrenes

brummen enn menneskers tale". Og noen steder forlater disse diktene – som poesien jo ofte gjør – den normale, forståelige menneskediksjonen, og åpner opp lange revner av noe som kanskje er dyrespråk, trollspråk, eller ubestemmelig poetisk språklek. Et eksempel på noe som kan likne på et trollspråk:

harossa ria horossa ria!
høredu høredu ria ria
røna divla døna divla
døna vivla virvla jadla
bradna diva kopere ketel
seana diva seana vivla
herossa ria hirossa ria!
ørossa ria harossa ria!
(Nødtvedt 2014: 36)

Da jeg selv var barn, kalte vi ikke denne typen språk for "poesi", "avantgarde" eller "desautomatisering" eller slike ting. Før jeg lærte meg en mengde avanserte begreper og fagtermer for retoriske figurer og versifikasjon, het slik regleaktig, lekaktig og suggererende tale ganske enkelt *kråkespråk*. Det var barnets ord for den halvveis meningsbærende[2] språklyd som gradvis oppgir sin mening for den rene lydgleden. Og det er kanskje nettopp dette kråkespråket diktere som Nødtvedt leter seg tilbake til?

Det ligger under alle omstendeligheter et tydelig ønske om å problematisere den språklige menneskeligheten her, en vilje til å forsøke å reversere, kanskje, den antropologiske maskinen. Ganske visst innenfor en annen konvensjonell kulturell installasjon, skapt for å forvalte de utrygge grensene mellom dyr og menneske, nemlig trollet, og slik sett trygt forvart i folkloristikkens felt. Men helt trygt er det altså ikke, og det mest interessante med Nødtvedts trolldikt i vårt perspektiv er kanskje at han forsøker å vinne trollskikkelsen tilbake fra det altfor-menneskelige og trygge, det turistifiserte. I stedet forsøker han å vise det frem som det det var *før* det ble domestisert: et navn eller sted for det abjekte, det i mennesket som den antropologiske maskinen har skåret bort. Dette grensestadiet hører til i diktjegets fortid, går det frem i et tidlig dikt. Det fremstilles ganske riktig som et sted med romlig utstrekning, en hule, en revne i normaliteten:

i gjemmested lenge mørkt
bevegelse av skrekk til smal
åpning lenge lukket
jeg så den store steinen
som seier seg kvelvet
over en annen stor stein
jeg har nok vært i den hulen før
har nok krøpet ut av den krypt
hørt lyden av det skinn
som der med klo ble skrapt
jeg hadde visst vært troll i den avdal
tranggråskjult i bergsvarthuettens sløre

ved vebande
Grændseskillet mellem
Dyr
og
Menneske
(Nødtvedt 2014: 23)

Det er med bevissthet om en slik fortidig, fortrengt og mytologisert dyriskhet jeget i disse diktene forsøker å fremkalle, gjenopprette og forstå sitt eget indre dyr. Både tematisk, språklig og kognitivt søker jeget i disse diktene seg mot grensene; i poetisk overskridelse, rus, seksualitet, søvn. "Vebande" er grensen mot det hellige.[3] Men det er et i hovedsak menneskelig jeg som forsøker å bevege seg mot grensen, mot det dyriske og ikke-lenger-menneskelige.

Men denne grensen kan også ses fra andre perspektiver enn det granskende blikket, den utprøvende grenseoverskridelsen. Hos Aina Villanger, som debuterte i 2012 med diktsamlingen *Langsang*, finner vi en helt annen positur enn mennesket som dras utforskende mot det dyriske. Hele boken er et forløp – herav tittelen "langsang" – fremstilt i andre person, altså en tiltale. Det er også en slags skapelsesberetning. Den som talen retter seg mot, et du, er ved bokens begynnelse før-menneskelig, og kommer gradvis inn i verden, først fysisk, deretter erfaringsmessig og språklig, siden kulturelt og eksistensielt. Vi følger en fortelling om et menneske som gradvis

blir til, får begreper, sansninger og erfaringer. Hele tiden er fremstillingen lojal mot det sansemessige stadiet "du" befinner seg på. Her er en beskrivelse av den første språkhandlingen du-instansen erfarer:

i pusterom neri bånn a strupa
lå en lydvibb og ulma

indre gurgling a vulkanisk art
blei miksa med luft
i oppstramma stemmebånd
pressa sammen te bobler og
skvist gjennom røret
opp mot luka te ut

etter sekunder a år åpna åpninga
et urrop forma a stammans lepper
inn i en stille morra med gule vegger

mamma

skremt rykkaru te
foru hadde noe i rei
som måtte ut te noen utafor
en spirans stemme i gryans sang

foru forsto at ordet mamma
var en spiker ru kunne hamre på
helt te dagen blei kveld og
hjulet med farger
feida langt ut a sinn.
(Villanger 2012: 10)

Her er det det førspråklige og det akkurat språkliggjorte menneskebarnets livsverden som er forsøkt verbalisert, sentrert rundt selve verbaliseringsøyeblikket og det første ordet ("mamma"). Utviklingen fra eksistensens begynnelse til fullt utviklet menneskevesen, blir fortalt som en gradvis bevegelse mot artikulasjon og språkmestring. Fra *skrike* til *skrive*. Fra før fødsel til

eksistensiell krise i møte med en moderne, destruktiv verden, og til sist selvbevissthet. Slik sett går bevegelsen i diktet i motsatt retning av hos Nødtvedt, som søker seg bort fra det menneskelige og mot det dyrisk-trollaktige. Eller hos Hatløy, som går fra en fascinert, men ytre beskrivende til en (i allefall lydlig) internalisert forståelse av kråken. Diktet begynner i det før-menneskelige eller i det før-artikulerte (spørsmålet om hvor eller når et menneskefoster blir menneske, er som vi vet innhyllet i medisinsk, ideologisk og religiøs uklarhet), og når i løpet av ti sider frem til en uttalt, artikulert menneskelighet:

> ja noe inni rei måtte ut i riktig leie
> på språk som ikke snubla
> da hånda blei te tunga
> kunne inntrykk bli te uttrykk
> foru skreik ikke mere
> ///
> ru skreiv.
> (Villanger 2012: 27)

Motsetningene mellom før-språklig, talespråklig og skriftspråklig blir tematisert og uforsket på flere nivåer. Én ting er det tematiske, og det overordnede narrativet som preger dette langdiktet. Bevegelsen mot skriftspråket kan forstås som en slags dannelsesfortelling, og det går selvsagt også an å lese diktet som en slags selvbiografisk rekonstruksjon, fra det prenatale til det litterære. En slik forestilling om det dannede og litterære som synonymt med det menneskelige er gammel, og bærer med seg den tradisjonelle metafysikkens forestillinger om at bevegelsen fra kaos til logos er en slags disiplinering av mennesket, en bortsortering av det som måtte finnes av rester av noe ikke-menneskelig. Denne tanken ligger også implisitt i forestillingen om forholdet mellom talen og skriften: Skriften representerer det ordnede univers. Og i langdiktets fortelling er det altså en slik konklusjon vi beveger oss mot.

Men diktet selv, eller den talende instansen, protesterer. Diktets jeg, den observerende instansen som også taler til du-et, oppholder seg utenfor det normaliserte skriftspråket. Det eneste som oppholder seg i et normalisert skriftspråk i dette langdiktet, er du-ets replikker.

De svært få replikkene i dette langdiktet som tilhører du-et er skilt ut slik vi så det i det første sitatet, som kursiverte unntak ("*mamma*"). Dermed er det normalspråklige gjort til unntakksspråk, og diktets dominerende språkform er en høyst unormert og talenær dialektvariant, som tilhører den talende instansen i diktet, den som sier "du", eller "ru", som det heter i denne dialekten, som lar seg bestemme som Skiens-dialekt, mer eller mindre identisk med poeten Villangers egen.

Men hvem er det som taler her? Helt sist i diktet, etter at vi har oppholdt oss 30 sider i det før- eller ettermenneskelige, tilkjennegir den talende instansen seg som en slags allvitende forteller: "ja jeg følgte rei hele veien / teru kom te rei sjæl / uten meg villeru knapt finni fram" (47). Så er vi kanskje tilbake til det tradisjonelle lyriske jeget, det monologisk talende subjektet? Det er ikke helt lett å avgjøre, i alle fall er det tale om et jeg som søker seg inn mot du-ets erfaringer, forsøker å språkliggjøre dem, å *se* det fra den andre siden. Og det er et jeg som forhandler med og problematiserer grensene for sin egen – og du-ets – menneskelighet. Men kanskje er det også et jeg som forsøker å kontrollere disse grensene.

Tale, taktilitet og speil

La oss vende tilbake til dyret, til den hesten vi hørte tale helt innledningsvis. Øyvind Rimbereids tunge, rytmiske hestestemme er stemmen fra fortiden, fra en arbeidshest som er "14 eller 14 000 år gammel", som det heter i langdiktet *Jimmen*. Gjennom 29 tekststykker, skilt fra hverandre med en skråstrek, hører eller leser vi vekselvis hesten og hans herre, inntil sluttscenen, som viser oss at den gamle og sannsynligvis hjertesyke hestekjøreren følger hesten ut av eksistensen og over i en annen tilstand – etter alt å dømme døden.

Handlingen i dette narrative diktet er lagt til midt på 1970-tallet, og de to, hesten og herren, utgjør sammen den siste funksjonelle hesteekvipasjen i Stavanger by. Diktet med de to stemmene aktualiserer en lang rekke av – eller alle! – de problemstillingene jeg har vært innom i diskusjonen av forholdet mellom menneske og dyr i litteraturen. Spørsmålet om talerett og hierarki er eklatant til stede bare i det faktum at en *talende hest* omtaler mennesket som *herren*, men også i at det består en rørende nærhet og kontakt mellom de to, som vel å merke ikke er verbalspråklig. De er sammenbundet i et arbeidsfellesskap, gjennom koordinerte og innlærte handlings-

mønstre. De er fysisk forbundet med de tømmer hestekjøreren styrer med, fra herrens hender til hestens munn. De to kan ikke tale med hverandre, men taler taust, med blikk og med lyder: "og auget mitt eg held då / nedåt augo honoms / og prustar innom honoms prust. / Og herren min han prustar òg / so innum prust han helsar meg." (Rimbereid 2011: 8).

Her i diktets åpningsscene skapes det et slags nonverbalt språk, som er like taktilt som det er lydlig, der mennesket og dyret nærmest deler metabolisme, og puster sammen, puster i takt, en annen takt – slik disse linjene også skifter takt idet denne forbindelsen etableres: "og prustar innom honoms prust. / Og herren min han prustar òg / so innum prust han helsar meg." Men det som foregår her, i hestens første replikk, er også en slags konvensjonell beskrivelse av et eldgammelt poetisk fenomen, nemlig *inspirasjonen*. Det er hesten og mannen som puster liv i hverandre, som inspirerer hverandre. Eller om man tar hensyn til rekkefølgen: Dyret kommer først, dyret taler først. Det er hesten som "pruster" inspirasjon i mennesket. Og realistisk sett finner denne utvekslingen mellom hest og mann sted innenfor hestens eget vokabular: Menneskets pruster ved å etterligne hesten. Mennesket hermer dyret, men tar også opphold i et rom utenfor språket, så å si, før det gjenvinner sin egen språkevne på den andre siden av skråstreken, og får ytre sin første replikk: "Jimmen, hjelp meg! / Bare denne runden te / med sinkspannå / eg kjenne kver bulk i" (9).

Slik bringes menneske og dyr sammen for første gang i dette langdiktet. Hierakiet er midlertidig forrykket, og den første utvekslingen skjer, kunne vi si, på hestens premisser, i hestens språk. Men hierarkiet er også hele tiden konvensjonelt bevart i *navnet* – i en sang av Bob Dylan heter det at "man gave name to all the animals / in the beginning", med en referanse til Første Mosebok, kap. 2, 19–20.[4] Og slik er det også her, men hesten har fått et menneskenavn, og mennesket er på sin side navnløst. Hierarkiet er også problematisert gjennom talerekkefølgen: Det er nemlig hesten som taler først, og det er hesten som taler sist – slik dyrene også ifølge skapelsesberetningen finnes lenge før mennesket kommer til og får sin navngivende autoritet. Denne navngivningsakten er nettopp øyeblikket der den antropologiske maskinen begynner å virke, der språket får kategoriserende og approprierende kraft. Det er ingen tvil om at Rimbereid problematiserer spørsmålene om hvordan den antropologiske maskinen virker, og hvordan den kan forstås og eventuelt også ombygges eller demonteres. Men et

spørsmål er kanskje hvor langt problematiseringen av disse hierarkiserende strukturene rekker, eller enklere sagt: Handler diktet om hesten eller om mennesket?

Scenen jeg siterte innledningsvis, der hest og herre kommer øye til øye, nært nok til at de kan speile seg i hverandre, er på en bestemt måte ladd innenfor den akademiske diskusjonen av dyret i litteraturen. Det er nemlig her Derridas tekst om mennesket fremfor dyret åpner. Det er mennesket som "speiler" seg i kattens blikk.

Hos Øyvind Rimbereid finner vi denne speilingsscenen igjen, men innenfor en helt annen ramme. Det er ikke den aldrende filosofens autohermeneutiske selviscenesettelse vi er innenfor, det er dikterens fortelling om arbeidsfellesskapet mellom hest og mann. Det er altså ikke et kjæledyr, hesten er både et redskap og en arbeidskamerat. Blikket går begge veier, men i Rimbereids dikt er det *hesten* som undrer seg og som egner seg til noe vi kunne kalle "filosofisk selvrefleksjon". Herren beskriver Jimmens blikk slik: "Jimmen, / du ser sånn på meg med det / venstra auget" (10). Den undring som finnes her, ser annerledes ut i hestens blikk, en side senere: "Ser eg burtåt honom. Ser eg burtåt auger honoms tvo / og ser eg innum deim / og då at taumar i deim ikkje er å sjå" (11).

"Taumar" er det som forbinder dem, det herren styrer med, men også hestens konkrete metafor for *styring*, *retning* og *sammenheng*. At det ikke er mulig å finne "taumar" i herrens blikk, kan bety at herrens blikk fremstår som uutgrunnelig, som et "bottomless gaze", og at det hesten der kan se, er alt som *ikke* er "hest", og som gjør det mulig for ham å konstruere sin egen forestilling om "hest": det som har en retning og en sammenheng i form av "taumar", bånd, styring. Det slik sett kanskje hesten som holder herren som gissel i sin selvrefleksjon, i sitt forsøk på å granske eller forstå seg selv? Og er dermed den antropologiske maskinen reversert, og problemet løst?

Kanskje ikke. Samme sted som Donna Haraway imøtegår Derridas omgang med katten, har hun også en kort diskusjon av forsøkene på å italesette og gi språk til den andre arten, dyret. Er dette en frigjørende gest, en *turning of the tables*? Eller er det snarere et approprierende grep? Forsøket på å sette seg i dyrets sted, å konstruere eller rekonstruere et dyrespråk, kan ses på som en "felle", det Haraway kaller "the basically imperialist, if well-intentioned, move of claiming to see the point of view of the other" (Haraway 2008: 21). Slik sett står Øyvind Rimbereid, og de andre norske

poetene som forsøker å gi språk til noe annet, noe ukjent, til dyret, til det ikke-menneskelige eller det nesten-menneskelige, i fare for å underlegge seg det de står overfor, nettopp ved å forsøke å italesette det.

Imellom / "Mydlå"

Alle disse tekstene som utprøver taleposisjoner, som utfordrer det menneskelige subjektet som talende instans i poesien – er det her utelukkende tale om projisering? På ett nivå har Geir Gulliksen selvsagt rett når han i sitt fugledikt skriver at "mennesker som prøver å forstå fuglene / gjør det vel fordi de vil forstå seg selv" (Gulliksen 2014: 35). Dette er i tråd med Haraways synspunkt: Det er umulig å gi noe et språk uten at dette språket også fortsetter å tilhøre den som har gitt det. Det vi møter i diktet om hesten, *er* ikke en hest – og det vi får beskrevet i diktet om det ufødte du-et, *er* ikke faktiske prenatale erfaringer. Bare dikternes forsøk på å gi det en språkform.

Dikteren ser dyret, ser det ikke-menneskelige eller før-menneskelige, i et forsøk på å se seg selv. Men gjør hun dermed mer enn å føye seg i poesiens tradisjon for å tildele språk, maske, ansikt eller identitet til døde eller levende eller fraværende gjenstander, dyr eller personer? Skjer det noe radikalt annet enn det som alltid har skjedd når poesien har gitt stemme og lyd til det ikke-menneskelige? Kanskje ikke. Det interessante spørsmålet blir kanskje heller *hvorfor* dette ser ut til å skje akkurat nå, hvorfor det i poesien ser ut til å hope seg opp en mengde forsøk på å se verden fra et annet sted, et sted forsøksvis lagt utenfor feltet for det menneskelige.

Noen mulige svar byr seg frem: Det menneskelige, det siviliserte, har vel aldri definert og regulert seg selv så strengt som det gjør i vår tid. Og de globale konsekvensene av denne overutviklede sivilisasjonen har kanskje heller aldri vært så synlige. Overpopulasjon, overkonsum, etc. Det menneskelige gjennomstrømmer *alt* i det 21. århundret. Det approprierer, underlegger seg og konsumerer alt i et høyest mulig tempo. Vi kunne kanskje si at den antropologiske maskinen aldri tidligere har produsert forskjeller så effektivt, eller i så stor skala.

Og poesien, hva gjør den? Den søker seg bort fra dette tomme sentrumet, mot noe annet. Den har ikke annet enn sitt (i hovedsak) menneskelige språk å gjøre det med. Men det er språk som strekker seg mot noe annet, som rett nok ikke kan unnslippe det menneskelige, men som likevel søker seg inn i mellomrommene. Ingmar Lemhagen har i en lesning av Øyvind

Rimbereids hestedikt pekt på et interessant og besynderlig faktum, nemlig at en av de hyppigst forekommende preposisjonene i dette forfatterskapet er ordet "imellom", eller "mydlå", som det heter i dialektdiktene. Rimbereids skrift er preget, skriver Lemhagen, av "en syntaktisk struktur som uttrycker en förståelsesform, vars syfte er att lösa upp tvångsartade tankemönster" (Lemhagen 2014: 257). I diktet om hesten er dette "mellom" ikke bare til stede i syntaks, men også synlig som en grense, typografisk som en skrå strek, en terskel, en cesur.

Kanskje er det her samtidspoesien rykker inn, i et *imellom*: Språklig sett mellom talespråk og normert skriftspråk – for det er et interessant faktum at vi har sett, i et flertall av tekstene som her er sitert, og som vi kan se ellers i norsk samtidspoesi, en ny interesse for bruk av dialekter. Og imellom tradisjonelle sjangerdistinksjoner – et flertall av diktsamlingene jeg har kommentert, er utpreget narrativt anlagte, de oppholder seg på et uavklart sted mellom enkeltdiktet, langdiktet og fortellingen. Men kanskje først og fremst tematisk plasserer denne poesien seg mellom hestekjører og hest, som hos Rimbereid. Mellom fuglekikker og fugl, som hos Hatløy, Dragseth og Gulliksen. Mellom menneske og troll, som hos Nødtvedt. Mellom et allvitende jeg og et ufødt du, som hos Villanger. Mellom et velkjent talende lyrisk subjekt – og helt ukjente usigelsesinstanser.

Litteratur

Agamben, Giorgio 2004: *The Open. Man and Animal.* Stanford: Stanford University Press.

Bjørck, Amelie 2013: "Ansikte mot ansikte. Om etiska kortslutningar i mötet mellan människor och apor – och om skönlitterära motarbeten", i *Edda* 1/2013. Oslo: Universitetsforlaget.

Derrida, Jacques 2002: "The Animal Therefore I am (More to Follow)", i *Critical Inquiry*, 2/2002. Chcago: The University of Chicago Press.

Dragseth, Terje 2005: *Kvitekråkas sang*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

Dragseth, Terje 2012. *Bella blu. Håndbok for verdensromme*t. Oslo: Cappelen Damm

Gulliksen, Geir 2014: *Ung trost klokka fem om morgenen i en brusende alm. Et dikt fra januar til september*. Oslo: Flamme forlag.

Haraway, Donna J. 2008: *When Species Meet.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Hatløy, Kjartan 2006: *I kråkekrins*. Oslo: Oktober.
Herder, Johann Gottfried [1772] 1992: *Om sprogets opprinnelse*. Oslo: Aschehoug.
Lemhagen, Ingmar 2014: ”Sagan om hästen. Tradition och modernitet hos Øyvind Rimbereid”, i Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
Mitchell, Robert 2013: *Experimental Life. Vitalism in Romantic Science and Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Nødtvedt, Erlend 2014: *Trollsuiten*. Oslo: Aschehoug.
Pedersen, Helena 2014: ”Knowledge production in the ”animal turn”: multiplying the image of thought, empathy and justice”. I Cederholm, Erika Andersson, Bjørck, Amelie, Jennbert, Kristina og Lønngren, Ann-Sofie (red.): *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*. Lund: Pufendorfinstitutet.
Rimbereid, Øyvind 2011: *Jimmen. Et dikt.* Oslo: Gyldendal.
Villanger, Aina 2012: *Langsang. Et flytans habitat*. Oslo: Oktober.
Vassenden, Eirik 2012. “Men et aent dyr. Språk og erfaring i Øyvind Rimbereids *Jimmen* (2011)”. I Ole Karlsen (red.): Nordisk samtidspoesi. *Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Vallset: Oplandske bokforlag.

Noter

1 Dragseth har i flere intervjuer forklart at boken i store deler består av datagenerert tekst, basert bl.a. på Dragseths egen tidligere poetiske produksjon (se for eksempel Dagbladet 18.6.2012). Dermed kunne vi si at denne boken rent faktisk ikke bare er et forsøk på å *iscenesette* den talende maskin, men også et forsøk på å *skape* den.

2 I dette konkrete tilfellet: ”harossa” klinger tett opp mot et av de islandske ordene for ”hest”: ”hross”. Åpningslinjens ”harossa ria” kan dermed også gi mening: ”ri hestene”.

3 Men også en konkret referanse til Olav Nygards *Ved vebande* (1923), som det flere steder i *Trollsuiten* refereres åpent til. Nødtvedts diktsamling kan leses som en lyrisk reisefortelling fra Bergen til Modalen, til Nygards landskap.

4 Rett nok er navngivningen hos Dylan også et eksempel på språkets og navnenes relative ikke-referensialitet – navnene deles i sangen ut som en konsekvens av lydlighet (og rim): ”He saw an animal up on a hill / Chewing up so much grass until she was

filled / He saw milk coming out but he didn't know how / 'Ah, think I'll call it a cow' (str. 2); "He saw an animal that liked to snort / Horns on his head and they weren't too short / It looked like there wasn't nothing that he couldn't pull / 'Ah, I'll think I'll call it a bull' " (str. 3).

POESI I DEN ANTROPOCÆNE TIDSALDER
Tid, affekt og fabulation i Theis Ørntofts *Digte 2014*

MIKKEL KRAUSE FRANTZEN

Hvordan ser samtidspoesien ud i den geologiske tidsalder, der går under navnet Antropocæn? På mange måder er det et umuligt spørgsmål at svare på, for der findes allerede et utal af forfattere, der forholder sig til de menneskeskabte klimaforandringer. Alene på dansk jord kunne man af digtere nævne Lars Skinnebach, Caspar Eric, Lea Løppenthin, Victor Boy Lindholm, og Theis Ørntoft (og hertil kommer prosaister som Ursula Scavenius, Kristian Byskov, Charlotte Weize). Men denne artikel er ikke en tendensartikel. I stedet vil jeg fokusere specifikt på *Digte 2014* af den danske digter Theis Ørntoft og tage denne bog som ligeværdig analysegenstand og refleksionsmulighed. Det vil også sige, at artiklen både har et deskriptivt sigte – at beskrive, hvordan *denne* bog forholder sig til det antropocæne – og et normativt sigte – at bruge denne bog som et eksempelarisk værk i forhold til at nå frem til en forståelse af, hvordan en klimakritisk samtidspoesi burde eller rettere kunne se ud.

Da Ørntoft debuterede i 2009 med *Yeahsuiten* syntes han på ungdommelig facon at indfange en hel generations lingo og generelle humør, der på samme tid var *cheeky* og melankolsk. Men med *Digte 2014*, som er en af de bedst sælgende digtsamlinger i nyere tid, om end den selvsagt ikke kan konkurrere med den for tiden fængslede Yahya Hassan, virker det til at Ørntoft har taget bestik af sin kollega (og samarbejdspartner) Lars Skinnebachs diktum om, at enhver poesi som *ikke* beskæftiger sig med klimakrisen er ikke værd at beskæftige sig med.[1] Med en i udgangspunktet apokalyptisk grundstemning, en total sammenblanding af planeter og planter og talrige rytmiske crescendos er *Digte 2014* en yderst væsentlig, hvis ikke den væsentligste,[2] bog i krydsfeltet mellem poesi og politik i klimakrisens skær (for slet ikke at tale om den meget selvbevidste titel *Digte 2014,* som placerer bogen i en poetisk tradition, der går fra Adam Oehlenschlägers *Digte 1803* til Johannes V. Jensens *Digte 1906*). Det for mig at se afgørende i denne banebrydende bog er imidlertid den kompromisløse attitude, som

Ørntoft udviser og praktiserer i forhold til at leve og skabe kunst i disse 'end times'[3] – en attitude som, på den ene side, afstedkommer en desillusioneret, hvis ikke direkte depressiv, sindstilstand, og, på den anden side, et næsten science-fiction-agtigt, fabulativt håb. Det er denne oscillation, jeg i denne artikel har i sinde at opholde mig ved.

Indledningsvist skal der også knyttes nogle kommentarer til det antropocæne som begreb, der efterhånden er blevet forholdsvist udbredt og almindeligt. Begrebet blev præsenteret i 2000 af Eugene Stoermer og nobelprisvinderen Paul Crutzen som en betegnelse for en ny geologisk epoke, hvor menneskeheden som sådan har influeret på jordens atmosfære, litosfære og hydrosfære. Begrebet står dog ikke uanfægtet. For eksempel argumenterer Donna Haraway i et interview for, at termen "feeds into some extremely conventional and ready-to-the-tongue stories that need far more critical inquiry. The figure of the anthropos itself is a species term. The anthropos – what is that? All of Homo sapiens sapiens? All of mankind? Well, who exactly?" (Haraway & Kenney 2015: 259). Og Claire Colebrook rejser et lignende spørgsmål fra et feministisk og ikke-eurocentrisk perspektiv: Hvis antropocæne tidsalder taler vi om her? Hvem er det "vi", som implicit gemmer sig i dette begreb? Hvilke *mænd*? (Colebrook 2014).

Et beslægtet problem relaterer sig til begrebets historiske datering? For startede denne tidsalder, da mennesket, på Prometheusk vis, 'opfandt' ild? Eller var det, da land- og jordbruget for alvor manifesterede sig for cirka 10.000 år siden? Eller var det med den industrielle revolution? Eller med de første atomprøvesprængninger for blot et halv århundrede siden?

Nogle af disse problemer har fået nogle forskere til at udvikle nye og alternative begreber såsom *the capitalocene* (for at understrege kapitalismens specifikke betydning i denne historiske proces og ikke en abstrakt menneskehed – som én forfatter formulerer det: "Blaming all of humanity for climate change lets capitalism off the hook" (Malm 2015[4])) og *the Chthulucene* (Haraway 2016).

Selvom jeg er fuldt ud bevidst om disse konceptuelle anliggende, holder jeg mig i det følgende til det antropocæne som begreb, om ikke andet så for klarhedens og konsistensens skyld.[5] Under alle omstændigheder er min interesse i det følgende ikke rettet mod, hvad det antropocæne *er*, eller hvordan det rent geologisk skal defineres. Snarere er mit fokus orienteret

mod den temporale erfaring, de følelser og de muligheder for poetisk narration eller fabulation, som det antropocæne giver anledning til, og *Digte 2014* giver udtryk for. De tre konceptuelle komponenter, der altså udgør artiklens analytiske grundlag – tid, affekt, fabulation – kan imidlertid også omformuleres til nogle mere generelle og grundlæggende spørgsmål, hvad angår samtidspoesien i den antropocæne tidsalder:

1. Tid: Hvordan kan samtidspoesien overhovedet forholde sig til klimaforandringernes gigantiske skala, ikke kun hvad rumlige perspektiver angår, men også med hensyn til den rent tidslige udtrækning?[6] Og hvordan bliver det muligt at tilgå det antropocæne som begivenhed i en hypermedialiseret verden, hvor alt forvandles til breaking news og tiden således skrumper ind til et endeløst nu?
2. Affekt: Spørgsmålet er imidlertid ikke blot, hvordan det antropocæne erfares i tid (eller rum for den sags skyld), men også hvordan det antropocæne føles, dvs. hvilke affekter det antropocæne i første omgang giver anledning til og, i anden omgang, hvordan disse affekter tager sig ud i poesien[7]? Det afgørende spørgsmål er her: Hvordan undgår poesien at ende i en form for affektiv paralyse, i en tilstand af apatisk håbløshed; hvordan undgår den at overgive sig til, hvad Sam Gindin har kaldt *the spectre of fatalism* (Gindin 2013)?
3. Fabulation: Disse første to spørgsmål, som altså er intimt forbundne, leder til en tredje og sidste problemstilling: I sin relativt nye bog *Déjà Vu and the end of history,* skriver Paolo Virno: "What type of historical narration establishes itself at the 'end of history'?" (51). Men her bliver spørgsmålet ikke kun, hvilken type narration eller poesi der opstår ved historiens afslutning, men hvilken type narration eller poesi, som overhovedet er i stand til at etablere historiens afslutning – og også, i sidste ende, etablere et håb? Det er her spørgsmål om science fiction og fabulation dukker op, og i kølvandet på dét, et spørgsmål om litteraturens utopiske funktion, for hvad sker der med utopierne i en tid, hvor alt synes at gå ud på at undgå eller i det mindste udskyde en tilsyneladende uundgåelig og verdensomspændende klimakatastrofe?

Disse tre spørgsmål angiver, i nævnte rækkefølge, artiklens struktur.

Tid
("Det er tynde vægge/der adskiller mig fra kridttiden")

Jeg længes mod et før og et efter.
Det at jeg nu ligger søvnløs i Mælkevejen
minder mig om i går
hvor jeg ligger søvnløs i Mælkevejen
Jeg kan ikke holde tiderne adskilte
forstår du problemet
forstår du at jeg ikke kan mærke forskelle
forstår du at det lugter af tang og rådne krybdyr
når jeg tuner på frekvenserne
med min niggerstemme blafrende ud af halsen
i lyserød og opkørt underskov
I har rigtignok været i det grønne, siger han
og hælder øl ud over sig selv
her lugter af gammel havbund, siger jeg
og hiver mig op på land
vores bil gik lige igennem isen
hvalhajerne cirkulerede om skyskrabernes tage dernede
vi måtte blaffe tilbage til overfladen
hele tiden sad chaufføren og råbte omme på førersædet
se min tunge, råbte han
og pegede ud på kviksøbet, der flød af sted underbroen
(s. 13)

I dette emblematiske digt fra *Digte 2014* udfoldes et univers, hvor "lyserød og opkørt underskov", skyskrabere og havbunden så at sige er smeltet sammen og er blevet ét. Hvor biler går gennem isen og må blaffe tilbage til overfladen. Dyreverdenens insekter og menneskelige ansigter er ikke kun bundet sammen af en fonetisk lighed (insekter og ansigter), men *er* snarere væsenssammenlignelige. Jorden ligner i hvert fald ikke sig selv. Samfundet ligner ikke sig selv (som der står i et andet digt: "for mig er samfundene døde" (9)), planeten er maltrakteret og byerne ligger på glemte frekvenser (43).[8]

Det er et poetisk univers, som bringer J. G. Ballards *The Drowned World* (1962) i hu, hvor hele kloden er blevet oversvømmet, hvilket ikke

kun indebærer en gennemgribende forandring af ydre landskaber, men også af de indre ditto. I Ballards roman husker menneskene – eller de få mennesker, der nu engang er tilbage – hvordan det var at være et dyr, der tidligere i evolutionens millionårige historie krøb fra vand til land, og hjernen vender momentvis tilbage eller regredierer til et amfibiestadie: "we all carry within us a submerged memory when the giant spiders were lethal, and when the reptiles were the planet's dominant life form." (40) I bogen skriver Ballard desuden om "an ancient organic memory millions of years old." (66), om "the myriad-handed mandala of cosmic time." (56) Alt i alt forekommer der altså også her en gradvis, men efterhånden total aflysning af den konventionelle og kronologiske tid til fordel for en såkaldt "neuronic" tid, "where the massive intervals of the geological time-scale calibrated [his] existence. Here a million years was the shortest working unit…."(44).

På analog vis er århundrederne hvis ikke årtusinderne fusioneret i *Digte 2014*, tiderne kan ikke længere adskilles, hvilket skaber et helt og aldeles udifferentieret tidskontinuum. Begyndelsen af det digt, der blev citeret ovenfor, indfanger dette temporale forhold: "Jeg længes mod et før og et efter./Det at jeg nu ligger søvnløs i Mælkevejen/minder mig om i går/hvor jeg ligger søvnløs i Mælkevejen/Jeg kan ikke holde tiderne adskilte/forstår du problemet/forstår du at jeg ikke kan mærke forskelle". På den måde er den fjerneste fortid en del af nutiden, og fremtiden er der allerede i al sit fremmede og fluorescerende skær. Derfor tales der et sted om "dette sindssyge minut" (31) og om, at "[d]er er alle tider i et sekund" (42). Derfor lyder en emfatisk sætning: "Det er tynde vægge/der adskiller mig fra kridttiden" (24).[9]

Dette temporale vilkår er den antropocæne tidsalder iboende, og Ørntoft er ovenud bevidst omkring det, når han skriver om "min morgen i de øverste lag af geologien" (48) og om, hvordan hans "fodspor lyser gennem alle tider" (63). I første omgang udgør det et epistimologisk problem, som ikke alene drejer sig om, at det fra et givent punkt i nutiden er vanskeligt at opfatte og begribe et så massivt tidsspand, som de menneskeskabte klimaforandringer udgør, men også og måske i særlig grad i *Digte 2014* om at disse millioner, eller tusinder, eller hundredvis af år altid allerede er indlejret og indfoldet i et hvilket som helst nu. Under alle omstændigheder er problemet desuden kompliceret af det faktum, at vi lever i en gennemmedieret og -digitaliseret virkelighed, hvor enhver form for begivenhed så at sige på forhånd er foregrebet og gennemspillet, så der ikke blot skabes en følelse

af déjà vu, *når* en given begivenhed finder sted, men en tvivl om, *hvorvidt* denne begivenhed overhovedet finder eller har fundet sted eller ej.

Det er for så vidt et velkendt problem, der vedrører den fænomenologiske erfaring i en hypermedieret verden, hvilket tænkere som Fredric Jameson og Jean Baudrillard har beskrevet som et paradigmatisk postmoderne problem. Jameson har for eksempel igen og igen understreget, at vi lever i en historisk tid defineret af en slags endeløs nutid, der implicerer intet mindre end historicitetens død: "I have argued here that it is most productive to grasp this development in terms of the death of historicity; or to be more precise, the weakening of our phenomenological experience of past and future, the reduction of our temporality to the present of the body." (Jameson 2015: 128) Baudrillard er i vid udstrækning optaget af samme problematik, som for ham at se ikke er identisk med Fukuyamas tese om historiens afslutning, selvom det ellers kunne virke sådan. Baudrillars originale idé er, at vi netop *ikke* er ankommet til historiens afslutning, at historien i den forstand er slut, men omvendt, at historien ikke er slut og ikke kan slutte, at vi har mistet selve fornemmelsen for enhver form for afslutning på historiens gang, og *dermed* har vi tabt historien eller historiciteten på gulvet: "We are laboring under the illusion of the end, under the posthumous illusion of the end. And this is serious, for the end signifies that something has really taken place. Whereas we, at the height of reality – and with information at its peak – no longer know whether anything has taken place or not." (Baudrillard 2000: 43–44)[10] Derfor er vores problem ikke længere "[w]hat are we to make of real events", men snarere: "What are we to make of events that do not take place?" (*The Vital Illusion:* 38) Mens den antropocæne tidsproblematik så sandelig spiller ind i den mere generelle problematik, der måske kan opsummeres som det komplementære sammenfald af medialitetens hypertrofi og historicitetens atrofi, er der stadig noget specifikt og særegent over det antropocæne tidsproblem. Som Sylvére Lotringer har udtalt i et interview: "The most disturbing aspect of our present situation is the disappearance of history – not the history of the past, but of the future. It is impossible for us to imagine that our history will have happened for no one." (Lotringer et al. 2015: 374)

Som en hændelse i tid synes klimakatastrofen vitterligt ikke at finde sted, på trods af eller måske endda snarere på grund af den kolossale mængde information, der vedvarende ledsager den. Hver dag hører vi nye nyheder om en eller anden temperaturstigning (for eksempel at gennem-

snitstemperaturen i Australien vil være 1.5°C højere i 2020 end i år 1900), om nye udrydningstruede arter (for eksempel isbjørnen), eller om folk, der forlader deres hjem fordi vandstanden stiger dér, hvor de bor (for eksempel på Maldiverne eller Bangladesh). Og alligevel/derfor er vi ikke i stand til at absorbere det eller reagere på det i vores dagligdagsliv.[11] Som også Timothy Morton har gjort opmærksom på i en kronik, der blev trykt i det danske dagblad *Politiken* i 2015: "det heftige bombardement med informationer har den utilsigtede konsekvens, at det får os til at føle, at den traumatiske hændelse ikke har fundet sted endnu" (Morton 2015).[12]

Til en vis grad forklarer dét nogle af de mest hyppige figurer i *Digte 2014:* Gentagelserne af ordene "nu" og "mens". Som i følgende digt:

Jeg har en dør til døden som altid står åben.
Felix holder hof i køkkenet
han fester med bananfluerne
han tæmmer dem og gør dem rolige
med sin klare stemme
og sine klare dybe øjne.
Nu cirkulerer de om rislampen i en tyk ring
han er cirkuskunstner af den nye verdensorden
nu vågner jeg
nu bryder solen gennem trækroner
gennem vinduer
gennem hud
og *mens* jeg vågner op fra en drøm til den næste
mens mine to edderkoppehænder
begynder at fare rundt på bunden af himlen
mens espressoen hænger som en sort hul i rummet
er jeg et klarsyn i datoens tåger
og i de tåger
og i den dato
klæber min hud til geografien
som en landingsbane for fjendtlige viljer
jeg er summen af alle ideologier
udfri mig […]
(s. 24–25; mine fremhævelser)

Dette digt krystalliserer netop det punkt, så karakteristisk for det antropocæne, hvor medialitetens hypertrofi og historicitetens atrofi konvergerer. Klimaforandringerne kan ikke betragtes isoleret fra den medierede og digitaliserede verden, som de finder sted i og forandrer. Frem for alt skaber de gentagelser i digtet, som jeg har kursiveret, et aparte tidsligt paradoks. Nu sker dit, nu sker dat, mens dette og hint også sker. Der frembringes en total simultanitet, et altomfattende nu, hvor alt synes at finde sted, og alligevel er det som om, at intet rigtigt finder sted. Dette relaterer sig selvsagt til den gennemgående fascination af og foragt for *breaking news,* et fænomen som virkelig er emblematisk for denne temporale logik. Man kunne måske endda – med Jameson – tale om en temporal antinomi (Jameson 1998: 60ff.). Alt sker, og intet sker. Alting ændrer sig, og ingenting ændrer sig. Denne tilstand har affektive konsekvenser; den indebærer eller producerer en særlig affektiv atmosfære.

Affekt
("Lad os sætte os her i skumringen og vente på at revolutionen griber os")

Det er forvirrede tider, jeg skal fortælle om
det var tider, hvor intet skulle begrænse os.
Hver gang jeg ikke distraherer mig selv med ligegyldige gøremål
tænker jeg på apokalypsen
hver gang nogen udtrykker håb for det bestående
får jeg det fysisk dårligt.
Lad os sætte os her i skumringen og vente på
at revolutionen griber os.
Lad os sætte os ned med kviksølv i lungerne
og flyforbindelser i hud og hår
og læse breaking news
de sløjfer skøjtebanen i årets kommunale budget
hvad fanden er det for noget
de finder eftersøgt drabsmand inde i tv-stjernes barndomsminde
hvad fanden er det for noget.
Gik igennem en ærlig passage
et sted forleden
i en samtale måske.

Jeg har ikke længere nogen overordnet plan for livet
ud over at holde mig tæt på folk jeg elsker
jeg har fået nok af at bilde mig samfundene ind
jeg har fået nok af at fylde min mund med petroleum
og se boreplatformene komme sejlende
se dem skyde deres flammer op i mørket.
(s. 11)

I dette digt fremgår det med al tydelighed, at Theis Ørntoft i og med *Digte 2014* ikke så meget er interesseret i det antropocænes objektive realitet, som i dets subjektive realitet, dets affektive konsekvenser. En desillusioneret, hvis ikke depressiv[13] grundstemning er både synlig og mærkbar i hele digtsamling og ingen steder mere end i digtet her. "Lad os sætte os her i skumringen og vente på/at revolutionen griber os" som nogle lakoniske, næsten sardoniske, linjer lyder. Eller: "jeg er ligeglad indtil det er for sent/og ved du/at jeg tror det er et essentielt træk ved menneske anno kapitalisme" (18). Denne kyniske impotens er ifølge Slavoj Žižek selve definitionen på moderne ideologi, der kan opsummeres i sætningen: Vi ved godt, at vi ikke burde købe den og den ting, fordi det er dårligt for klimaet, men vi gør det alligevel (Žižek 1989: 29). Vi ved godt, at vi ikke burde forholde os passivt til den kommende katastrofe, men vi gør det alligevel. Denne form for reaktionsmønster og følelsesmæssig apati finder man også i Michel Houellebecqs forfatterskab, der er en åbenlys inspirationskilde for Ørntofts digtsamling og forfatterskab i det hele taget. Den sidste sætning fra Houellebecqs roman bliver endda citeret direkte i *Digte 2014:* "Planterigets triumf er total" (Houellebecq 2012: 318). I digtsamlingen bliver det til: "planterigets triumf bliver total, siger jeg/og lader som om det er noget/jeg selv har fundet på." (29) Linjer såsom "der er ingen lykke/der er ingen sorg" resonerer også med Houellebecqs værker, hvor denne følelsesløshed faktisk bliver det egentlige og lettere uhyggelige udkast til en eller anden form for utopi. For slet ikke at tale om erkendelsen af, at alle mellemmenneskelige relationer er blevet udvisket eller forbasket i en sådan grad, at da jeget på et tidspunkt tager til fest, er alt, hvad han ser, "reptilsmil" (17).[14]

Man kunne også have draget en sammenligning til Lars von Triers *Melancholia*,[15] der oplagt også spøger i *Digte 2014*, men det ville føre for vidt, og under alle omstændigheder er kernen af problemet dette: Hvordan

skal vi læse og vurdere denne affektive tilstand i *Digte 2014*, som den lige er blevet beskrevet? Er det en poesi, som er blevet hypnotiseret af sin egen følelse af magtesløshed og impotens? Det er, som allerede nævnt, efterhånden en truisme, at data og information ikke rigtig hjælper noget i forhold til reagere på klimakrisen, men selv en kritisk bevidsthed om det pertinente problem synes heller ikke videre anvendelig i *Digte 2014:* "min katastrofebevidsthed/er uendelig fin/men næsten ubrugelig" står der et sted (40). Et andet sted: "Jeg analyserer samfundene med min kritiske bevidsthed/jeg betragter verden med mit skarpe blik/men jeg tror ikke, at bevidsthed og blik/er godt for noget som helst, siger jeg" (22).

I deres manifest *#Misanthropocene* (2014) henleder digterne Juliana Spahr og Joshua Clover netop opmærksomheden på, hvor attraktiv og samtidig problematisk denne position kan være. Med reference til Wendy Browns artikel fra 1999 om venstrefløjsmelankoli, "Resisting Left Melancholy" (som selv referede til Walter Benjamins korte tekst om "Linke Melancholie" fra 1931), kalder de det for *West Melancholy* og skriver i femte tese i deres særegne stil: "Fifth of all. But then there is this other rain tilting in to soak vast acres of eurodollars and we call this west melancholy. West melancholy is related to but not the same as the misanthropocene" (4). Og 18. tese lyder: "Eighteenth of all. You know that moment when you realize there is nothing to be done…" (6).

Som også Sam Gindin har gjort opmærksom på i artiklen "Art in an Age of Fatalism" i *Jacobin Magazine*, består en alvorlig fare i dag i at overgive sig til eller lade sig hjemsøge af det, han kalder *the spectre of fatalism,* en fatalismens spøgelse. En sådan overgivelse indebærer, at man accepterer den ideologiske idé om, at historien er slut, og alt, der er tilbage, er en evig og eviggyldig nutid med liberalt demokrati og neoliberal kapitalisme (Gindin 2013). At man accepterer, at der ikke er nogen fremtid og ikke noget alternativ, og at det, der kunne være, reduceres til det, der er. Med fatalisme menes der således, at man affektivt set forholder sig til fremtiden på samme måde, som man normalt plejer at forholde sig til fortiden: Som noget nødvendigt, uomgængeligt, uforanderligt. Dette udgør imidlertid ikke alene en fare for aktivister og kritiske intellektuelle, men også for kunstnere og forfattere. Man behøver ikke have mere end et begrænset og overfladisk kendskab til samtidslitteraturen for at indse, at det er noget nær umuligt at opretholde den lettere sværmeriske men aldeles vedvarende idé – som løber

fra romantikken over Martin Heidegger og Hannah Arendt til Franco 'Bifo' Berardi – om at kunsten og litteraturen virkelig kan ændre verden, at den kommer på sin fine, hvide hest og redder os alle sammen, hvad enten det drejer sig om en verden præget af fornuftsbaseret objektivitet, af et teknisk forhold til teknikken, af mørk totalitarisme, eller af finansiel spekulation. I virkeligheden synes en lang række samtidsforfattere – fra amerikanske Tao Lin til førnævnte Houellebecq – at have stillet sig tilfredse med udelukkende at beskrive, i et depressivt tonefald, hvordan det føles at leve i en verden uden nogen fremtid. Det er en litteratur, som ikke iværksætter nogen forhandling af det, som Mark Fisher har kaldt kapitalistisk realisme (Fisher 2009) – et begreb som Gindin også i vid udstrækning trækker på, og som henviser til, at den eneste realistiske virkelighed i dag er en kapitalistisk virkelighed, det er umuligt at forestille sig noget andet.[16] I en skarpsindig kommentar i *New York Times* fra 2014 skrev Adam Kirsch i den forbindelse: "Today, poets with a grasp of reality must start from the premise that nothing they write will be much read or have much influence on public discourse […] poets in our time prefer to imagine themselves not as legislators, but as witnesses – those who look on, powerless to change the world, but sworn at least to tell the truth about it." (Kirsch 2014)

Denne stemning, denne følelse af fatalisme, denne depressive fornemmelse – dét er helt centralt for og synes *næsten* at være indlejret i enhver kunst, som beskæftiger sig med det antropocæne. Men er det også her, at Theis Ørntofts digtsamling ender, er det her, han efterlader sit jeg og sine læsere, ikke mindst? Måske og så alligevel ikke. *Digte 2014* har ikke den samme trøsteløse udgang, som Michel Houellebecqs romaner altid har. I modsætning til Houellebecq hvor det på trods af en sentimental nostalgi er sikkert og vist, at den fatalistiske følelse forbliver konstant, er der hos Ørntoft en helt anden kontingens og labilitet i selve følelsesregistret. Som der står et sted, der direkte forbinder tid og affekt: "Det er sjældent at sekunder ender ligesom de begyndte/det er sådan her jeg har det/nu har jeg det ikke sådan længere" (30). Udover at følelserne kan skifte fra sekund til sekund, hvilket i sig selv umuliggør en fuldstændig permanent tilstand af kynisk desillusion, så finder man i *Digte 2014* også hvad jeg foreslår at kalde en *fabulation*, som åbner et *andet* rum, og som i sidste ende bringer os tilbage til Ballard. Det er det, som det tredje, afsluttende og forholdsvis spekulative afsnit skal handle om. Det kan godt ske, at digterjeget får det

”fysisk dårligt”, når nogen ”udtrykker håb for det bestående”, og at han ikke har nogen tiltro til at ”revolutionen griber os”, men det betyder jo ikke, at der ikke er noget at gøre. Der findes andre ting at håbe på end det bestående, der findes andre former for forandring end den rene revolution.

Fabulation

(“Verdenshistorien fortalt for mine efterkommere”)

Hvis vi lige skal gentage og sammenfatte den generelle problemstilling: Hvordan kan samtidspoesien få det antropocæne til at træde frem som en begivenhed, der kan ses, mærkes og føles? Og hvordan kan den gøre det uden at synke ned i en form for kynisk eller fatalistisk position? Det kan samtidspoesien – her stadig eksemplificeret ved Theis Ørntofts *Digte 2014* – i og med en fabulativ gestus. Det er det, jeg her til sidst vil forsøge at skitsere.

Det er den franske filosof Henri Bergson, som udvikler et begreb om fabulation[17] i *Les Deux* Sources *de la morale et de la religion* fra 1932 (den engelske oversættelse, som jeg refererer til i det følgende har titlen *Two sources of morality and religion*). For Bergson er fabulation en mekanisme i mennesket, der som sit udgangspunkt og anledning har en oplevet, erfaret eller såmænd blot følt katastrofe, en afbrydelse, en forstyrrelse. Det er, når man ser en sådan truende eller traumatisk begivenhed i øjnene, at man begynder at fabulere. Eller rettere og med Bergsons egne ord: Fabulationen er det, der sådan set udskiller en begivenhed fra det virkeliges eller virkelighedens kontinuum (Bergson 1932:133). På den måde er fabulationens udgangspunkt *affektivt.* Fabulation tager form af en affekt, fabulation er produktionen af en affekt i forbindelse med en begivenhed.

Selvom konteksten for Bergsons diskussion af fabulation i det store hele er religion og religiøse samfund, er det klart, at fabulationen også vedrører fiktionens domæne, for så vidt som der også her er tale om en række kreative og affektive ”reactions of man to his perception of things, of events, of the universe in general” (162). Bergson nævner da også selv børnelege, teater, heltedyrkelse og det at skrive som andre og umiddelbart ikke-religiøse eksempler på fabulation (108). Når jeg bruger begrebet i det følgende, er det altså i denne betydning – men med én afgørende modifikation: For Bergson har fabulationen umiddelbart en konservativ funktion. Den frembringer – via myter, overtro osv. – lydighed, social

kohæsion og fungerer i vid udstrækning som et negativt ladet begreb.[18] For Gilles Deleuze – som er den tænker, der på en måde har opdaget begrebet hos Bergson – spiller fabulationen derimod ikke en reaktionær og samfundskonserverende rolle, men bliver snarere en samfundsforandrende og nærmest revolutionær kraft. Det falske og illusoriske og hallucinerende ved fabulationen opfatter Deleuze således positivt. I bogen *Forhandlinger* siger Deleuze: "Utopi er ikke et godt begreb, for der er snarere tale om en form for "fabulering", som folket og kunsten har tilfælles. Man burde genoptage Bergsons begreb om fabuleringen for at give det en politisk betydning." (Deleuze 2006: 208)[19]

I en vis forstand er fabulationen placeret på grænsen mellem det reelle og det imaginære, mellem nutid og fremtid, mellem realisme og utopi.[20] Det afgørende er imidlertid, at det kun er muligt at få adgang til det såkaldt virkelige eller reelle via det imaginære; det er den fabulative projektion ud i fremtiden – foregribelsen af katastrofen – der giver mulighed for erfare og handle i nutiden. Det er for så vidt fabulationen, der leder til fakticiteten, ikke den anden vej rundt. Man kunne også formulere det på følgende måde: fabulation er (med en, indrømmet, grim germanisme) begivenhedsmæssiggørelse. Fabulationen producerer begivenheden, kommer på en måde *før* begivenheden, *er* begivenheden.[21]

Det siger sig selv, at man ikke må forveksle fabulation med, eller reducere fabulation til, fantastiske fortællinger eller fri fantasi. Det siger også sig selv, at fabulation ikke er begrænset til eksempelvis storslåede romaner. Det er en operation, som kan folde sig ud og manifestere sig i en hvilken som helst kunstform, i en hvilken som helst genre. Som for eksempel en digtsamling som *Digte 2014*. På et helt overordnet niveau forener denne bogs fabulation tid, affekt og begivenhed; udgangspunktet er, som hos Bergson, en kommende katastrofe; det er i konfrontationen med det antropocænes dystre grundvilkår, at fabulation tager form og fart. I en vis forstand er den tidslige og narrative gestus, som *Digte 2014* udfører, et loop[22]: Et loop eller en sløjfe, der går fra nutiden over fremtiden og tilbage til nutiden igen. Den tilbyder et kognitivt kort over den nuværende verden *gennem* et spekulativt billede af en fremtidig verden. Digtsamlingen henholder sig med andre ord netop ikke kun til det, der er, men forbliver loyal over for en kontingent og ukalkulerbar fremtid, hvor katastrofal den end viser sig at være. På den måde får fabulationen, som hos Deleuze, en næsten utopisk funktion.

Fabulationen i *Digte 2014* kan imidlertidig også lokaliseres i de enkelte digte. Som i det følgende prosadigt:

> Verdenshistorien fortalt for mine efterkommere: Omkring kridttiden flød en gruppe stamceller hen over bunden på et fluorescerende ocean og nåede frem til noget andet end gæller. Omkring stenalderen udslettede man en insektart med et tryk på en knap. Omkring Anden Mosebog spyttede nogen blod ned i mit fostervand. Omkring Den Spanske Inkvisition opførte man et parlament af tårer i en fuldkommen tilfældig øjenkrog. Omkring den Sorte Død byggede man stigen op til det radiotårn der senere skulle blive mit hoved, omkring 1930 lagde en gruppe vrede demonstranter New York til gæring på bunden af et reagensglas, omkring år 2090 skiftede man alle lufthavne ud med insekters vejrtrækning i grønne kvadrerede rum, omkring år 3000 var mennesket ikke længere fysisk, lad os sige det var sådan, og sådan blev det sandt, lad os rejse en grædemur fyldt med huller, der uafbrudt føder albinobørn, lad os lægge os på bunden af Marianergraven og læse vækstrater med infrarød støj i øjnene; den der ikke falder i åndedrættets afgrund og farer vild i majsmarkerne dernede, er endnu ikke klar til at være levende. (s. 53)

Denne verdenshistorie er i sandhed fabulativ.[23] Her fører sløjfen endda læseren langt tilbage i fortiden for kun at slynge ham eller hende ud i fremtidens rum, "omkring år 3000" og endda længere frem. Passagen udvider ikke kun forestillingshorisonten, den rummer også en slags imperativ, som går ud på, at man må være klar til det absolut uforudsigelige og kontingente – som at falde "i åndedrættets afgrund" og fare vild "i majsmarkerne dernede". Ellers er man "endnu ikke klar til at være levende", som der står. På den måde rummer digtsamlingen også et håb, men der er vel at mærke ikke tale om håbet som illusionen, men illusionen, dvs. fabulationen, som håb.[24]

Dette håb er forankret i sproget. At verden er gennemtrængt af sproglige konventioner og dominerende myter er ikke kun en omstændighed, der skal

begrædes, men også en mulighed for at sætte ind dér, hvor konstruktionerne, i første omgang de sproglige konstruktioner, skabes. Som der står flere steder i digtsamlingen, herunder i den citerede passage: "lad os sige det var sådan, og sådan blev det sandt." Det er naturligvis ikke kun politikernes privilegium at producere fiktioner, som bliver til sådanne sandheder, eller journalisternes for den sags skyld: Det er også digternes privilegium. Eller skulle vi sige: Opgave? Kun ved at sige at alternativerne findes, har de en mulighed for at blive sande. Kun ved at blive ved med at forsøge at fabulere dem frem, har de en mulighed for at blive virkelige.

Kort konklusion

Verdenshistorien fortalt for jegets efterkommere synes, i tråd med *Digte 2014* som helhed, at være fortalt fra fremtiden. Det er med andre ord også verdenshistorien som poetisk science fiction. Og så er vi tilbage ved Ballard. Han er ikke kun inkluderet på grund af *The Drowned World,* eller fordi han forstod, at fremtiden kan være en bedre nøgle til nutiden end fortiden, eller fordi han mente, at science fiction var det tyvende århundredes autentiske litteratur og måske den eneste genre, der vil blive husket i fremtiden (hvis vi antager at fremtiden overhovedet vil være interesseret i vores nutid). Hvad Ballard så klarere end nogen var, at det i en verden som i stigende grad er styret af fiktioner af alskens slags ikke er forfatterens opgave at opfinde fiktionelle eller alternative verdener.[25] I stedet kommer forfatterens opgave til at bestå i at opfinde virkeligheden.[26] I denne antropocæne tidsalder er det ikke en opgave, som synes at være blevet mindre, og det er en opgave, Theis Ørntoft, som jeg har forsøgt at vise i denne artikel, har indladt sig på og engageret sig i.

Den analytiske undersøgelse af tid og affekt i *Digte 2014* har således haft til hensigt at føre frem til og understøtte det afsluttende og lettere spekulative argument: At det (kun) er gennem en fabulativ praksis, en spekulativ eller science-fiction-lignende handling, at poesien synes i stand til at tage den samtidige og nuværende udfordring op, som den antropocæne tidsalder stiller samtidslitteraturen som helhed over for. Det er her, at tid, affekt og begivenhed konvergerer; det er her, at det, der er blevet kaldt fatalismens spøgelse manes i jorden; her, at poesi og politik mødes og næsten bliver ét.

Litteratur

Ørntoft, Theis 2009. *Yeahsuiten.* Gyldendal.

Ørntoft, Theis 2014. *Digte 2014.* Gyldendal.

Andersen, Gregers 2011. ”Litteraturen i klimakrisens tidsalder”. I *Standart,* nr. 2.

Baake-Hansen, Martin. 2015. ”Det er forvirrede tider, jeg skal fortælle om”. I *Weekendavisen,* 27/2.

Ballard, J.G. 2013. *The Drowned World.* Liveright.

Ballard, J.G. 2014. ”Fictions of Every Kind”. I Mackay, Robin og Armen Avanessian (red.): *#accelerate. The accelerationist reader.* Urbanomic & Merve Verlag.

Baudrillard, Jean 1994. *The Illusion of the End.* Stanford University Press.

Baudrillard, Jean 2000. *The Vital Illusion.* Columbia University Press.

Bergson, Henri 1935. *Two sources of morality and religion.* MACMILLAN AND CO.

Berlant, Laurent 2011. *Cruel Optimism.* Duke University Press.

Bloch, Ernst 1995. *The Principle of Hope vol 1.* MIT Press.

Brennan, Teresa 2004. *The Transmission of Affect.* Cornell University Press.

Butler, Judith 2010. *Frames of War* (paperback edition). Verso.

Bøgh Thomsen, Torsten 2015. ”*Flydende noiagratin.* Apokalypseæstetik i Theis Ørntofts *Digte 2014”.* I *Spring*, nr. 38.

Clark, Timothy 2015. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept.* Bloomsbury Academic.

Clover, Joshua & Juliana Spahr 2014. *#Misanthropocene. 24 theses.* Commune Editions (også tilgængelig som fri download og pdf: https://communeeditions.files.wordpress.com/2014/08/misanthropocene_web_v2_final.pdf)

Colebrook, Claire 2014. ”We Have Always Been Post-Anthropocene” (https://www.academia.edu/12757260/We_Have_Always_Been_Post-Anthropocene)

Cvetkovich, Ann 2012. *Depression – A Public Feeling.* Duke University Press.

Deleuze, Gilles 2005. *Cinema 2. The Time-Image.* Continuum.

Deleuze, Gilles 2006. *Forhandlinger.* DET lille FORLAG.

Dupuy, Jean-Pierre 2004. *Pour un catastrophisme éclairé: Quand l’impossible est certain.* Paris: Editions du Seuil.

Egebak, Niels 1980. *Der findes flere slags utopier.* After Hand.

Hornstrup Yde, Katrine 2014. ”Sproget opfører sig håbefuldt, når der intet håb er”. I *Information,* 7/3.

Jameson, Fredric 1998. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998.* Verso.

Jameson, Fredric 2015. “The aesthetics of singularity”. I *New Left Review*, nr. 92.

Fisher, Mark 2009. *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Zero Books.

Frantzen, Mikkel Krause 2013. *Lars Skinnebach. En monografi.* Forlaget Arena.

Frantzen, Mikkel Krause og Jens Bjering 2015. ”Depression og/eller apokalypse: Lars von Triers *Melancholia*”. I *K.&K.,* nr. 120.

Gindin, Sam 2013. ”Art in the Age of Fatalism”. I *Jacobin Magazine* (https://www.jacobinmag.com/2013/12/art-in-the-age-of-fatalism/).

Haraway, Donna og Martha Kenney 2015. ”Anthropocene, Capitalocene, Chthulhucene – Donna Haraway in conversation with Martha Kenney”. I Davis, Heather and Etienne Turpin (red.): *Art in the Anthropocene.* Open Humanities Press.

Haraway, Donna 2016: *Staying with the Trouble. Making Kind in the Chthulucene*. Duke University Press.

Houellebecq, Michel 2001. *Elementarpartikler.* Borgens Forlag.

Houellebecq, Michel 2002. *Udvidelse af kampzonen*. Borgens Forlag.

Houellebecq, Michel 2012. *Kortet og Landskabet.* Rosinante.

Kirsch, Adam 2014. “How Has the Social Role of Poetry Changed Since Shelley?”. I *The New York Times,* 18/11 (http://www.nytimes.com/2014/11/23/books/review/how-has-the-social-role-of-poetry-changed-since-shelley.html?_r=0).

Larsen, Peter Stein 2015. ”*Fire generationer i samtidens apokalyptiske lyrik.* Marianne Larsen, Thomas Boberg, Ursula Andkjær Olsen og Theis Ørntoft”. I *Spring,* nr. 38.

Latour, Bruno 2014. ”Agency at the time of the Antropocene”. I *New Literary History,* nr. 45.

Lotringer, Sylvére et al. 2015. “The Last Political Scene – Sylvére Lotringer in conversation with Heather Davis & Etienne Turpin. I Davis, Davis and Etienne Turpin (red.): *Art in the Anthropocene.* Open Humanities Press.

Malm, Andreas 2015. ”The Anthropocene Myth”. I *Jacobin Magazine* (https://www.jacobinmag.com/2015/03/anthropocene-capitalism-climate-change/)
Moore, Jason W. 2015: *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital.* Verso.
Morton, Timothy 2009. *Ecology without Nature.* Harvard University Press.
Morton, Timothy 2011. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World.* University of Minnesota Press.
Morton, Timothy 2015. ”Vi er ved at vågne op til et mareridt” (kronik). I *Politiken,* 8/11.
Mønster, Louise 2015. ”Sort frekvens. Samtidskritik, apokalypse og posthumanisme i Theis Ørntofts antropocæne poesi”. I *Kritik,* nr. 215.
Nexø, Tue Andersen 2014. ”Hvepse i røven, kviksølv i munden” (anmeldelse). I *Information* 17/3.
Rösing, Lilian Munk 2014. ”Postapokalyptisk digtsamling er breaking news” (anmeldelse). I *Politiken,* 16/3.
Sharma, Devika & Christian Dahl 2013. ”Forord”. I *K.&K.,* nr. 116.
Skinnebach, Lars 2010/2011. *Øvelser og rituelle tekster*. After Hand, 2010 (håndlavet førsteudgave) og 2011 (masseproduceret ’folkeudgave’)
Stueland, Espen 2016. *700-årsflommen. 13 indlegg om klimaendringer, poesi og politikk.* Forlaget Oktober.
Williams. Raymond 2013. ”Følelsesstrukturer”. I *K.&K.,* nr. 116.
Žižek, Slavoj 1989. *The Sublime Object of Ideology*. Verso.
Žižek, Slavoj 2011. *Living in End Times*. Verso.
Žižek, Slavoj 2014. *Event*. Melville House Publishing.

Noter

1 De to har også arbejdet sammen i musikbandet med det sigende navn *Klimakrisen.*

2 Anmeldelserne alene og receptionen tyder på det. I sin anmeldelse i *Information* udråbte Tue Andersen Nexø bogen til at være ”et hovedværk i tiårets poesi” (Nexø 2014), mens Lilian Munk Rösing uddelte de maksimale 6 hjerter til bogen i *Politiken* (Rösing 2014). For mere om den danske reception, se Stueland 2016: 199ff. Der har også været en markant akademisk opmærksomhed omkring *Digte 2014.* Martin Baake-Hansen skrev et essay om bogen ud fra et metamodernistisk perspektiv (Baake-Hansen 2015), mens der i et temanummer af tidsskriftet *Spring* om

katastrofer, undergang og apokalypse i samtidslitteraturen rummede flere artikler om *Digte 2014* (se Bøgh Thomsen 2015; Stein Larsen 2015). Derudover har Louise Mønster skrevet en artikel om Ørntoft i *Kritik* (Mønster 2015). Receptionen har været aldeles glimrende, men jeg mener alligevel, at jeg med denne artikel adskiller mig fra de dominerende tendenser i receptionen på to afgørende punkter: For det første skriver jeg ikke direkte ind i en økokritisk diskurs, men tillader mig til en vis grad at forholde mig og angribe den antropocæne problemstilling udefra. Der er ingen tvivl om, at en tænker som Timothy Morton har bibragt mange centrale indsigter til feltet, men den afledte effekt er, hvad man ret polemisk kunne kalde *en ortodoks økokritik*, hvor Morton ophøjes til en slags gudefigur, hvilket ofte fører til lettere forudsigelige læsninger som i tidsskriftet Springs temanummer *sæt verden ikke er til* (nr. 38, 2015), selvom jeg skal skynde mig føje til, at det faktisk *ikke* har været tilfældet i læsningerne af *Digte 2014* (for en præcis kritik af Morton og økokritikken, se igen Stueland 2016: 233ff.; for en grundig indføring i forholdet mellem litteratur og økokritik, se Andersen 2011). For det andet så har jeg ikke i sinde at læse digtsamlingen *Digte 2014* som en apokalyptisk og dystopisk bog. Snarere vil jeg forsøge at demonstrere, at der er en vis optimisme og håbefuld på færde – i den forbindelse er selve titlerne på artiklerne om bogen yderst afslørende: både Bøgh Thomsens, Stein Larsens og Mønsters titler rummer ordet "apokalypse", ligesom Mønster, i sin ellers udmærkede artikel, flere steder omtaler bogen som "dystopisk" (se eksempelvis Mønster 2015: 139; 144).

3 Jf. Zizek 2011.

4 Upagineret

5 For en god historisk udredning af det antropocæne, der betoner kapitalismens rolle i forhold til dette begreb, se Moore 2015. For mere om forholdet mellem kunst og kultur og det antropocæne, se Morton 2009; Clark 2015.

6 Jf. Timothy Mortons begreb om *hyperobjekter* (Morton 2011). Eller som digterne Juliana Spahr og Joshua Clover skriver i deres manifest *#Misanthropocene:* "Seventh of all. The sheer scale of the misanthropocene. Our minds feel small and inert. Once every fragment seemed to bear within it the whole. Now the whole being too large for the mind to see stands before us always as a fragment." (Clover og Spahr 2014: 4)

7 Det helt banale spørgsmål, som altså ikke kun er et epistomologisk spørgsmål eller en ren repræsentationsproblematik, lyder altså: Hvordan *føles* det antropocæne? Dette spørgsmål er inspireret af Ann Cvetkovich, der i sin bog *Depression – a Public Feeling* stiller det samme spørgsmål i forhold til kapitalisme (Cvetkovich 2012: 3). I det hele taget er dette aspekt af denne artikel dybt påvirket af den nyere

affektteori, ikke blot Cvetkovich, men også Lauren Berlant, Judith Butler og Teresa Brennan, hvor en af de centrale indsigter er, at affekter eller følelser (her og i det følgende skelner jeg ikke herimellem) aldrig kun er individuelle eller psykologisk fænomener, men altid allerede også kollektive og kropslige, måske endda politiske. Eller som Raymond Williams skriver, så er følelsesstrukturer at forstå som en særlig social erfaring (Williams 2013). For mere om affektteori og litteraturanalyse, se Sharma og Dahl 2013; Frantzen 2013: 37ff.

8 Forsiden på digtsamlingen er også værd at nævne i denne sammenhæng: En kosmisk, hvid cirkel på en baggrund af et dystert, næsten utydelig junglelignende naturlandskab.

9 Dette tidslige forhold har naturligvis spatiale korrelater, der kommer til udtryk i det faktum, at rummet eller rummene i *Digte 2014* har en fuldstændig mobil karakter. I digtsamlingen bevæger man sig fra Mælkevejen til Paris til New Zealand og Dubai; man rejser til Berlin, Mexico City og Fijiøerne; man kommer forbi satellitterne Saturn, Fornaxhoben og M63, inden man lander ved de københavnske kanaler.

10 Se også en anden bog af Baudrillard, med en igen meget sigende titel, *The Illusion of the End.*

11 Jf. linjerne i Lars Skinnebachs Øvelser og rituelle tekster: "Det er nødvendigt at tænke i utopier nu og i lukkede systemer. I de menneskeskabte biosfærer. Jeg sidder på en ny ø i et andet land i et samfund, der er i færd med at gå under. Vi reagerede ikke hurtigt nok, korrekt nok på klimakrisen. De politiske systemer, demokratiet i de vestlige lande magtede ikke, de magtede det ikke, at erstatte grundlaget for deres egne privilegier, fordi privilegierne**,** ressourcerne og demokratiet var tre brødre, der hellere gav afkald på deres frugtbarhed og videreførelse af slægten end at skulle skilles ad" (s. 10).

12 Se også Latour 2014.

13 Her taler jeg ikke om depression i klinisk forstand, men – i tråd med førnævnte Cvetkovich – om depression som den politiske følelse af, at fremtiden er forsvundet.

14 Der er talrige af sådanne scener i Houellebecqs forfatterskab. For eksempel den allerførste scene i *Elementarpartikler*, hvor hovedpersonen Michel står på en parkeringsplads med en kvindelig kollega, og de to på akavet vis forsøger at kommunikere med hinanden. Men det er umuligt. Da Michel så kører hjem, har han det som om han er med i en science-fiction film. "Den sidste mand på jorden, efter udslettelsen af alt liv. Der var noget i luften, der mindede om en tør apokalypse-stemning." (Houellebecq 2001:12) Man kunne også nævne en passage i debutromanen *Udvi-*

delse af Kampzonen, hvor der tales om, at de menneskelige forhold gradvist bliver mere og mere umulige" (Houellebecq 2002: 15; se også side 35-36).

15 I den forbindelse vil jeg tillade mig at henvise til en artikel om denne film, som jeg har skrevet sammen med Jens Bjering. Selvom vi godt nok ikke nævner Ørntoft med ét ord, skulle parallellerne alligevel træde tydeligt frem (Frantzen og Bjering 2015).

16 Her er arven fra Fredric Jameson tydelig, ikke mindst hans efterhånden herostratisk berømte tanke om, at det er sværere at forestille sig jordens undergang end kapitalismens endeligt.

17 På fransk: fabulation. På engelsk oversættes det nogle gange med fabulation og andre gange med storytelling eller myth-making. På dansk fastholder jeg fabulation som en gangbar oversættelse.

18 I bogen snakker Bergson om hhv. lukkede, lettere 'primitive' samfund og åbne, mere 'moderne' samfund. Fabulation hører førstnævnte til. Der er et hul mellem på den ene side individet, menneskets intelligens og egoisme, og på den anden side samfundet, menneskets pligtopfyldende intuition, og det fabulationen gør, er at suspendere intelligensen, eller i det mindste få den til at underlægge sig samfundets krav og pres for en stund. Fabulationen er så at sige på samfundets side, interpellerer individer med mytedannelse. Der er altså noget negativt over fabulationen i Bergsons udlægning, noget fordærvet, noget falsk - men samtidig spekulerer han et sted: "Who knows indeed if the errors into which this tendency led are not the distortions, at the time beneficial to the species, of a truth destined to be later revealed to certain individuals?" (s. 90)

19 Men mere siger Deleuze strengt taget ikke her. Det gør han til gengæld i bøgerne *Bergsonism* og i *Cinema II*. I sidstnævnte skriver han således: "It is necessary to go beyond all the pieces of spoken information; to extract from them a pure speech-act, creative storytelling which is as it were the obverse side of the dominant myths, of current words and their supporters; an act capable of creating the myth instead of drawing profit from or business from it." (Deleuze 2005: 277) Under alle omstændigheder forbliver det hos Deleuze et lettere underfrankeret og kryptisk begreb.

20 Som vi ved fra Ernst Blochs *The principle of hope*, skal en given utopi ikke bedømmes ud fra en realistisk målestok: Det er omvendt realismen, der skal måles ud fra utopiske kriterier. Som Bloch skriver, gives der ingen realisme uden en eller anden utopi (Bloch 1995: 223; se også Egebak 1980: 92).

21 Ifølge Slavoj Žižek kan en begivenhed forstås som en reframing af virkeligheden, for så vidt som den forandrer "the very basic mode of how we relate to reality", som han skriver i det værk, der bærer den sigende titel: *Event* (Žižek 2014: 10).

Videre skriver Žižek, at en begivenhed ikke er noget "that occurs within the world, but is a change of the very frame through which we perceive the world and engage in it." (ibid.). I denne optik kan en sådan begivenhed, en sådan forandring i virkelighedserfaringens transcendentale horisont, forstås som en sandhed, der har struktur som en fiktion. Eller i denne artikels vokabularium: Som en fabulation.

22 Jeg låner denne tanke om et tidsligt loop fra Jean-Pierre Dupuy (Dupuy 2004).

23 Samtidig er passagen, mildest talt, ikke uden komik, hvilket også er en fremtrædende træk ved *Digte 2014.* Således starter et andet digt med disse humoristiske linjer: "Lad os sige, partipolitik endnu er en realitet./ Lad os sige, gråvejret er nærmere gult/lad os sige, det er eftermiddag/med en tro på realiteter/jeg ligger et sted iblandt dem og ser Game of Thrones/hvor netop nu/seriens retfærdige helt får hugget hovedet af./Han får simpelthen choppet bollen af." (29) Med denne populærkulturelle reference og ungdommelige jargon viser Ørntoft, at fabulationen ikke alene er en gravalvorlig affære. Og i ovenstående verdenshistorie er der netop tale om en verdenshistorie fortalt af en idiot, fuld af brøl og vrede og frem for alt latter. Det ligger desværre uden for denne artikels rammer at konkretisere dette yderligere og dermed komme nærmere ind på relationen mellem komik og fabulation.

24 At *Digte 2014* på trods af en åbenlys desperation, grænsende til en dyb depression, har denne håbefulde side, har forfatteren selv antydet i et interview i *Information* (med overskriften "Sproget opfører sig håbefuldt, når der intet håb er"), hvor han i øvrigt starter med at snakke om Lars von Triers *Melancholia:* "Den nye stemme [den i forhold til debuten nye stemme i *Digte 2014* – MKF] startede med et citat af den danske digter Ivan Malinowski: »Leve som var der en fremtid og et håb.« De ord blev hængende i Theis Ørntofts hoved, da han begyndte at skrive *Digte 2014*. Sådan ville eller kunne han ikke leve. For ham eksisterede der ingen håbefuld politisk fremtid. "Jeg ville finde ud af, om det er muligt for mennesket - eller måske nærmere for sproget - at befinde sig i en håbløs tilstand. Og det, jeg indså med den nye bog, er, at det i hvert fald for mig er umuligt at skrive fra det håbløse sted. Det begynder at søge andre steder hen, siger Ørntoft" (Hornstrup Yde 2014).

25 "Everything is becoming science fiction" skrev Ballard som de første ord i sin berømte tekst "Fictions of Every Kind" fra 1971 (Ballard 2014: 237).

26 Jf. "We live in a world ruled by fictions of every kind — mass merchandising, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the instant translation of science and technology into popular imagery, the increasing blurring and intermingling of identities within the realm of consumer goods, the preempting of any free or original imaginative response to experience by the television screen. We live inside an enor-

mous novel. For the writer in particular it is less and less necessary for him to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality." (oprindeligt fra introduktionen til den franske udgave af *Crash* (1974), men genoptrykt i og her citeret fra *Re/Search* no. 8/9 (1984))

KJARTAN HATLØYS DIKTNING
En presentasjon med vekt på natur- og kunsterfaring

OLE KARLSEN

I

«Jeg fikk tårer i øynene, denne gangen på grunn av diktet (…). Det var som om jeg var full av gråt, det sto liksom klar i meg og ventet på en anledning til å flomme ut» (Knausgård 2010; 174). Året er 1998, og den emosjonelle reaksjonen som utløses av et dikt, er Karl Ove Knausgårds, den gang 19 år og student ved Skrivekunstakademiet i Bergen. Diktet han leser er skrevet av Kjartan Hatløy, en av de aller sterkeste og mest egenartede poetene i norsk samtidslyrikk. Iberegnet debuten med den karakteristisk livsbejaende og livs-bedagelige tittelen *Solreven* (solreven, dvs. den behagelige heten som sola kan frambringe en forsommerettermiddag) i 1996, har det til nå kommet 10 diktbøker, samt ei prosabok, *Nattsongar og andre forteljingar* (2002). Hatløy er, som vi siden skal gå nærmere inn på, naturlyriker med en særegen kopling mellom natur- og kunsterfaring. Han er bildedikter, vitalist, soldyrker, heimstaddikter som henter store deler av sitt bildearsenal fra den åssida, den lia ned til fjorden, der han bor i Salbu i Hyllestad kommune i Ytre Sogn. Han er en sjamanistisk inspirert, hyper-realistisk, religiøst-oppbyggelig, hymnisk lovsangpoet. Hatløys bøker og enkeltdikt er grundig gjennomarbeidet; dikt og bilder er rene og vakre og mange av diktbøkene består av dikt som slynger seg sammen til suiter eller diktsykluser: *Steg - frå klar himmel* (2003), der steg er en ledefigur, *I kråkekrins* (2006) med sitt gjennomløpende kråkemotiv, *Fjorden* (2011) med sitt fjordmotiv eller hans mest heideggerske bok, *Kjøkkendikt* (2012), en grundig fenomenologisk undersøkelse av kjøkkenets inventar og ting. På et lavere tekstnivå: I *Riket er ditt, damti damti* (2005) beskrives kroppens lemmer – armer, panna, føtter, mv.– i mange dikt, og det ene dikt lever ikke helt uavhengig av de andre; *mer*-mening legges stadig til ettersom stadig nye dikt med samme motiv kommer til. Ett eksempel kan være det fromme «Ein arm å sjå»:

Ein arm å sjå

den vinkar på vegner av fjella
våre trugne sysken som berre går litt seinare i bakkane

den hentar vårlys opp frå opne nett oppgravne graver
pløyer åkrar i det og sår med all dyrebar snillheit

ja armen den
hugsar eit mjuktboga svaberg

på det svartaste der, skreiv småbekkane
kvitt om kvart sekund

om absolutt ALLE solenes von

og uskuld
(Hatløy 2005: 23)

Naturen, kroppen, lemmene, føttene, beinet, tunga (selve taleorganet vi formulerer språket med) er gjentatte motiv eller del-motiv i Hatløys diktning. Det ser vi også i et dikt om panna og hendene i samme samling (Hatløy 2006: 30). Mer presist dreier det seg om det nære forholdet mellom panna og «hendenes forteljing» som avføder noe helt nytt. Språk avler språk hos Hatløy, og i det dikteriske språket skjer det stadige transformasjoner; «panna vert til ny logande vilje», blir til sølvørret, blir til sølvørretens «sysken», i.e. regnbuens «mangefarga band, tvers over solkula», og dikt-jeget huskes som objekt for naturen. Diktet leser slik:

Gjeve panna di
og hendenes forteljing som hos ho var
vert ny logande vilje, langt herifrå

vert til den vesle sølvørreten som svingar sporen
lat i avstandsstraumen, med av og til ei dirring

syskena er i mangefarga band, tvers over solkula
og et av dei
hugsar deg.

Det ligger en poetologisk refleksjon i dikt som dette knyttet til erindring og sammenhenger i naturen, mellom menneskenatur, kropp og andre naturfenomen, utan hierarkisk ordning. Diktets poetisk praksis ligger antydningsvis i skjæringspunktet mellom mimesis og poiesis, mellom mimetisk, hyperrealistisk naturrepresentasjon og (performativ) presentasjon. Skal man nærme seg Hatløys poetologi og beskrive hans poetiske praksis, kan særlig to tekster være til hjelp, nemlig mini-essayet «Wahnsinn und Dichtung» publisert i det tyske tidsskriftet *Offenes feld* og «Den ville» fra Klassekampens diktspalte som nettopp heter «Poetisk praksis»,[1] også det et «pannedikt». For Hatløy er det å dikte en erfaring i ordets etymologiske forstand: å utsette seg for fare. Poeten er utsatt, fremgår det av «Dichtung und Wahnsinn», poeten er den som «immerzu nach den wirklichen Rolle des Bewusstseins gräbt und fragt, oder nach den handeln der Menschen, ihrem eventuellen Ziel und Mass im Kosmos.» (Hatløy 2015: 34). Med henvisning til Gottfried Benn fastslår Hatløy at kunstfrembringelse er kroppslig betinget, at «[d]er grosse Dichter ist ein grosser Realist, sehr nahe allen Wirklichkeiten – er belädt sich mitt allen Wirklichkeiten» og bak et moderne dikt «stehen die Probleme der Zeit, der Kunst, der inneren Grundlagen unserer Existenz.» (Hatløy 2015: 36). Det er altså tidens store problemer, det indre grunnlaget for vår eksistens, menneskets mål og plass i kosmos poeten baler og kjemper med, og det koster. Hatløy henviser til den polske psykiater Krzysztof Lipinski som har påpekt at diktning «auf einem gewissen Niveau eine starke Zerstörungskraft in sich trage, als ersten Notwendigen Schritt», en ødeleggelseskraft i selve det å skape som han kaller «Zersetzung des Vorhandenen» (Hatløy 2015: 36–37).

Denne poetiske «Zerstörungskraft» skal vi komme tilbake til ettersom den etter min mening er sentral i forståelsen av forholdet mellom det naturskjønne og det kunstskjønne i Hatløys poesi. Forbundet med denne problemstillingen er naturligvis også forholdet mellom de eksistensielle grunnproblemer og det dikteriske språk. «Dichterish wohnet der Mensch auf dieser Erde», heter det hos Hölderlin, og begrepet «Wohnen» knytter Heidegger i sin berømte Hölderlin-eksegese til menneskenes eksistens. Når

man «bor dikterisk» tilsier det, som Hatløy også sier, at språktenkning er værenstenkningens nabo. Hatløy siterer Heideggers sluttsats: «Der Mensch gebärdet sich, als sei er Bildner und Meister der Sprach, während doch sie die Herrin des Menchen bleibt.» (Hatløy 2015: 37) Slik tenker poeten i gjennomsiktig sakprosa. Hva diktet tenker i sin vanskeliggjorte, hemmede språkform er ikke nødvendigvis helt det samme. Det ekspressive og fargesprakende «Den ville» - også det et «pannedikt» - kan leses som et portrett av kunstneren. Tittelen «Den ville» har sterk konnotativ kraft: villskap, utemmethet, uhemmethet, m.v. samtidig som det knytter an til natur- og urfolks kultur; indianerkulturene står Hatløys hjerte nært.[2] Det starter i presens, og «speidaren» spaltes så å si av fra «panna»:

Nær panna er det rolegare

speidaren hennar, er allerede ute hos kvart av kloden sine
lyttande tre.

I den tredje avdelinga, nå i preteritum, innføres nok en handlingsagent, nemlig «han»:

Han laut ein gong dunke mot døden, til lyden av den vesle
tromma elva er, nett der gildt vatn passerer, over den digre
flate brune hella.

Å dunke mot døden til akkompagnement av elvas tromming mot berggrunnen: Innskrevet i strofa er kontrasten mellom liv og død, elvas strømmende, «gilde» og livgivende vann mot dunking mot død? Eller er det egentlig rett å snakke om kontraster? Er ikke døden innskrevet i livet og naturens gang i et felles musikalsk forløp i et gjensidig akkompagnement? Uansett fortsetter handlingen inntil noe nytt inntreffer:

Han heldt på, heilt til ein ny gud kom farande,
rett ned frå silurhimmeldagane og frå yngste svevn.

«[S]ilurhimmel» er knapt nok bare en metafor for en særdeles himmelblå himmel, men en himmel fra en geologisk periode med langt mer oksygen

fargende himmelen dypt blå med grønnlig skjær. I silur skjedde den kaledonske fjellkjedeformning, mot slutten av silurtiden kom de første landplanter til og vi fikk de første landdyrene; spennet til «yngste svevn» - foregående natts søvn? - er på godt over 400 millioner år. Guden som kommer til, er en reddende gud, knytt til himmellys, kan hende til sola, men også til mørke og «svevn», kanskje den marefrie drøm og søvn man hviler ut i? Versene er som spørsmålene antyder, åpne for meddiktning, men den gud som kommer «farande» og stiger ned fra himmelen, er iallfall ingen gammeltestamentlig, straffende og ukjærlig gud. Og kanskje er gudebildet forbundet med sol og «solkroppar, som enno ikkje er» og som «panna» kan annamme:

> Panna sjølv stirar utan auge, spring utan føter. Ho er på
> utlån ei tid, frå ei gruppe særs tunge solkroppar, som enno
> ikkje er.

Igjen er vi i det nåtidige med sterkt islett av det fremtidige. Naturligvis er «panna» uten øyne, naturligvis springer den uten føtter, «avspaltet» som den er fra kroppen. Hatløys univers krever ikke bare metaforiserende lesning, men også den bokstavelige. På et semantisk nivå gjentas speider-motivet fra andre avdeling; speideren ser det som kommer; speiderens posisjon er den foranskuttes som varsler om det som skal komme, det som «enno ikkje er». Med «solkroppar» menes neppe først og fremst vitalistisk solbadende kvinner og menn, men bokstavelig talt solkropper, himmellegemer; soler kommer til og brenner ut.

I diktets avslutningsbolk skifter vi fra tredjepersonsberetning til jeg-beretning, til det jeget som panna, speideren, og «han» kanskje er avspaltninger av. Sjette avdeling går slik:

> Sjølv held eg berre fram, driv på. Kastar og kastar, langt
> og så høgt eg vinn med min raude setning.
> Fangar eit svart berg javel, men det roar seg ikkje. Det
> rasar opp på ny frisk, riv freden opp med rot og er vekk.

Om noen hører etterklanger etter Olav H. Hauge i dette, så er nok det en rimelig slutning: Diktjeget «held på med sitt» og «eg har ikkje roa meg». Et fiskerbildet, som også er sterkt mytisk ladet, introduseres i denne delen,

redskapen er «min nye raude setning». Teksten er naturligvis selvkommenterende, selvdeskriptiv, setningen(e) er blodfull(e), vill(e) og dristig(e). Ambisjonen er ikke å kle fjellet som hos Bjørnson, men å fange fjellet. Det lykkes, men gir ingen varig fred; diktjeget må «halde på» med sitt og stendig kaste ut sine «raude» setninger.

Et aspekt ved dette er naturligvis at diktning kan medføre at «überanstrengtes Bewusstsein» oppstår, hos det skrivende, biofaktiske jeg. Men det er også slik at når dikt-jeget kaster og kaster sitt setningsnett over naturfenomenene, og fanger et og annet svart berg, så skjer det en «Zerstörung», en dreining av så vel naturfenomenet som av kunstuttrykket, og det er denne relasjonen, utlagt som forholdet mellom det naturskjønne og det kunstskjønne jeg vil vektlegge i den følgende presentasjonen. Hatløys naturlyrikk er nettopp ikke en nedskrivning av det naturskjønne til fordel for det kunstskjønne – eller omvendt. Det er heller ikke en naturlyrikk av det romantiske slaget der ytre natur er bilde på indre sjeleliv, selv om der finnes spor av slikt. Naturen er heller ikke, iallfall ikke først og fremst, et mytisk ladet bildereservoar for poesien, selv om det som antydet finnes spor av slikt. Derimot handler det om relasjonen mellom de to estetiske kategoriene, og nettopp i denne relasjonen framstår også Hatløys radikale økokritiske potensiale. «Den ville» er et vilt dikt i mange henseender: Det aktiverer som nevnt en rekke betydninger av vill og villskap. Kan hende er det et (selv-)portrett, kan hende er det selv-refleksivt programdikt, kan hende beskriver det også destruksjonen og negativitetens nødvendighet i diktfrembringelsen. For selv om dikt-jeget ikke har «roa seg» i siste avdeling, sakker diktet tempo og overstrømmes av grønt og livgivende vann:

> Eg vert her litt. Og eit heitt grønt blod held ikkje opp å
> regne og regne
>
> stridt inni auga mine.

La oss med disse innledende bemerkninger in mente gi et oversyn over noen av Hatløys naturdikt før vi avslutningsvis antyder et svar på spørsmålene: Hva er egentlig på ferde i Hatløys dikt hva gjelder relasjonen mellom natur og diktning, mellom det naturskjønne og det kunstskjønne? Og hvilke implikasjoner har dette for skriveren?

II

Hatløy er en insisterende poet som i dikt etter dikt kretser omkring samme tematikk, skjønt man nok kan observere en sterkere grad av konsentrasjon, pregnans og formell klarhet utover i forfatterskapet, særlig fra og med *Riket er vårt, damti damti* (2005).[3] Denne insisterende forholdningsmåten henger trolig sammen med at om noen poet bor dikterisk, må det være Kjartan Hatløy. Han er stedsdikter og heimstaddikter i rettelig forstand. Materialet hentes i det helt nære, i kjøkkenet (som i *Kjøkken-dikt*), på grusvegen utenfor huset, i granene ute på småbruket og derfra oppover i åsen bak huset og ned mot fjorden. Kort sagt henter Hatløy sitt materiale i nærmiljøet i den vesle grenda Salbu ytterst i Sognefjorden med utblikk over Sognefjorden mot det majestetiske og dramatiske Lifjellet på hi side som kontrast til det kulturlandskap Salbu-området i hovedsak utgjør. Selv om Salbu-landskapet knapt kan kalles like dramatisk og malerisk som andre Sogn-landskaper, er det pittoresk, malerisk og dramatisk nok til å kunne lokke fram så vel i mimetisk forstand kunstskjønne som sublime naturskildringer. Imidlertid er det ikke den tilreisende turisten eller malerens blikk som sanser natur og kulturlandskap i Hatløys kunst. Det er heller ikke bonden eller fiskeren eller andre som har naturen som handlingsrom som er den sansende bevissthet i disse diktene. Den sansende i Hatløys dikt søker ikke, som disse, herredømme over naturen. Tvert i mot er det naturfenomenene som tar dikt-jeget i bruk enten det er tekstmanifest eller ikke. Subjektet gjøres like gjerne til objekt for naturens sanseapparat og språk som dikt-jeget gjør naturen til objekt; dikt-jeget er, som det sies i et av diktene, «gjest» i naturen. I *Fjord* kan vi for eksempel lese følgende prosadikt om lav – og om «ein svart maur»:

> Grønt, gulgrønt, lysebrunt lav. Somme av form som skyer, eller ein hest. Eg er sjølv lav av og til, så stilt så stilt et vi opp berg. Best som vi driv med dette, så kjem det fram ein svart maur og rører ved oss med til dømes venstre framre fot, men eg kan også vere fjernt frå dei, kan sjå nøye, sjå dei intenst. Heilt til alle lav på det berget brått flyttar, liksom skremde småfisk. (Hatløy 2011: 51)

Oppmerksomheten er som vi ser, rettet mot de små, unn-se-lige fenomen i naturen, den lavtvoksende laven, en svart maur. Dikt-jeget er selv «lav av

og til», men kan også beskue disse små naturfenomenene både «nærsynt» og «langsynt»: «men eg kan også vere fjernt / frå dei, kan sjå nøye, sjå dei intenst». «Så stilt, så stilt et vi opp berg», sier dikt-jeget og allierer seg med lavet i «vi». Og naturligvis gjør vi det; berg eroderes sakte og sikkert, og verden forandres. «Slik skjønte vi at det er mogeleg å forandre verden», heter det i et berømt vers hos Hatløys dikterkollega Paal-Helge Haugen. Ett forhold er det at det er mulig å forandre verden, men samtidig er det også slik at enhver menneskelig inngripen i naturen uvegerlig forandrer den. Hatløys dikt er naturvitenskapelig orientert. Så vel astrologisk som geologisk kunnskapsgrunnlag informerer diktene og en rekke faglige termer fra disse områdene inngår i Hatløys underliggjørende poetologi. Hans beskrivelser av blomster, fisker, dyr og fugler er langt mer etiologisk fundert enn vanlig er i samtidig naturdiktning, og det formelig kryr av artsnavn i hans diktning. Flora og fauna kan den sansende se «fjernt frå» i tid og rom, og samtidig kan han se «nøye, sjå dei intenst» Ørreten møter vi eksempelvis slik i *Mi meinings hus*:

Den vesle auren lyna gjennom tre brå svingar
alle tre solgule, titusenårige
roar seg no, med sporen så vidt i rørsle, no når sola vår
matar den òg
(Hatløy 2014: 62)

Bevegelse mot ro; øyeblikket mot det titusenårige. Svingene (i elva) er «solgule, titusenårige»; sola sørger for vannets kretsløp og «matar» ørreten og alt annet levende.

Hatløys dikt kan tendere mot det hermetiske, og de kan også fremstå som *representasjon* eksempelvis av noe som skjer i naturen, for så, så å si, å slå seg selv på munnen og erklære at «nei, så enkelt er det ikke»; diktet er òg så *presentasjon*. Som i dette diktet i *Riket er vårt, damti, damti*:

Kvite førsommarskyer høgt der oppe er jo dine påfunn

skyer som rører seg har du skapt, skaper du
du heilage
så god med barneknyttneven

at du får helse den fuglen som lyser med svart lys
og litt trist
den som flyg ned glad

i sin strofes tidlege morgon.
(Hatløy 2005: 13)

Sehenlernen er et sentralt stikkord i Hatløys poetiske praksis. Han er en natur- og landskapsdikter som lærer oss å se og utforske det vi vanlegvis ikke legger merke til, som den "åkerbrune pyttbotn" i "ein pytt // i grusvegtunet" eller vatnet som i fossen "polerer steinar / heilt til Silur skin / til Kambrium mumlar" (Hatløy 2005: 9). Men Hatløy er også stjernepoet og ikke minst: sol-poet. Av og til blir en religiøs diskurs ekkorom for formidlinga av naturerfaringa, som i det apostrofiske og i utgangspunktet guds- eller naturanropende diktet vi nettopp har sitert, der den svarte fuglen som «du»'et i diktet nok også har skapt, fortryllet synger sin morgenstrofe samtidig som den behendig plasseres inn i diktstrofa, av- og refortryllet, slik en rekke andre svarte fugler er blitt det i lyrikkhistorien. I følgende dikt, også det frå *Riket er ditt, damti, damti*, er det hymniske, lovprisende draget svært tydelig:

det var ein så gjevande bris
den frå klåre natta med stjerneroa
som med villstyrtande gledefoss
grunnla håse eselet
det som sparka opp døra til jordhimlane

det var all ivrigheita

der inni gudsmor
(Hatløy 2005: 19)

I diktet blir det altså «det håse eselet», og ikke hesten som i gresk mytologi, som får kildene til å springe, og mon gudsmora er Moder Jord? I denne hymniske, oppbyggelige tilegnelsespoesien er apostrofen igjen så vel tillatt som gangbar. Mosen får også sin lovsang, i *Mi meinings hus*; mjuk som den er på den kalde, harde fjellrabben; vakker som den er med doggdråpen på.

Det nærsynte øyet studerer mosen, alt mens det langsynte følger hegrens flukt; vertikalitet versus horisontalitet danner aksene i diktet:

Ja kom du land ved vegen
fram du mose, grøne pute på denne rabben her
kald dogg
pryd på deg den er

midt i eine dropen
drog ein hegre stilt forbi
(Hatløy 2014, 9)

III

Kjartan Hatløys dikt er sjelden eksplisitt eller rendyket metapoetiske. Imidlertid finnes det i glimt noen hint som antyder forholdet mellom det naturskjønne og representasjon og presentasjonen av det i kunstnerisk form. I en hymne til den naturens kunstform lavet er, i *Riket er vårt, damti damti* beskrives i første avdeling jegets møte med lavet en februardag med sol. Lavet persiperes, slik Eirik Vassenden påpeker i sin analyse av diktet i *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940* som var det en kunstgjenstad (Vassenden 2002: 485 – 488), et imøtekommende kunstobjekt: «den bøygde lavforsamling / eit filigransslør vil til meg // og varig glimmer er rundt ikring // ja». I andre avdeling derimot er lav kun lav: «berre lauvliknande lav som veks er dette // kvitgrå, nesten heilt oppopna lavlau / i djup fred / med grupper inni, av svarte prikkar her / og der / såkalla tilfeldig». Den form som lavet antar, er altså ikke tilfeldig (bare «såkalla tilfeldig»), lavet lyder de naturens koder som lav skal lyde. Imidlertid bygges lav-bildet videre ut med en metapoetisk similé som glir over og tilbake i naturskildring: «som hadde eit barn punkta det ned med nyspiss blyant / ein vekkgøymd minutt / og med kjære handa, stilt, merkt aukande liv / ned inni lavsyskena der / på berget // er det øyre dei er?» (Hatløy 2005: 14). Den hypotetiske situasjonen innebærer at barnet har gjemt seg vekk «ein (…) minutt», og har «punkta ned» lavlignende punkt på tegnearket. Den mimetiske etteraping er imidlertid straks forbi idet den «kjære handa», taktilt, kan merke «aukande liv» der nede i selve lavet, ikke i avtegningen, men på berget. Visuelt minner det fredelige «lauvliknande» lauv-lavet på et øre. Er det «øyre dei er?», undrer

jeg'et om det da ikke er barnet som ser likheten. Uansett synes lyttinga vendt innover, det er lavets kodemelding, de innebygde ikke-tilfeldige kodene lavet lytter til når livet er «aukande» der nede på berget, just i det Vassenden kaller «forplantningens øyeblikk» (Vassenden 2012: 487).

Lavformene på det bare fjellet endrer både seg og berggrunnen umerkelig over store tidsspenn. I nok et lavdikt, denne gang igjen fra *Fjord*, knyttes lav-bildet og lav-formene til kunst, til skrift. Lav representerer både varighet og endring, og til tross for sin utsatte posisjon på nakent berg, fortsetter det sitt langsomme, omskapende arbeid uansett vær og vind. Uttrykksformene er skiftende, snart svart, snart grått, snart oker, og også her finnes «øyrelav». Samt en katt som synes å lytte til den aktivitet som pågår:

> Lavgrupper skriv varigheit over berga, om så storm rasar og brenning slær, berg likar å bli noko lav har endra. Desse lavgruppene er fargebyger i svart, i grått, i oker. Også øyrelav finst her, på eitt einaste berg kan 60 øyre stundom vere. Det kjem ein grå katt ned
> til stranda, blir ståande, det eine øyret dreiar.
> (Hatløy 2011: 58)

Lavets skrift er fargesprakende, tålmodig og langsom, og fjellet, som får sin overflate dekket til, har ingen innsigelse. Idet noe nytt skrives fram, skjer det en tildekking; der er noe under overflaten som ikke lenger synes. Dikt-jeget kan imidlertid, i motsetning til lavet, selv være lav «av og til» som vi har sett; jeg'et er naturligvis innrettet og «programmert» på annet vis enn andre naturobjekter. Men også for dikt-jeget er kunst, kunstformer og ord kroppslige fenomen, her så å si av jord kommet og humoristisk presentert:

> Ord når dei fort slikkar fot bøyer seg for fot
> sprett opp 3. dag på enda snøggare fot
> ord som veg opp ei kvitblå sol og får til å gjeste henne
> (Hatløy 2005: 27)

Helst er det dyr som «slikkar fot»; her knyttes altså *ord* til naturen. I et annet dikt i *Riket er vårt, damti, damti* kommer dikterordet himmelbårent, men via foten:

Denne minuttens nyaste ord
kjæler under fotblada først

dei er frå kvinneeigde spretne fødselsskyer
som nyttar støtten frå ei raud stjernes einsemd
(Hatløy 2005: 28)

Ord er knyttet til jorda, til det kvinnelige, til naturen; organisitet er et nøkkelord i denne poetologien. Ordet er selvskapende og selvformerende; «ordet // blir med barn» som det heter i et dikt. Imidlertid er ordet også knyttet til døden. For døden er hele tiden til stede i livet, under «kroppens vakre maske». Stotrende ord og ordkropper leder døden vennlig inn på linje, slik at «vi» eingong kjem heim / til pinseliljenes heim»,

Ver pris ver takk

at dei mest merksame ord stotrar fram sin kropp
kjem og leier døden inn på linje

takk at påståeleg granskoglys driv fram vår ankomst

til det riket som byrjar og tek til
under kroppens vakre maske
takk at vi eingong kjem heim
til pinseliljenes heim
(Hatløy 2005: 54)

IV

Hva er det som dypest sett er på ferde i Hatløys dikt poetologisk betraktet? Hva er det egentlig som skjer i disse vakre, meningstette versene, hvordan tenker de? Et fyldestgjørende svar kan knapt nok gis i en presenterende artikkel, men ett aspekt har utvilsomt med forholdet mellom natur og diktning, det naturskjønne og det kunstskjønne å gjøre. Et annet har med synet på selve diktet og diktordet å gjøre; ordene og diktet synes å ha et egetliv på linje med blomster, planter, dyr og alt annet levende i naturen, de er på et vis naturforekomster beslektet med andre naturfenomen. Poeten er like gjerne språkets og

bildenes *tjener* og underlagt disse samtidig som han er språkets og bildenes *herre*; diktene presenterer seg for poeten, og poeten tar imot poesiens gave og skaper diktet; poet og dikt er vekselvis subjekt og objekt for ulike predikater og hendelser. Imidlertid er det også en «Zerstörungskraft» knyttet til selve dikt-tilblivelsen. I den senere fasen av forfatterskapet, fra og med *Riket er ditt, damti, damti* i 2005, kan man ane dette som spor, arr og rifter i diktene, mens det i de tidligere samlingene er noe mer eksplistert. I et dikt i *stasjon smale seng* (2001) beskrives dikttilblivelsen som et plyndringstokt:

Eg plyndrar
sola si morgonstrofe

får kjernens bukk

når sommaren har letta
(Hatløy 2001: 8)

Imidlertid har ikke sola noe i mot å bli frarøvet sin «morgonstrofe». For det plyndrende dikt-jeget får i neste sekvens «[sol-]kjernens bukk // når sommeren har letta» (Hatløy 2001: 8). Det er en gjensidig respekt og likeverdighet mellom dikt-jeget og naturen for øvrig; naturfenomen kan opptre dikterisk på samme vis som diktjeget. Katten kan være poet på like fot med poeten selv. Som vi har sett kan den lytte til og annamme det som skjer og endrer seg i naturen når mennesket selv ikke lytter eller sanser det. Og katten kan se det uventede idet det skjer samtidig som den selv er deltaker i hendelsen:

setningar finst
der alle orda er kattar

først fokuserer dei

så fer augneloka opp
(Hatløy 2001: 19)

Det er veldige spenn i tid og rom i Hatløys diktning. Over noen få vers kan tidsspennet være på flere millioner år, gjennom ulike geologiske perioder

helt fram til den som kanskje får navnet antropocen. Men også «den nyaste dag» og nettopp det øyeblikket da kronbladet på blomsten folder seg *helt ut,* kan fanges inn i diktet. Hovedanliggende i diktene er naturens forvandlingskraft og bevegelse, dens transformasjonsevne og regenerasjonskraft. Særlig synes overgangene i naturen å være sentrale: Soler kommer og forsvinner, stjerner fødes og slokner, blomster folder seg ut og visner, lavet forflytter seg sakte over berg. Det naturskjønne ligger nettopp i slike bevegelser og forflytninger, i det som befinner seg mellom tilsynekomst og forsvinning. Det er dette mellomværende diktet fanger inn; bevegelsene, forflytningene og overgangene i naturen «imiteres» i diktet, jf. de brå kast, vendinger og overraskende transformasjonene som kan observeres på diktenes overflatenivå. Det som er naturskjønt i naturen, er det som «»fremtræder som noget mere, end det på stedet bokstaveligt er», skriver Adorno i *Estetiske teorier* (Adorno 1995: 62). Nettopp det i naturen som er mer enn det som bokstavelig talt bare kan anskues med det blotte øyet der og da, synes nettopp å stå sentralt i Hatløys poetologi.

Hatløys poetologi gir i det hele tatt tydelige minninger om Adornos tenkning omkring forholdet mellom det kunst- og naturskjønne slik det beskrives i *Estetiske teorier*. Adorno tar et oppgjør med hierarkiseringa i 1800-tallets filosofi der det kunstskjønne har forrang framfor det naturskjønne eller *vice versa*. Imidlertid er det naturskjønne en forutsetning for det kunstskjønne, slik det åpenbart også er i Hatløys poetiske praksis. For Adorno fremtrer det naturskjønne som bilder, dets fremtredelsesform er således analogt med kunsten. Imidlertid skal ikke litteraturen etterligne naturen. Derimot etterligner diktet det usigelige i naturens språk, det som fremtrer for våre øyne og trekker seg tilbake i én bevegelse; det er dette som fremtrer i det kunstskjønne, analogt med dets fremtredelsesform i naturen. Hos Adorno er det også slik at det sedvanlige subjekt-objekt-forhold løses opp; objektet underlegges ikke nødvendigvis et subjekt. Rimbauds berømte og ugrammatiske sentens «Je est un autre» kan illustrere denne oppløsningen av de etablerte kategoriene. For Hatløys poesi er sentensen kanskje enda mer illustrativ. Bevegelsen og forvandlingen fra jeg (første person) til «un autre» (en annen) skjer allerede i verbet *est* (tredje person entall). «At least in some poems in *Illuminations*», sier Rimbaud-forskeren Martin Sorrell, "it is not the case that the visions manifest themselves to a beholder; rather, it is as though the vision were in the beholder, and the beholder in

the vision" (Sorrell 2009: XXXIII).[4] Målet for Rimbauds objektive poesi var å feste i skrift det *ennå ikke kjente*, og denne prosessen krever, for å bruke Sorrells oversettelse av Rimbauds ord, «systematic disordering *of all the senses*» (Sorrell 2009). Rimbauds poetologi kan gi minninger om Hatløys, ikke bare fordi subjekt-objekt-forholdet løses opp, men også fordi prosessen er smertefull, den bærer i seg som hos Hatløy en «Zerstörungskraft» som berører så vel poet som dikt. Også Adorno beskriver overgivelsen til det naturskjønne, idet det viser seg som tilsynekommende og forsvinnende bilder, og de bilde-dreininger og -forskyvninger som skjer i kunsterfaringen idet bildene (og ikke naturen) imiteres i skrift, som en smertelig prosess. Imidlertid bevares da det naturskjønne i diktet, som lovnad om noe som ennå ikke finnes, ut over de diskurser og sosiale maktforhold mennesket er bundet av. Som nevnt ligger det for Hatløys vedkommende en radikal øko-kritikk i en slik naturdiktning balansert mot en bevissthet om at natur«gjenstandene» – fugler, fisk, lav, mose og trær så vel som sol, hav og himmel – også er fortryllet, bundet av naturens lover, slik menneskenaturen synes bundet av sin trang til å beherske den øvrige natur.

Litteratur

Adorno, Theodor W. 1995. «De naturskjønne». I Dehs, Jørgen (red.) Æstetiske *teorier*. Odense: Odense Universitetsforlag. 51–71.

Hatløy, Kjartan 1996. *Solreven*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 1997. *Svarande pupill*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 1999. *Svarte lyn*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2001. *Stasjon smale seng*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2002. *Nattsong og andre forteljingar*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2003. *Steg – frå klar himmel*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2005. *Riket er vårt, damti damti*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2006. *I kråkekrins*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2011. *Fjord*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2012. *Kjøkkendikt*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2014. *Mi meinings hus*. Oslo: Forlaget Oktober.

Hatløy, Kjartan 2015. «Wahnsinn und Dichtung». *Offenes feld*, 3, 34–37.

Hatløy, Kjartan 2015. «Den ville». Klassekampen, *Bokmagasinet*, 29. august 2015.
Karlsen, Ole 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag (Perspektiv: 17 X 24-serien).
Knausgård, Karl Ove 2010. *Min kamp*, bind 5. Oslo: Forlaget Oktober.
Sorrell, Martin [2000] 2009. «Introduction». I Arthur Rimbaud: *Collected Poems*. Oxford: Oxford University Press.
Vassenden, Eirik 2012. *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

Noter

1 Foruten dette essayet inneholder *Offenes feld* også et utvalg dikt av Kjartan Hatløy, gjendiktet til tysk av Klaus Anders.

2 I diktbøkene er dette signalisert eksempelvis ved at *Riket er vårt. Damti, damti* dedisert til indianerstammen Nez Perce, mens Fjord avsluttes med et strekportrett av Seattle, høvdingen for duwamish- og suquamish-stammene viss tale i Washington i 1855, «Vi er en del av jorden» er blitt en evangelisk tekst blant miljøforkjempere.

3 Tradisjonelt ser man gjerne etter utviklingslinjer og brudd så vel innholdistisk som formelt i forfatterskapsstudier. I min bok om Olav H. Hauge, *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (2000), har jeg problematisert dette. Hauge var også en insisterende poet som forble romantiker gjennom hele forfatterskapet selv om den poetiske verktøykassa ble stadig større, først etter debuten med *Glør i oska* (1961) da formspråket endret seg til frie vers og med *På* Ørnetuva (1961) der forfatterskapet åpner seg tydeligere for det hverdagsnære (se Karlsen 2000: 2–6).

4 Sorell grovsorterer kritikkens øvrige måter å forstå denne sentensen på i to grupper: Rimbauds ugrammatiske setning innebærer (1) at subjektet er en meningsfull størrelse, men er misforstått og mistolket, og (2) at subjektet er så fragmentert og splittet at å snakke om et helhetlig, autentisk subjekt er «wishful thinking» (Sorrell 2009: XVII).

EKFRAS SOM POETISKT MODUS

MATS JANSSON

Under modernismens gradvisa genombrott på 1900-talet blir ekfrasen ett vanligt framställningssätt i poesin och seklets senare del ser till och med en markant ökad användning av detta poetiska modus (Heffernan 1993, 135f; Bergmann Loizeaux 2008; Kennedy 2012; Jansson 2014). Det är en utveckling som sammanhänger med den modernistiska och senmodernistiska litteraturens allmänna intermediala inriktning där olika konstformer och medier ständigt på olika sätt sammanförs, en tendens som i vår digitala tidsålder radikaliseras och medför att själva föreställningarna om 'konst', 'litteratur' och 'medium' i grunden omprövas.[1] I detta förändrade och föränderliga medialandskap påminner ekfrasen också om verkningskraften hos en lång historisk tradition vars rötter sträcker sig tillbaka till den klassiska antiken.

I vid mening avser ekfras vanligtvis ett litterärt återskapande av visuell konst, varvid begreppet som sådant kommer att fungera som "an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words" (Yacobi 1995: 600). I linje med Heffernans grundläggande definition (1993: 3) har Yacobi, Robillard (1998: 61) och andra påpekat att det ena verkets representation av världen blir det andra verkets re-presentation, "a mimesis in the second degree", som Yacobi formulerar det, men knappast en oproblematisk sådan, eftersom denna re-presentation är bemängd med semiotiska, hermeneutiska och fenomenologiska aspekter.

Ekfras som "literary mode" (Heffernan 1993: 7) är således ett framställningssätt som uttryckligen och implicit aktualiserar teoretiska aspekter på samspelet mellan text och bild. Mitt syfte är att med förankring i ett antal textexempel belysa och diskutera några av dessa aspekter i enlighet med följande kluster och undertitlar: semiotik och ikonicitet; hermeneutik och applikation; fenomenologi och konkretisation.

Semiotik och ikonicitet

Ekfrasen riktar oundvikligen uppmärksamheten mot semiotiken. Som litterärt framställningssätt kan ekfrasen sägas omvandla ett teckensystem till ett annat. Ett bildkonstnärligt eller skulpturalt verk re-presenteras genom ordkonstens symboliska eller konventionella tecken. Eftersom det förhåller sig så, följer av detta att den gamla dikotomin mellan tid och rum, rörelse och *stasis* som Lessing 1766 lanserade som skiljelinje – om än med reservationer – mellan konstarterna aktualiseras och utmanas av detta framställningssätt. Man kan fråga, om det förhåller sig så att ekfrasen genom sitt tidsbetingade och sekventiella teckensystem också strävar mot den spatialitet och det statiska ögonblick som framställs av de ikoniska tecken som den re-presenterar. Är *stasis* också alltid implicerad i rörelse? Paradoxen kan formuleras omvänt: åtföljs detta frysande av den verbala sekvensen i en form eller ett mönster av en motsatt tendens hos sekvensen att frigöra sig från denna avgränsning av formen genom temporalt flöde? Och innebär denna längtan efter spatial form att ekfrasen i själva verket försöker och faktiskt lyckas åstadkomma det omöjliga, det vill säga överskrida funktionen och begränsningarna hos sitt eget teckensystem?

Murray Kriegers idé om en ”ekphrastic principle” som skulle kunna göra reda för samtliga spatiotemporala möjligheter inom genren poesi pekar åt detta håll, eftersom den inbegriper varje försök av språket att ordna sig till ett mönster eller en form för att därigenom komma att bli en verbal motsvarighet till ett spatialt betingat konstverk (Krieger 1992: 9).[2] Hur det än förhåller sig med detta, kan man inte förneka att ekfrasens re-presentation av målningens representation aktualiserar aspekter på rum och tid, *stasis* och rörelse.

Det är naturligtvis en omdebatterad sak hur den påstådda motsättningen mellan spatialitet och temporalitet i de två teckensystemen biläggs,[3] om den nu alls gör det: huruvida det spatiala stillaståendet verkligen hämmar det temporala flödet och på vilket sätt och med vilka medel, eller om den ekfrastiska diktens spatialitet enbart skall fattas i figurativ mening, som en tendens, en strävan eller en drift som aldrig realiseras.[4] En dikt kan i verkligheten så att säga aldrig bli en målning.

W.J.T. Mitchell har sammanfattat den ekfrastiska omöjligheten på följande sätt (1994: 157f): ”Unlike the encounters in verbal and visual representation in ‘mixed arts’ such as illustrated books, slide lectures, theatri-

cal presentations, film, shaped poetry, the ekphrastic encounter in language is purely figurative. The image, the space of reference, projecting or formal patterning, cannot literally come into view. If it did, we would have left the genre of ekphrasis, for it means that the textual other must remain completely alien; it can never be present, but must be conjured up as a potent absence or a fictive, figural present." Trots Mitchells rimliga invändningar mot ekfrasens metafysiska strävande, finns det exempel på att ekfrastisk dikt också i faktisk bemärkelse kan vara ett ikoniskt tecken eller tillföras ikonicitet, när vi således inte är begränsade till att tala om dess spatialitet på en figurativ nivå. Heffernan gör en principiell skillnad mellan ekfras, piktorialism och ikonicitet och noterar *en passant* i det sammanhanget att en ekfrastisk dikt "may be printed in a shape that resembles the painting that it verbally represents" (1993: 4), men kommenterar inte de teoretiska implikationerna av påståendet.

Från dessa preliminära utgångspunkter går jag vidare att diskutera ett egenartat diktexempel av den amerikanske poeten W.D. Snodgrass som aktualiserar aspekter på ekfrasens semiotik, symboliska och ikoniska tecken.

Elizabeth Bergmann Loizeax kommenterar i sin undersökning *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts* (2008) W.D. Snodgrass' ekfras "VAN GOGH: 'The starry Night'" från *After Experience* (1968), särskilt sammanvävningen av diktjagets och målarens röster i denna mångstämmiga dikt. Hon framhåller att den ekfrastiska polyfona dikten blev den väg som Snodgrass kom att följa i sin poesi och särskilt framträdande är den i *The Führer Bunker* (1977), *The Death of Cock Robin* (1989) och *W.D.'s Midnight Carnival* (1988) (2008: 127–134). *The Death of Cock Robin* är ett samarbetsprojekt mellan konstnären DeLoss McGraw och poeten Snodgrass där ingen av konstarterna får överhand. Istället karaktäriseras detta intermediala projekt, som William M. Chace påpekar i sitt efterord, av en ömsesidighet där båda konstarterna drar nytta av varandra. Dikterna ger röst åt målningarna, vilka i sin tur visuellt utvidgar dikternas betydelsepotential. *The Death of Cock Robin* formar en intermedial dialog genom att dikter och målningar formulerar konstnärligt gestaltade svar på de frågor de uppfattas ha ställt till sin läsare (McGraw) respektive betraktare (Snodgrass). Denna intermediala samling består i sin helhet av trettiofem dikter och lika många reproducerade målningar i färg och svartvitt.

W.D. Snodgrass' dikt "W.D. Assists in Supporting Cock Robin's Roost" (1989: 39) är relaterad till Deloss McGraws akvarellmålning som har samma titel (se s. 101). Snodgrass' dikt (se s. 99) är ett exempel på vad jag vill benämna ekfrastisk ikonicitet. Den kombinerar och inkorporerar två olika sätt att relatera de två teckensystemen till varandra. Ikonicitet har definierats på olika sätt, bland annat av Katie Wales som har lanserat en definition som öppnar för ett vidsträckt fält av relationer mellan form och innehåll. Hon hävdar att litteratur "can be regarded as iconic in the broad sense that its *form* may strive to *imitate* in various ways the reality it presents" (Wales 1989: 226). I C.S. Peirces efterföljd definierar John Haiman ikoner som "signs whose meaning in some crucial way resembles their form, the most common icon being the image which, like the photograph, attempts to resemble its referent completely" (Haiman 2003: 58). Men man måste naturligtvis, som Wales har påpekat, kunna räkna med varierande grader av ikonicitet "depending on the 'accuracy' of the representation" (Wales 1989: 226). Olga Fischer och Max Nänny har efter Peirce i sin schematisering av olika typer av ikonicitet påtalat skillnaden mellan "imagic" och "diagrammatic",[5] där den förra är mer konkret och perceptuell och karaktäriseras av "a 'direct', one to one relation between the sign or signifier (usually a morphologically unstructured one) and the signified" (Fischer och Nänny 1999: xxii). I denna imagiska ikonicitet är relationen mellan tecken och betecknat visuell (jfr *carmen figuratum*) snarare än verbal och den är enligt Fischer och Nänny särskilt framträdande vid experimentell och kreativ språkanvändning, såsom i poesin och reklamspråket.

Det är uppenbart att Snodgrass' dikt experimenterar med språket som form och i relation till innehåll. Vi bör notera att diktens form inte efterliknar något igenkännbart objekt i den empiriska verkligheten, men att den däremot liknar det visuella motivet på MacGraws målning, vilken i sin materialitet i sig naturligtvis är ett objekt i den empiriska verkligheten. Vi uppfattar Snodgrass' dikt med synsinnet och i ett grundläggande avseende har den – likt varje annan dikt – en visuell kvalitet ur ett sensoriellt perspektiv. Ur ett semiotiskt perspektiv har den också en ikonisk kvalitet genom att dess grafiska uppställning formar ett ikoniskt tecken och skapar mening genom likhet. Vid läsningen av Snoddgrass' dikt aktiveras således två typer av tecken, eftersom vi efter Peirce skiljer mellan symboler (konventionella tecken) och ikoner (tecken baserade på likhet med det betecknade).

W. D. Assists in Supporting Cock Robin's Roost

the
roof-
peak with
its hornets &
the grackle's nest;
the eavesboards squirrels
squirm through into the attic
then gnaw at the windowsills;
this back wall with blistered
shingles where these bats get
in and nest; these baseboards
that hide, eight inches deep,
years of dead flies and dried
grain kernels field mice once
hid there, not to speak about
those holes that let weasels,
muskrats and even young wood-
chucks pass through the walls
—til the whole neighborhood,
til everyone except the owner
lived in here—has got to go.
replace it all. for now, tho,
we can just prop the lee side
using this old thorny branch,
so; then wedge another branch
against the right—our effect
is not wholly thus unlike the
swooping & far-elbowed flying
buttresses we note in certain
french cathedrals dating from
the gothic period—surely, no
one would ever notice, maybe,
that this 8-storey bird house
stands, or 8-bird story house
was
founded
on a small
round
ball
•

Vidare har ”W.D. Assists in Supporting Cock Robin’s Roost” en ekfrastisk kvalitet genom att den denoterar ikoniska element på MacGraws akvarellmålning (se fig. 1). Dikten beskriver ett förfallet ’fågelhus’ i stort behov av stöd för att inte falla sönder och omnämner de grenar som behövs för att stötta upp det och refererar därmed till bildelement på målningen. Texten benämner och omvandlar även det klot som fågelhuset står och vacklar på till ”a small round ball”. Därtill efterliknar dikten sitt eget betydelseinnehåll i den typografiska utformningen. Som ikonisk representation etablerar den ett mimetiskt samband mellan semantiskt innehåll och visuell form: orden ”roof-peak” och ”8-storey bird house” relaterar till diktens visuellt avlånga form och spetsiga topp. Diktens ordmassa har följaktligen ordnats till en form som liknar det ämne som språket betecknar. Denna visuella ikonicitet innebär också att diktens avlånga typografiska form liknar formen på det höga och smala fågelhuset på MacGraws målning, som dess ord således refererar till.

Med andra ord får ekfrasen en spatialitet som frambringas av dess relation till bildkonstverkets spatialitet. Bildkonstverket i form av MacGraws akvarellmålning är således i boken *The Death of Cock Robin* närvarande på två ontologiska nivåer samtidigt: som re-presenterad kopia av ett original och som verbalt denoterad i ekfrasen.

Från Snodgrass vänder jag mig till Åsa Maria Krafts diktsamling *Randfenomen* (2015), som är ett ovanligt exempel på hur ekfras och ikonicitet kan samverka. Diktsamlingen består av tre avdelningar av vilka de två första direkt förhåller sig till bildkonst. Jag begränsar mina kommentarer till den första delen. De trettiosex prosadikterna i denna utgår ifrån illustrerande djurbilder som är hämtade ur medeltida bestiarier. Bilderna återges dessutom på omslagets innersidor varför text–bildrelationen blir påfallande konkret. De korta prosalyriska texterna i bokens första avdelning har dessutom försetts med fotnoter som hänvisar till aktuell illustration på omslagets innersidor (se fig. 2).

De medeltida allegoriska bilderna och de ekfrastiska dikterna refererar till legenden om Margareta av Antiokia, det kvinnliga helgon som hade en panter till följeslagare och som i fängelset mötte och besegrade djävulen i form av en drake.

Varje boksida i den första och sista avdelningen i Krafts diktsamling är layout-mässigt uppbyggd av två symmetriska textdelar som är jämt av-

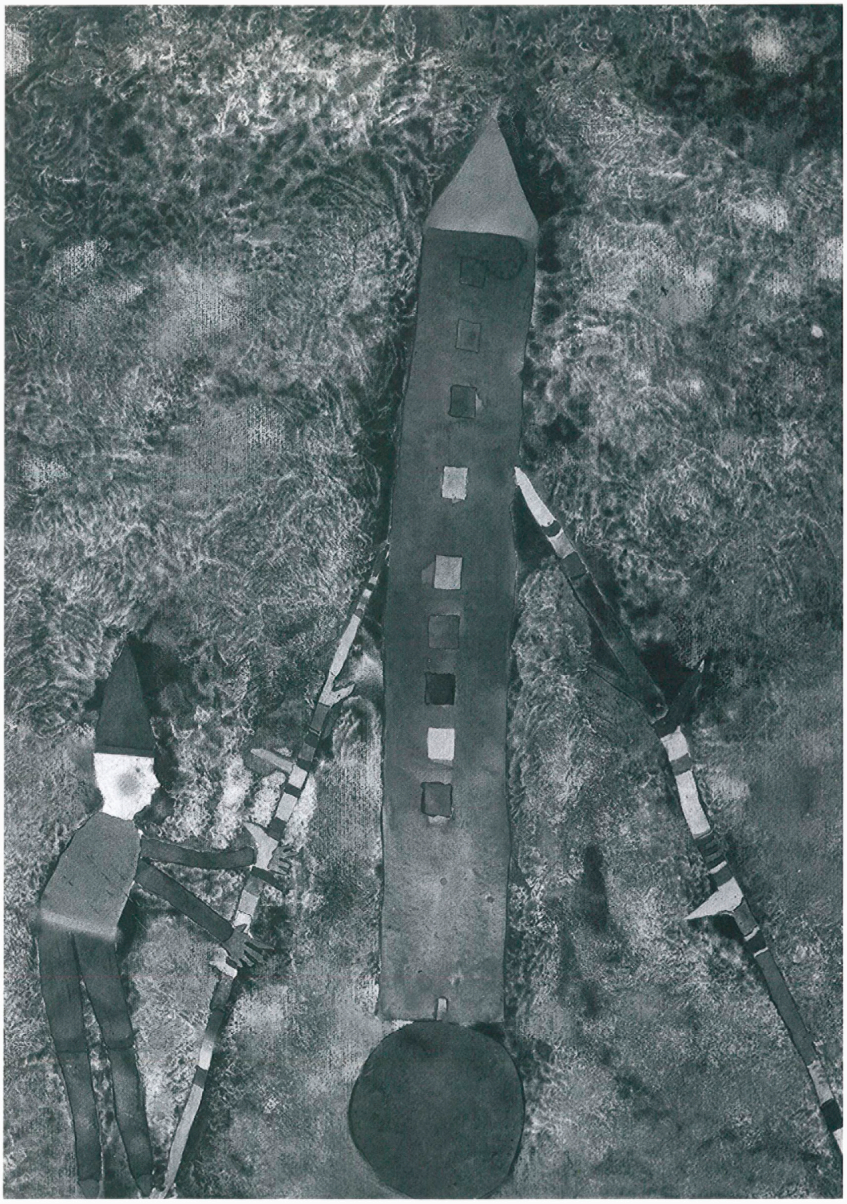

Fig. 1: Deloss McGraws akvarellmålning *W.D. Assists in Supporting Cock Robin's Roost*. Bilden är reproducerad från W. D. Snoddgrass och DeLoss McGraw, *The Death of Cock Robin* (1989).

Fig. 2.

Del I: *1444*

(Margareta av Antiokias resa in i bestiarierna)

Margareta ska tillbaka i drakens buk och gå en svårare väg, ännu inte uppritad, standardiserad. Visst hade det fängslat att bli en av fyra huvudjungfrur, att bilda en skyddande cirkel runt bilden som fångat världen i en berättelse och stå ram i decennier. Upptäckt fel i bilden, något anat redan på botten av buken i det grundare mörker hon sprängt sig ur med gesten segerviss av grönska och svärd; i kiasm, i spasm, i lånad världsbild.

Det finns alltid en skugga i en bild som fångar många, hade den nya rösten sagt, *denna skugga är en äldre bild i samma form som den nya*. En röst var fel att kalla det, det var mer som om ord skrevs ner inuti. *Vi har gjort vad vi kan med drakar och kors, du föll in i det utan att vara helt medveten – nu måste du återvända*. Margareta: *Jag är rädd*. Den nya rösten: *Du går inte ensam*. Margareta: *Jag är ändå rädd*.

Den nya rösten: *Se din följedagare*. Och Margareta såg och hälsade. Lät blicken följa den blanka pälsen och rörelserna därunder. En stor, svart; det skulle vara farligt, skulle det inte, i denna tid? Den nya rösten: *Den är inte vanlig, mer lejon*. Margareta: *I Antiokia fanns inga svarta. Är den av Kybele?* Den nya rösten: *Nej. Naturlig. Kan kallas panter*. Men pantern är aldrig naturlig, det vet Margareta, när hon faller in i fjortonhundratalet, för hon känner dem redan, bilderna, och också pantrarna, de kom ibland nära stadsgränsen, men de var aldrig svarta, alltid mångfärgade; pälsar täckta med svarta eller vita mönster som speglade alla färger, kastade tillbaka nyanserna mot ögat. Margareta: *Varför hit?* Och rösten viskar kanske, kommer den ur panterns gap? *En brytningstid lik vilken annan* och Margareta tänker: *Ja jag ska sluta fråga*. Tänker som svar och faller.

[1] Bibliothèque nationale de France, lat. 10448, Fol. 118 v.

[2] Burgerbibliothek Bern, Codex Bongarsianus 318, Fol. 76 r.

Fig. 3.

stavade och vilkas textbild formar en stående rektangel. Texternas grafiska utformning är starkt visuell. Dessutom är de likt spegelbilder sidoställda varandra vilket ger balans och enhetlighet åt boksidan. Hela den första avdelningen är således homogent komponerad. Till denna visuella ikonicitet – textbilden efterbildar en igenkännbar geometrisk form – kommer så det genomgående ekfrastiska inslaget. Begreppet 'bild' är med andra ord aktuellt på tre nivåer i Krafts poesi: textbildens ikonicitet; de medeltida illustrationerna som reproducerade bilder; illustrationerna som verbalt re-presenterade bilder i ekfraserna (se fig. 3).

Vi måste därtill ställa följdfrågan, om vad det innebär att text och bilder är samtidigt närvarande i *The Death of Cock Robin* och *Randfenomen*. Aron Kibédi Vargas (1989: 33–35) grundläggande klassifikation av ord–bildrelationer är i viss utsträckning till hjälp för att klargöra de intermediala förhållandena i de båda böckerna. Vad gäller objektrelationsnivån kan ord och bild uppträda samtidigt eller följa efter varandra, konstaterar han. I det första fallet möter betraktaren med synsinnet ord och bilder på samma gång (t.ex. emblem eller seriemagasin) och inte separat. I andra fall har författaren skrivit en ekfras över en redan existerande bild eller målaren målat en bild inspirerad av någon scen från Homeros eller Bibeln. Detta betyder att betraktaren ser bilden och läsaren läser dikten utan att nödvändigtvis ha tillgång till den preexisterande inspirationskällan. Kibédi Varga drar därför slutsatsen att vi måste skilja på *reception* och *produktion*. Att ord och bild uppträder samtidigt, till exempel i emblem, innebär i sig själv emellertid inte att ord och bild måste ha skapats samtidigt. Vad gäller *produktion* uppträder bild och text alltid efter varandra om de härrör från olika konstnärer, men i fråga om *reception* är det stor skillnad på konstprodukter som erbjuder ord och bilder samtidigt och konstprodukter som enbart tillhör en konstnärlig domän, även om deras existens beror på en konstprodukt tidigare gjord inom ett annat område.

Vad gäller *The Death of Cock Robin* och *Randfenomen* kan vi således notera att de som böcker faller utanför Kibédi Vargas klassifikation, eftersom ord och bild inte uppträder samtidigt *eller* efter varandra, utan samtidigt *och* efter varandra. Det är inte fråga om antingen eller.

Jag uppfattar istället att *The Death of Cock Robin* och *Randfenomen* är analoga med den poetiska subgenren museibok som Tamar Yacobi har diskuterat, även om omständigheterna för deras tillkomst är radikalt ann-

orlunda än för poeten Paul Durcans beställda Tate Gallery-volymer. Yacobi anser således att vi i det sammanhanget inte nödvändigtvis måste välja mellan de två möjligheter som Kibédi Varga har uppställt, den primära relation där ord och bild uppträder samtidigt (t.ex. emblem) eller den sekundära relation (t.ex. ekfras) där ordet följer efter bilden. Som Yacobi klargör vad gäller museiboken: ”the artwork is re-presented in both a visual (iconic) reproduction and a verbal (ekphrastic) recoding” (Yacobi 2013: 14). Med reservation för arten och graden av ”recoding” gäller detta också för *The Death of Cock Robin* och *Randfenomen*.

Hermeneutik och applikation

Ett konstverk, en målning, har kraften att drabba oss på ett omedelbart sätt. Verket ”addresses us”, hävdar Hans-Georg Gadamer, och den tilltalade personen finner sig själv ”as if in conversation” med det som träder fram. Man engagerar sig i detta samtal och ”tarries” i konstverket och detta kvardröjande i verket är ”like an intensive back-and-forth conversation” som inte avbryts förrän samtalet har nått sitt slut (Gadamer 2007: 211). I en intervju med Carsten Dutt förklarar Gadamer hur den filosofiska hermeneutiken närmar sig konsten och sammansmälter med den estetiska erfarenheten. Han hävdar att ett konstverk ”says something to someone”, antingen genom den fråga det väcker eller den fråga det besvarar (Gadamer 2001: 70). Man blir direkt drabbad av det verket har sagt och tvingad att reflektera om och om igen över vad det har sagt för att göra det förståeligt för sig själv och andra. Följaktligen hävdar Gadamer att erfarenheten av konst är en erfarenhet av mening och som sådan skapas den genom förståelse. Det är på så vis ”aesthetics is absorbed into hermeneutics”.

Med relevans för vårt sammanhang innebär det att ekfrasen, som är resultatet av en estetisk erfarenhet, innefattar en hermeneutik. Mer precist vill jag förstå ekfrasen som resultatet av en *Ereignis* i Heideggers mening, som en händelse. Konstverket är inte ett objekt utan ”an *event* that ‘appropriates’ us to itself” (ibid: 71) och drar oss in i dess värld, förklarar Gadamer. Konstverkets mening konstitueras som händelse. Verket är inte ett objekt som vi betraktar med förhoppning om att se igenom det mot en intenderad konceptuell mening. Verket inbjuder tvärtom till många tolkningar och är alltid öppet för omtolkningar. Jag påstår att ekfrasen är en litterär realisering av en sådan händelse och att den erbjuder en tolk-

ning som emellertid aldrig kan vara lika med verkets mening, vilken alltid överstiger sina uttolkningar.

Jag tar min utgångspunkt i poeten Folke Isakssons ekfrastiska diktsamling *Stenmästaren* (2003). Isakssons poesi är ägnad den medeltida skulpturkonst man kan finna på kyrkorna på ön Gotland (jfr Jansson 2014: 143f). Hans diktsamling inleds med att diktjaget hör ”ett anrop, nästan ohörbart” (Isaksson 2003: 9) från det förflutna och slutar med dikten ”Frågor till stenmästaren” (ibid: 53), där anropet från stenmästaren hörs än en gång och åtföljs av ”frågor” som ställs till honom av hans samtalspartner, det moderna diktjaget. På så vis skapas en fiktiv dialog. Mellan denna inledning och avslutning läser man ekfraser som är relaterade till friser som smyckar de gamla kyrkorna, såsom ”Barnamorden i Bethlehem” på Stånga kyrka och ”Flykten från Egypten” på Martebo kyrka.

I sina dikter tolkar Isaksson de bibliska motiven i den medeltida konsten och gör den relevant för betraktarens moderna tid, såsom i ekfrasen ”Barnamördarna” (ibid: 43f) där stenreliefens kortvuxna romerska soldater i storlek tycks likna de värnlösa barn de slaktar:

> På portalen liknar barnamördarna barn
> De har stigit upp ur sandlådan
> och förgriper sig på de minsta,
> de dinglande kropparna
> Offer, villebråd,
> ett byte, fullkomligt hjälplöst

Via den visuella associationen soldat–barn öppnas dikten mot en politisk och historisk samtid där det är verklighetens afrikanska barnsoldater som är mördarna:

> Det är tidigt på jorden och sent,
> de beväpnade ligorna härjar,
> barnsoldater löper amok

Vi måste påminna oss att den medeltida skulpturkonsten i förstone är en visuell tolkning eller illustration till den bibliska berättelsen, vilket gör Isakssons moderna dikt till en re-re-presentation i teknisk bemärkelse. Isaksson

uppfattar det mänskliga lidandet i sin egen tid som en upprepning av dödandet, våldet, förföljelsen och flykten som har mejslats fram på de gamla kyrkorna. Det mänskliga lidandet är konstant, bara miljön och de historiska omständigheterna har förändrats. Ekfrasens tolkning blir därmed också en tillämpning och politisk kommentar som gör den medeltida skulpturkonstens innebörd giltig i en ny tid. I ekfrasen är det således inte det ursprungliga kristet religiösa sammanhanget i form av Matteusevangeliets profetia om en kommande frälsare som intresserar, utan snarare berättelsens allmänmänskligt existentiella innebörd.

Vad innebär det när orden 'fråga' och 'anrop' explicit används i en ekfras? Man kan inleda ett meningsfullt resonemang genom att aktualisera de filosofiska begreppen fråga och svar. Övergången från ord till begrepp gör det möjligt för oss att inte enbart begränsa resonemanget till Isakssons poesi utan göra det giltigt för ekfrasen generellt. Jag läser sålunda denna diktsamling och dess ekfraser som en litterär form av hermeneutisk applikation.

Ekfrasen är det litterärt gestaltade resultatet av en hermeneutisk process som skapar förståelse genom en fråga–svarstruktur. Isakssons ekfraser är konkreta exempel på att detta litterära framställningssätt karaktäriseras av tolkning och förståelse som dialog. Som bekant hävdade Gadamer i allmänfilosofiskt avseende att all förståelse har karaktären av dialog (Gadamer 2004: 356–371).[6] Denna grundläggande filosofiska förutsättning får ett konkret litterärt uttryck i ekfrasen. Ekfrasen baseras nämligen på en relation mellan tolkning av ett historiskt situerat bildkonstverk och nutida applikation som kan karaktäriseras som dialogisk i Gadamers mening.

När vi tolkar ett konstverk riktar det en fråga till sin uttolkare, som i detta fall är betraktaren och den ekfrastiske författaren, en fråga som denne försöker besvara genom tolkning och applikation (jfr Jansson 2014: 146f). Vi kan förstå konstverk, och Gadamer talar uttryckligen om konstverk i *Truth and Method*, när vi har förstått den fråga på vilken verket utgör ett svar. Men man kan inte dröja kvar i konstverkets historiska kontext, och jag hänvisar återigen till Isakssons exempel. Det väsentliga är den fråga verket ställer till oss, och för att besvara denna måste vi själva ställa frågor till konstverket. Att rekonstruera den fråga på vilken konstverket förutsätts utgöra svar ingår i den frågandeprocess genom vilken vi också försöker besvara den fråga konstverket riktar till oss. Rekonstruktionen av den fråga på vilken konstverkets mening utgör ett svar smälter samman med vårt eget frågande.

Vi påminner oss Isaksson: ”anropet” från den medeltida stenmästaren och ”frågorna” från det lyriska diktjaget på 2000-talet formar en dialog i konkret och inte enbart figurativ mening, en ’dialog’ som också implicit ligger till grund för en förståelsens hermeneutik. Man kan därför uppfatta att ekfrasen som sådan är det litterärt gestaltade svaret på frågan: vad betyder detta konstverk för oss – idag?

Hur ett annat sådant svar kan formuleras framgår i Seamus Heaneys dikt ”Summer 1969” ur diktsamlingen *North* (1975), vars ekfrastiska struktur emellertid skiljer sig från Isakssons. Dikten har en samtidspolitisk och historisk resonansbotten. Det så kallade ”Battle of Bogside” pågick i Derry på Nordirland i augusti 1969. Det uppstod ur en katolsk protestaktion och ledde till att polisstyrkan på Nordirland begärde stöd från den brittiska militären för att kunna kontrollera uppploppet. Skeendet utgör inledningen på den nordirländska konflikten mellan katoliker och protestanter. Irländaren Heaney befann sig vid tiden i Madrid (Vendler 1998: 51). Första halvan av ”Summer 1969” saknar ekfrastiska inslag och är situerad i en samtida spansk miljö. Texten kontrasterar diktjagets vardagstillvaro i Spanien med rapporter från det samtidigt pågående våldet hemma på Nordirland. Diktens avslutande del inleds med att diktjaget beger sig till Pradomuseet (ibid: 140–41):

I retreated to the cool of the Prado.
Goya’s ‘Shooting of the Third of May’
Covered a wall – the thrown-up arms
And spasm of the rebel, the helmeted
And knapsacked military, the efficient
Rake of the fusillade. In the next room
His nightmares, grafted to the palace wall –
Dark cyclones, hosting, breaking; Saturn
Jewelled in the blood of his own children,
Gigantic Chaos turning his brute hips
Over a world. Also, that holmgang
Where two berserks club each other to death
For honour’s sake, greaved in a bog, and sinking

He painted with his fists and elbows, flourished
The stained cape of his heart as history charged

Texten beskriver och tolkar åtminstone tre målningar av Francisco Goya: *Shootings of the Third of May* (1814), *Saturn Devouring his Son* (1819–23) och *Fight with Cudgels* (1820–23), fasansfullt starka visuella representationer av krig, död och våld. Heaney gör denna tematik relevant för sin egen samtid i en verbal re-presentation och tolkande tillämpning. Den franska exekutionspatrullen och de kapitulerande spanska motståndsmännen på *Shootings of the Third of May* sidoställs explicit med de aktuella förhållanden på Nordirland som diktens första rad anspelar på: ”While the Constabulary covered the mob / Firing into the Falls” (dvs. Falls Road). Goyas målning blir giltig i en ny kontext genom att associeras med det irländska upproret. Den verbala re-presentationen omplanterar bildens meningsinnehåll – krigets fasa och ockupationsmaktens grymhet – samtidigt behåller förstås målningen som visuell representation och materiellt objekt sin historiska och konsthistoriska specificitet genom att den framställer en annan händelse än den samtida nordirländska. *Saturn Devouring his Son* visar titanen Kronos (Saturnus) som med vansinnet i blicken och med kannibalistisk grymhet sliter sönder sin son av fruktan för att berövas makten av något av sina egna barn. Ett släktbaserat våld motiverat av maktbegär. I diktens politiska och samtidshistoriska kontext etableras en tyst jämförelse med bäring för den nordirländska situationen. Slutligen *Fight with Cudgels*, vilken i dikten tolkas som en ”holmgång” mellan två ”bärsärkar” och således infogas i en norrön kontext. Goyas duellerande spanska män omvandlas i Heaneys text till en atavism för människans nedärvda benägenhet till skoningslöst våld. Diktens coda personifierar historien som en anfallande tjur och likställer Goyas konst med en *muleta*, som en produkt av och reaktion på historiens destruktiva krafter.

Heaneys text approprierar således Goyas målningar för ett nytt sammanhang. På motsvarande sätt som hos Isaksson inbegriper det ekfrasiska framställningssättet hermeneutisk applikation.

Fenomenologi och konkretisation

Det fenomenologiska inslaget i Gadamers estetik leder naturligen över till ett resonemang om ekfrasens fenomenologi. Jag inleder denna tredje avdelning med en ekfras av den skotske poeten Gael Turnbull, ”Reflections on a Self-Portrait” (1986),[7] över J.M.W. Turners oljemålning *Self-Portrait* (1798) (se fig. 4).

Fig. 4. J.M.W. Turners oljemålning *Self-Portrait* (1798).

He cannot see himself
but only his reflection
which is what he depicts.
We cannot see him
but only the portrait of a man
who looks into a mirror.
While we stare,
the eyes that he has painted
become his eyes
through which we see
and he looks out
and the picture
is not a mirror
but an open window
and what we see with him
is us.

Turnbulls dikt tematiserar explicit akten 'att se' vilken är konstitutiv för varje ekfrastisk situation. Vi har i dikten flera representationsnivåer och seendesituationer som på ett intrikat vis flätas samman. Målaren som betraktare av sig själv i spegelbilden och den ekfrastiske författaren som betraktar porträttet av spegelbilden av målaren som betraktare. I en avslutande reflexiv vändning blir den ekfrastiske författaren via porträttets ögon målarens medseende men ser sig själv eftersom spegelbildens ögon är riktade ut ur bildrummet. Turnbulls dikt är uppbyggd kring ett poetiskt lexikon som framhäver akten att se: "see", "reflection", "looks", "stare", "eyes". Frågan om perception sammanhänger med ekfrasen på följande sätt: ekfrasen är den ekfrastiske betraktarens/författarens litterärt gestaltade perception av konstnärens (i detta fall Turners) bildkonstnärligt framställda perception så som denna uppfattas ha kommit till uttryck i bildkonstverket. Perceptionens estetik är relaterad till sådant som sinnesförnimmelser, uttryck, känslor, intentionalitet, som alla är sammanvävda med varandra. Av människans sinnesförmågor har synen vanligtvis utgjort sensorisk modell för att analysera estetisk perception. I vårt sammanhang är den som varseblir i den estetiska situationen identisk med den ekfrastiske författaren. Ekfrasen som fenomenologi öppnar dessutom för viktiga perspektiv på bildkonstverkets ontologi.

Jag vänder mig kort till Roman Ingardens fenomenologi (Ingarden 1964: 198–213; Ingarden 1989: 224–231) för att klargöra innebörden i och implikationerna av orden "see", "reflection", "looks", "stare" och "eyes" i Turnbulls ekfras. Resonemanget är, hävdar jag, av generell giltighet för ekfrasen som framställningssätt. En grundtanke i fenomenologin är att varje medvetandeakt vi utför, varje erfarenhet vi har är intentionell: det är i grunden 'medvetande om' eller 'erfarenhet av' det ena eller andra. Om jag ser, så ser jag ett visuellt objekt, till exempel en målning eller en skulptur. Detta är det intentionella objektet. Enligt Ingarden är perception en nödvändig förutsättning för att bildkonstverket skall fullbordas som estetiskt objekt. Vidare gör han den viktiga distinktionen mellan konstverket som materiellt objekt och estetiskt objekt. Jag finner denna distinktion särskilt relevant vad gäller ekfrasen.

Först måste vi följa Ingarden ett par steg till (jfr Jansson 2014: 185f). Varje bildkonstverk karaktäriseras av att det inte helt och hållet är bestämt av sina kvaliteter på den primära nivån. Det innehåller karaktäristiska la-

kuner eller obestämdhetsställen. Han kallar det för en schematisk skapelse. Inte heller är alla dess bestämningar, delar eller kvaliteter faktiska, en del av dem är enbart potentiella. Som följd av detta behöver konstverket en agent som existerar utanför detsamma, en observatör som gör det konkret. Genom denna medskapande akt vid tillägnelsen så tolkar, eller som Ingarden formulerar det, rekonstruerar observatören verket i och genom dess verksamma karaktäristika. Eftersom observatören gör detta under inflytande från förslag som kommer från det materiella verket självt, så kompletterar observatören dess schematiska struktur och fyller åtminstone delvis ut obestämdhetsställena och aktualiserar olika element som bara är potentiella. På detta vis konkretiseras verket.[8]

Det tycks mig vara just detta som en ekfrastisk författare och observatör gör eftersom han har varseblivit och tillägnat sig ett bildkonstverk och gestaltar denna perception i litterär form. Konkretisationen av bildkonstverket är alltså ett förverkligande av dess potential. Denna kan variera och för varje verk existerar ett begränsat antal möjliga estetiska objekt. Man måste observera att Ingarden uppfattar 'möjlig' på två sätt. I vid mening avser det konkretisationer som är estetiskt betingade, i motsats till sådana som är vetenskapligt motiverade. Den förra tar egentligen inte hänsyn till om rekonstruktionen i fråga är 'trogen' mot bildkonstverket eller om fullbordandet av dess potentialitet överensstämmer med dess verksamma aspekter eller avviker ifrån dem. I snäv mening avser 'möjliga' estetiska objekt sådana där konkretisationen inbegriper en 'trogen' rekonstruktion av det aktuella bildkonstverket. När således aktualiseringen av dess potentialitet ligger inom gränserna för dess verksamma kvaliteter.

Men som Wolfgang Iser har påpekat i en kritik av Ingarden, måste vi räkna med möjligheten av skiljaktiga och varierande konkretisationer, eftersom verkets obestämdhetsställen inte fullbordas genom att de statiskt fylls i utan i ett dynamiskt samspel mellan text och läsare.[9] Oavsett graden av 'trohet' mot verket, uppfattar jag således att ekfrasen rent principiellt fungerar på detta sätt. Vilket kan formuleras så här: *ekfrasen är författarens litterärt gestaltade konkretisation av bildkonstverket som möjligt estetiskt objekt, varvid läsaren av ekfrasen i läsakten konkretiserar dikten och sålunda utför en konkretisation av andra graden*.

För att exemplifiera föreställningen om konkretisation och ekfrasens fenomenologiska funktion citerar jag två dikter som båda förhåller sig till

Turners konst, först den korta dikten ”En skiss från 1844” ur *Sorgegondolen* (1996: 38) av Tomas Tranströmer.

William Turners ansikte är brunt av väder
han har sitt staffli längst ute bland bränningarna.
Vi följer den silvergröna kabeln ner i djupen.

Han vadar ut i det långgrunda dödsriket.
Ett tåg rullar in. Kom närmare.
Regn, regn färdas över oss.

Tranströmers dikt är en ekfras över Turners målning *Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway* (1844)[10] (Se fig. 5). Målningen hänger på National Gallery i London. Tranströmers dikt beskriver Turner i färd med att framställa en målning vars motiv sannolikt föreställer tåget på målningen. Om vi ser närmare på dikten framgår att åtminstone två, kanske rentav tre, olika mimetiska representationsnivåer är inblandade. Först har vi konstnären och den skapande processen: Turner med sitt staffli långt ute i vattnet. Sedan vänds uppmärksamheten mot själva målningen. Det vill säga de ikoniska element som representeras på målningen: tåget och regnet. Slutligen, ordet ’skiss’ i diktens titel som tar oss till en annan nivå, eftersom det kan sägas referera till Turners konstnärliga teknik och diffusa kolorit.

Som pendang till Tranströmer följer den Brooklynbaserade målaren och poeten Basil King och hans ekfras ”Rain, Steam, and Speed: The Great Western Railway, 1844”. Diktens titel är identisk med titeln på Turners målning och den återfinns i Kings ekfrastiska diktsamling *77 Beasts* (2007: 116–17), som utgörs av en räcka ekfraser till sjuttiosju olika målningar. Kings dikt lyder som följer:

It’s raining
It’s raining
It’s steaming
and I’ve got
my head out
of the window
watching the wind

Fig. 5. J.M.W. Turners *Rain, Steam and Speed*: *The Great Western Railway* (1844)

clatter
its foliage
and multiply
the stoker's
driving
ambition

It's raining
It's raining
It's steaming
It's raining
It's raining
It's speeding

It's raining
It's raining
It's steaming
this machine has
no ambition
it does what the driver tells
it to do

It's raining
It's raining
It's steaming
rain steam
and speed
It's speeding
It's speeding
Nature never
never tires

King försöker fånga den implicerade rörelsen på målningen genom själva strukturen i sin dikt. De korta raderna och radbrytningarna antyder den höga farten och den regelbundna rörelsen hos hjulaxeln på lokomotivet på Turners målning. Vi finner med andra ord två helt olika ekfrastiska konkretisationer av samma målning: Tranströmers två koncentrerade versgrupper som tematiserar det existentiellt laddade gränsöverskridandet mellan liv och död och Kings strukturellt repetitiva dikt som gestaltar den rörelse som ligger latent i målningens frusna ögonblick. Här måste vi sätta ordet 'samma' inom citationstecken och återvända till Ingarden. Ty exemplen från Tranströmer och King illustrerar den fenomenologiska aspekt som är inneboende i ekfrasen som litterärt modus. Mer precist tydliggör de skillnaden mellan målningen som materiellt objekt – det vill säga Turners målning som den hänger på väggen på National Museum i London – och det estetiska objektet – det vill säga den ekfrastiska konkretisationen av denna. Som appropriering och tolkning kommer naturligtvis konkretisationen att variera och man måste därför förutsätta att det materiella objektet *Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway* (1844) av William Turner kan konkretiseras på olika sätt. Ekfraserna av Tranströmer och King vittnar om detta.

Avslutande reflektioner

Ekfrasen som litterärt modus inbegriper alltid grundläggande teoretiska frågor om tecken, tolkning och varseblivning. Vid verbal re-presentation av visuell representation filtreras ett teckensystem genom ett annat. Denna filtrering innefattar i sig tolkning, eftersom en exakt överföring av ett teckensystems betydelseinnehåll till ett annat är en omöjlighet. Detta således oavsett den re-presenterande ekfrastikerns medvetna konstnärliga intention att tolka det representerade i den ena eller andra riktningen. Denna intenderade tolkning är i sin tur baserad på ekfrastikerns varseblivning av den visuella representationen, vilken konkretiseras i ekfrasens re-presentation. Ekfrasen karaktäriseras således både av intryck och uttryck. Det är perceptionen av bildkonstverket, dess intryck på medvetandet, som har resulterat i ett litterärt uttryck. Det är därför möjligt att diskutera ekfrasen inom ramen för en fenomenologisk estetik som tar betraktaren till utgångspunkt och skiljer mellan konstverket som objekt i världen och konstverket som objekt i medvetandet – det estetiska objektet.[11] Den betraktande ekfrastikern blir en medskapare som realiserar konstverkets potential i en litterär gestaltning.

Detta litterära uttryck inbegriper en tolkning som är inriktad på tillämpning. Den re-presenterande tolkningen av den visuella representationen har således också historiska implikationer. Ekfrasen är alltid implicit och inte sällan explicit en redovisning av bildkonstverkets särskilda aktualitet i nuet. Den på tillämpning inriktade tolkningen synliggör det tidsavstånd som ekfrasen arbetar med: den visuella representationens då – den verbala re-presentationens nu. Ekfrasen har i sin litterära realisering av bildkonstverket som 'händelse' omvandlat detta avstånd till någonting produktivt och meningsskapande.

Litteratur

Bal, Mieke. 1991. *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bergmann Loizeaux, Elizabeth. 2008. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elleström, Lars. 2011. *Visuell ikonicitet i lyrik: En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*. Möklinta: Gidlunds.

Fischer, Olga och Max Nänny. 1999. ”Iconicity as a Creative Force in Language Use”, *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, redigerad av Max Nänny och Olga Fischer. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, xvi–xxxvi.

Gadamer, Hans-Georg. 2004 [1960]. *Truth and Method*, översättning av Joel Weinsheimer och Donald G. Marshal, 2:a reviderade utg. New York och London: Continuum.

Gadamer, Hans-Georg. 2001. *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary*, redigering och översättning av Richard E. Palmer. New Haven & London: Yale University Press.

Gadamer, Hans-Georg. 2007. ”The Artwork in Word and Image: ‘So True, So Full of Being’”, *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, redigering och översättning av Richard E. Palmer. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 192–224.

Haiman, John. 2003. ”Iconicity”, *International Encyclopedia of Linguistics*. 2:a utg. Volume 2, redigerad av William J. Frawley. Oxford: Oxford University Press, 57–62.

Heaney, Seamus. 1998. *Opened Ground: Poems 1966–1996*. London: Faber and Faber.

Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago och London: University of Chicago Press.

Ingarden, Roman. 1964. ”Artistic and Aesthetic Values”. I *The British Journal of Aesthetics* 4 (3): 198–213.

Ingarden, Roman. 1989. *The Ontology of the Work of Art: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*, översättning av T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Isaksson, Folke. 2003. *Stenmästaren*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore och London: The Johns Hopkins University Press.

Jansson, Mats. 2014. *Poetens blick: Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm/Höör: Symposion.

Jørgensen, Bo Hakon. 2003. *Intentionalitet: Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Kennedy, David. 2012. *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Farnham: Ashgate.
King, Basil. 2007. *77 Beasts: Basil King's Bestiary*. New York: Marsh Hawk Press.
Kraft, Åsa Maria. 2015. *Randfenomen*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
Kranz, Gisbert. 1981. *Das Bildgedicht: Theorie–Lexikon–Bibliografie. Band 1*. Köln & Wien: Bölhau Verlag.
Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore och London: The Johns Hopkins University Press.
Mitchell, W. J. Thomas. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Interpretation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
Palmer, Richard E. 1969. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press.
Robillard, Valerie. 1998. ”In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach”, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, redigerad av Valerie Robillard och Els Jongeneel, 53–72. Amsterdam: V U University Press.
Schiöler, Niklas. 1997. ”Transcendensens tåg. Tranströmer tolkar Turner”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1, 59–69.
Snoddgrass, W. D. och DeLoss McGraw. 1989. *The Death of Cock Robin*. Newark: University of Delaware Press.
Steiner, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago och London: The University of Chicago Press.
Torgovnick, Marianna. 1985. *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*. Princeton: Princeton University Press.
Tranströmer, Tomas. 1996. *Sorgegondolen*. Stockholm: Bonniers.
Turnbull, Gael. 1986. ”Reflections on a self-portrait”, *Word & Image* 2 (1): 68.
Wales, Katie. 1989. ”Icon (iconicity)”, *A Dictionary of Stylistics*. London och New York: Longman, 225–226.
Vendler, Helen. 1998. *Seamus Heaney*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Womack, Peter. 2011. *Dialogue*. London och New York: Routledge.
Varga, A. Kibédi. 1989. ”Criteria for Describing Word-and-Image Relations”, *Poetics Today* 10 (1): 31–53.

Yacobi, Tamar. 1995. ”Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, *Poetics Today* 16 (4): 599–649.
Yacobi, Tamar. 2013. ”Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry”, *Poetics Today* 34 (1-2): 1–52.

Noter

1 För en utförligare exemplifiering och diskussion av ekfrasen i den digitala tidsåldern hänvisar jag till min kommande artikel ”Ekphrasis and Digital Media” i *Poetics Today* 2017.

2 Det skall noteras, att Krieger också uttrycker en medvetenhet om det i grunden fåfänga i denna strävan efter spatialitet. Det tycks vara strävandet som sådant som är betydelsefullt: ”[…] the ekphrastic principle may operate not only on those occasions on which the verbal seeks in its own more limited way to represent the visual but also when the verbal object would emulate the spatial character of the painting or sculpture by trying to force its words, despite their normal way of functioning as empty signs, to take on a substantive configuration – in effect become an emblem. What is at stake in all these diverse attempts is the semiotic status of both space and the visual in the representational attempt by the verbal art – an ultimately vain attempt – to capture these within its temporal sequence, which would form itself into its own poetic object” (Krieger 1992: 9).

3 Lessings antikverade skiljelinje mellan konstarterna har som bekant i modern tid ofta problematiserats. Att avkoda en målning tar förvisso ’tid’. Teoretiker har ägnat sig åt att ’läsa’ målningen och har följaktligen underkastat den poesins och språkets temporalitet. På motsvarande sätt har man betonat att en dikt som ’läses’ också alltid har en ikonisk kvalitet som uppfattas med synsinnet och att dikten kan vara visuellt utformad så att dess spatialitet framhävs. Se tex. Torgovnick 1985: 30–36; Bal 1991: 27f; Elleström 2011.

4 Jfr Wendy Steiner som kritiserar ekfrasens inneboende anspråk – ”a literary topos in which poetry is to imitate the visual arts by stopping time, or more precisely, by referring to an action through a still moment that implies it” – för att vara enbart figurativt, eftersom dikten fortfarande upptäder i tiden, även om den refererar till tidlöshet. Poesi som gör bruk av denna topos exemplifierar ”what they merely can aspire to do” och ”the outcome is lacking in spatial extension and in the coincidence of aesthetic experience with artifact characteristic of painting. Thus, the literary topos of the still moment is an admission of failure, or of mere figurative success.” (Steiner 1982: 41f).

5 På grund av den direkta ikoniska relationen beskrivs imagisk ikonicitet ibland som primär. Detta i kontrast till den diagrammatiska ikoniciteten som ofta kallas sekundär, eftersom den är abstrakt och relationell: den bygger på en korrespondens mellan strukturellt mönster och dess mening. Jag är i fallet Snoddgrass inte sysselsatt med diagrammet, vilket av Haiman definieras som ”an attenuated icon in the sense that, although its component parts may not resemble what they stand for, the relationships among those components approximate the relationships among the ideas they represent” (Haiman 2003: 58).

6 Se även Peter Womack (2011: 127–133) om Gadamer och ”Understanding as Dialogue” och Richard E. Palmer (1969: 194–201) om Gadamers dialektiska hermeneutik.

7 Citerad från *Word & Image*, Vol. 2, No. 1, 1986, s. 68.

8 Jfr Gisbert Kranz som i Ingardens efterföljd har beskrivit det han benämner ”Bildgedicht” som en form av ’konkretisation’ (1981: 156–161).

9 Iser sammanfattar sin kritik av Ingardens begrepp ’konkretisation’ och ‘obestämdhetsställen’ på följande sätt: ”With this concept of concretization he drew attention to the structure conditioning the reception of the work, even though he did not regard the concept primarily as one of communication. For him, concretization was just the actualization of the potential elements in the work – it was not an interaction between text and reader; this is why his ‘places of indeterminacy’ lead only to an undynamic completion, as opposed to a dynamic process in which the reader is made to switch from one textual perspective to another, himself establishing the connections between ‘schematized aspects’, and in doing so transforming them into a sign-sequence. That Ingarden did not think of the ‘places of indeterminacy’ or of concretization as concepts of communication is made abundantly clear by the fact that the aesthetic value, which was to be actualized in the concretization, remains a central gap in his whole system.” (Iser 1978: 178f).

10 En utförlig kommentar till Tranströmers dikt och Turners målning är Niklas Schiölers ”Transcendensens tåg. Tranströmer tolkar Turner” (1997: 59–69).

11 Georg Bensch har i *Vom Kunstverk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der Phänomenologischen Ästhetik* (1994) i dansk översättning sammanfattande karaktäriserat traditionen från Husserl: ”Kunstværket har for det æstetiske en funktion som et materielt substrat, det er en analogon til det æstetiske objekt, stedfortræderen for det æstetiske objekt på jorden. Den æstetiske erfaring […] er alt det, som sker i opfattelsen, i billeddannelsen, i fremmaningen og i nydelsen på vejen fra kunstværket til det æstetiske objekt” (Jørgensen 2003: 37).

«JEG ER EN FORFATTER SOM FOTOGRAFERER» Om poesi, fotografi og det umulige ved å skrive selvbiografisk i Tomas Espedals *Mitt privatliv* (2014)

HANS KRISTIAN RUSTAD

Et sted i Tomas Espedals *Mitt privatliv* (2014) heter det: «Jeg er en forfatter som fotograferer.» (Espedal 2014: 18)[1] At Espedal betrakter seg selv som en forfatter som fotograferer, kan forstås på flere måter. På det mest basale kan det bety at Espedal, i likhet med de fleste av oss, tar bilder med sitt fotografiapparat. Utsagnet kan også forstås som at Espedal ønsker å si at han gjør begge deler, skriver og fotograferer, og at *Mitt privatliv* derfor er en bok som inneholder tekster og fotografier. Videre minner Espedal med utsagnet på at det er et slektskap mellom forfatteren og fotografen, mellom tekstene og fotografiene: at måten Espedal ser og skriver på, er påvirket av fotografiet. Espedal bruker fotografier som han selv har tatt, som belegg for refleksjon om seg selv og sitt liv, mennesker han har kjent, erfaringer han har hatt, og fotografier han har tatt, men også refleksjoner om litteratur og skriving. Fotografiene er for forfatteren en måte å forholde seg til virkeligheten på. Han avbilder den slik han skriftliggjør den. I begge tilfeller er det snakk om å gjøre noe fra virkeligheten om til tegn, en litteratisering av virkeligheten, som Walter Benjamin har påpekt at fotografering medfører (Benjamin 1931/1991). Vi settes i en posisjon der vi kan fortolke verden fordi vi fastholder den i skrift eller i bilde. Vi vender oss orfisk til skriften og bildene for å vende oss bort fra verden. Og til sist, Espedal minner oss på at han er en *forfatter* som fotograferer, han er profesjonell med pen og ord, men en amatør med fotografiapparat og bilder. Ordet amatør kommer av fransk *amateur* som betyr en som elsker. Espedal er en amatørfotograf som tar bilder fordi han elsker det, og fordi han elsker.

Mitt privatliv inneholder fotografier, bildetekster og dikt. Fotografiene er snap-shots. Det samme er diktene. Boka ligger tett på Espedals liv, men mer enn å være en iscenesettelse av Espedal og hans privatliv, er den en poetisk refleksjon om fotografi og skrift, og om å fotografere og å skrive. Fotografiene er private, personlige og utleverende. Det samme er tekstene. De er tilsynelatende ærlige og viser fram Espedals tanker, sinn, følelser.

Men utleveringen blir aldri brysom eller patetisk. Det er hele tiden et lag imellom, et refleksjonsnivå og et medium, en pen og et kamera. Denne artikkelen omhandler forholdet mellom fotografi og dikt, der hensikten er å argumentere for at Espedal skriver fotopoetiske dikt som drøfter grunnleggende spørsmål ved det å skrive og det å fotografere.[2] *Mitt privatliv* er en refleksjon om fotografi og skrift, om fotografering og skriving, der blant annet det å skrive om seg selv, selvframstilling, blir tematisert.

Dikt, sjanger, modus

Mitt privatliv inneholder 122 private fotografier, alle med Tomas Espedal som fotograf. Mange av fotografiene er typiske familiefotografier av den typen som gjerne er limt inn i en families fotoalbum, andre kan karakteriseres som kunstneriske eller stiliserte. At noen av fotografiene kan forstås som stiliserte, kan skyldes måten de er stilt sammen med andre fotografier på, eller det faktum at de er publisert i en bok på et forlag for *skjønn*litteratur. Til fotografiene står to typer tekster: én bildetekst som gir informasjon om hvem som er fotografert, hvor fotografiet er tatt samt når det er tatt, og én mer poetisk-filosofisk tekst. For eksempel er det første fotografiet i boka et bilde av Espedals datter. Under fotografiet står den forklarende teksten: «Amalie. Dreggen, Bergen, 1999.» Til venstre for denne står teksten: «Min datter i min leilighet. // Hver gang jeg skriver min, tenker jeg / på hvor lite vi eier. Vi eier ingenting.» (s. 11) Begge tekstene har en klar deiktisk funksjon. Den første teksten samt første linje i den andre teksten beskriver hvem vi ser på fotografiet. Den andre teksten er en overskridelse av fotografiet, der poeten ved å se på fotografiet og ved å skrive skaper en tekst som både er selvrefererende og filosofisk undrende, og som åpner opp for fortolkning. Tekstene kan leses som selvstendige uttrykk, samtidig som de i kraft av å være forankret i Espedals private erfaringer er med på å skape en forestilling av et liv og en historie. Espedal veksler mellom hverdagslige og sentrallyriske emner, som kjærlighet, ensomhet og døden, men tekstene handler også om å skrive og om å fotografere, to aktiviteter som er sammenvevet både materielt og metaforisk i *Mitt privatliv*.

Til et fotografi av fotobøker skriver Espedal: «Jeg har fortsatt min mors arbeid med / å lage fotobøker.» (s. 52) Uttalelsen kan vise til fotografier av fotobøker som altså er inkludert i *Mitt privatliv*, og den kan leses som en sjangerbetegnelse på boka *Mitt privatliv*. Hver side inneholder et

fotografi, samt de to nevnte tekstene som på ulike måter kontekstualiserer fotografiet. Men sammenkoblingen av fotografi og tekst med tilhørende steds- og tidsangivelse gir også assosiasjoner til private fotoalbum, til dagbok- og notatboksjangeren, og til artist books. Det disse har til felles, er at de alle innebærer å ordne og ta vare på noe, som på ulike måter kan sies å være relatert til virkeligheten. *Mitt privatliv* kan derfor framstå som et arkiv der Espedal viser fram nøye selekterte fotografier og notater som i sammenstillingen etablerer en livsberetning.

Med *Mitt privatliv* skjer det altså en tydelig bevegelse mot en poetisk kortform i Espedals forfatterskap. Tekstene er aforismer og dikt. De er skrevet til fotografier og kan minne om ekfraser, men da med den forskjellen at i den tradisjonelle ekfrasen er det visuelle forelegget som oftest fraværende. Fotografiene sammen med diktene gjør dette til fotopoesi, en litterær modus der fotografi er materialisert i og utgjør en del av tekstens visuelle uttrykk, og der betydningsfulle kompositoriske elementer i teksten kan relateres til faktiske aspekter ved fotografier og fotografiet som medium (Rustad 2015).[3] Videre er diktene fortettet, og de har en grafisk oppstilling som minner om vers. Denne kan være betinget av fotografiene i boka. Framfor å skrive linjene helt ut på siden, som i et prosadikt, har Espedal lagt inn vendinger som er tilpasset fotografiets og bildetekstens plassering, slik at de tre elementene til sammen framstår som helhetlig og velordnet, som i en fotobok. Det ser pent og ryddig ut at diktene og fotografiene visuelt harmoniserer på sidene. Men det kan også være motsatt, at Espedal har tilpasset fotografienes plassering og størrelse til diktene hvis grafisk oppsetning allerede er bestemt. Versene fortrenger syntaksen. De vender seg til øyet og skaper perseptive brudd i lesingen. Espedals mulige selvframstillingsprosjekt har med *Mitt privatliv* nådd et punkt der det (selv)biografiske og det private må utforskes gjennom andre henvendelsesformer og medier, nemlig fotografiet, *og* gjennom et litterært språk som ligger enda tettere på lyrikken som kunstform. At det er slik, kan ha sin forklaring i at fotografienes tilstedeværelse medfører at verbale beskrivelser delvis blir overflødige da vi i stedet for å lese hva Espedal ser, selv kan se det. Fotografiene inviterer til en verbal henvendelsesform som er mer ordknapp, og der en eventuell verbal livsberetning delvis er erstattet av fotografier.

Man får umiddelbart inntrykk at *Mitt privatliv* er en samling med dikt, samtidig som den er en storkomposisjon som trekker oppmerksom-

heten i retning av langdikt. Fotografiene og diktene er sammenstilt på en slik måte at de også utgjør punkter som sammen skaper en narrasjon. På et oppslag er to fotografier av huset i Ask (s. 38–39), som Espedal midlertidig flyttet inn i etter at hans eks-kone døde, plassert ved siden av hverandre. Det ene fotografiet viser et hus som er godt vedlikeholdt med en velstelt hage omkring, det andre viser et forfallent hus. I organiseringen av de to fotografiene framkommer en narrasjon. Den skaper en kontrasteffekt og synliggjør et forfall, tiden som går. Like mye som to eller noen få fotografier etablerer en slik narrasjon, kan fotografiene også samlet leses inn i et temporalt forløp, som et utdrag fra en periode i et liv.

Brian McHale kaller den type langdikt der det narrative og temporale forløpet er dominerende, for «the novelistic model» (McHale 2004), altså langdikt som på en eller annen måte har noe romanmessig over seg. I noen tidlige omtaler og anmeldelser av boka benevnes den som fotoroman[4], og i en kort tekst i *Mitt privatliv* påpeker Espedal at han skriver romaner (s. 87). I så fall har vi å gjøre med en moderne romanform der fortellingen ikke nødvendigvis følger historiens linearitet, men har en anakronisk orden, med temporale og kausale sprang mellom hendelser. Men verken *Mitt privatliv* eller Espedals tidligere bøker bærer betegnelsen «roman». For eksempel har bøkene *Imot kunsten* (2009) og *Imot naturen* (2011) undertittelen «Notatbøker», og tidligere utgivelser av Espedal bærer titler som *Biografi* (1999), *Dagbok* (2003) og *Brev* (2005). I *Imot naturen* (2011) antyder Espedal en motsetning mellom romanen og den type litteratur som han skriver. Han forteller her at han arbeider med en roman, og at når han ikke orker, ikke kan eller ikke makter å skrive på romanen, skriver han notatbøker. Og han påpeker at av notatbøkene og romanen tror han notatbøkene er viktigst fordi notatbøkene gir ham en frihet der romanen skaper stagnasjon og språket visner hen (Espedal 2011: 142–143).[5] Han ønsker ifølge seg selv å skrive raskt og direkte, «uten å rette og stryke, uten tanke på om det skal leses, og det er her jeg oppnår en helt nødvendig frihet, jeg kan skrive hva jeg vil» (s. 143). Denne friheten som Espedal uttrykker, er knyttet til det diskursive nivået, til sjanger og til språk.

Selvreflektert selvframstilling?

Motivene for Espedals fotografier varierer. Her er bilder av hans skrivepult og bøker, hans egne eller bøker han leser. Det er en rekke bilder av senger fra ho-

tellrom, og det er bilder av Espedals datter, samt hans ekskones datter. Det er ingen bilder av Espedals mor, men ett bilde av faren, ett bilde av eks-kjæresten Silje og to selvportretter. Fotografienes motiv tilsier at fotografiene kan være private. Diktene og fotografiene med bildetekst er på ulike måter koblet til Tomas Espedals biografi. Det er derfor nærliggende å lese *Mitt privatliv* inn i en selvbiografisk trend i skandinavisk, og for ordens skyld, internasjonal samtidslitteratur. Jon Helt Haarder har kalt det selvbiografiske for en hovedstrøm i den senmoderne skandinaviske litteraturen (2014), og Stefan Kjerkegaard påpeker en slik «bølge» i nordisk poesi på 2000-tallet (Kjerkegaard 2012: 208). I denne selvbiografiske bølgen som Kjerkegaard nevner, er fotografi mindre vanlig, men noen fotopoetiske utgivelser på 2000-tallet kan sies å tendere mot det selvbiografiske, så som Janus Kodals *Sort/Hvid+* (2012) og Amalie Smiths *De næste 5000 dage* (2010). Om det ikke nødvendigvis er en hovedstrøm, kan det selvbiografiske sies å være ett av flere trekk ved samtidspoesien i Skandinavia. Kjerkegaard viser til Susan S. Lansers kontekstbaserte idé om forholdet mellom «jeget» i en tekst og forfatteren. Hun påpeker at det ikke trenger å være et kategorisk enten / eller (Kjerkegaard 2012: 193). Kjerkegaard og Lansers poeng er at vi i en lesning pendler mellom «attachment» og «detachment». I dette ligger det at noen typer tekster vil være mer «attached» enn andre, og at også poesi kan være «attached».

I lesningen av *Mitt privatliv* er Lansers begreper «detachment» og «attachment» interessante fordi et narrativt jeg framfor et lyrisk jeg gjerne vil forsterke «detachment». Et «detached» jeg vil si et diktjeg som er frakoblet en empirisk kobling til forfatteren, det vil si et i mindre grad selvbiografisk lyrisk jeg. Grethe Fatima Syéd gjør i artikkelen «Reflektert realisme» (2016) en kryss-lesning av Torborg Nedreaas' roman *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) og flere av Espedals selvframstillende bøker, dog ikke *Mitt privatliv*. Hun påpeker at like mye som Nedreaas' realisme-roman kan leses som en estetisk reflekterende roman, kan Espedals estetisk reflekterende bøker leses innenfor et realisme-perspektiv. Om Espedals tekster skriver hun at her er «ikke bare estetisering, lærde sitat og vakre kvinner. (…)» «Espedal er (også) gjennomgående opptatt av klasse, arbeid, slekt osv. – klassiske realismetopos alle.» (*sic*., Syéd 2016: 20) Syéd sammenstiller disse to perspektivene under betegnelsen «reflektert realisme». En tilsvarende betegnelse kan også gjelde for *Mitt privatliv*. Boka er både orientert mot en realisme, og den er (selv)refleksjon.

Forholdet mellom «detachment» og «attachment» vil være annerledes for fotografier. Fotografier tjener som bevis for at den som er avbildet, har eksistert, at han eller hun ikke er oppdiktet. Det utgjør en lenke, en indeks, en «attachment», som forteller at fotografi er kausalt knyttet til det det avbilder. En slik forståelse av fotografiet kan forsterkes av at vi som nevnt har å gjøre med «snapshots». Like fullt er fotografi også «detachment». De viser som kjent til noe som har vært, men som ikke lenger er, noe som ikke lenger eksisterer. Med en slik forståelse er fotografi, som poetisk skrift, på en gang «attachment» og «detachment». Det vender seg både mot det/den som det viser til, og det vender seg fra det/den.

Med bruk av private fotografier, tittelen *Mitt privatliv* og empirisk sammenfall mellom forfatteren Tomas Espedal og tekstenes utsigelsesinstans aktualiserer tekstene det private, og dermed også det selvbiografiske. Rett nok nevnes ikke navnet Tomas Espedal i tekstene, men tekstenes orientering mot hans biografi, steder han har bodd, hans barn, hans avdøde kone, hans eks-kjæreste og hans far gjør at «jeget» og forfatteren har empiriske likheter. Og selv om Espedals navn ikke nevnes i tekstene, er han i høy grad representert og synlig som fotograf, som forfatter og som motiv for de selfier som er tatt med i boka. Bruken av egne fotografier virker umiddelbart forsterkende for et eventuelt selvframstillingsprosjekt,[6] men måten Espedal bruker og reflekterer over fotografiene på, kan som jeg skal vise, også virke imot en slik lesning. I så fall kan *Mitt privatliv* leses som en reaksjon på en resepsjon av hans forfatterskap som fra og med *Blond (erindringer)* (1996) har blitt lest som en orientering mot det selvbiografiske.

En retusjeringspoetikk

Det synes umiddelbart som et paradoks at Espedal i andre utgivelser som nevnt argumenterer for en litteratur som er «fri», der han kan skrive raskt og direkte, imens *Mitt privatliv* framstår som det motsatte, det vil si som en bok med en gjennomtenkt estetikk. Den er pent utformet. Fotografier og tekster er ryddig organisert på sidene. Tettheten i de poetiske tekstene kan også tyde på at ord og perspektiver er veloverveide, heller enn spontant nedskrevet. At vi har å gjøre med fortellende (foto)poesi, der utvalg og organisering av fotografier og dikt skaper nærhet og likhet, samt temporale og kausale relasjoner, gjør *Mitt privatliv* til et stramt regissert verk. Men Espedals egen sjangerrefleksjon gir en mulig nøkkel til hvordan verket kan

leses. Espedal er fri til selv å ta de fotografiene han ønsker, han velger selv ut de fotografiene som skal være med, og han organiserer dem slik at de danner den historien han ønsker at de skal fortelle. Tilsvarende er det med diktene og bildetekstene. Sammen framstår fotografier og tekster slik Espedal vil at sitt privatliv skal se ut.

I det innledende diktet til *Mitt privatliv*, som for øvrig er ett av to dikt i boka som ikke er trykket sammen med et fotografi, uttrykker Espedal det som kan forstås som en poetikk:

> (…) Jeg tror hun fotograferte, eller laget fotografier, på samme måte som hun sydde; hun klippet og limte sine barn til de så ut slik hun ville at de skulle se ut. Hun klippet og limte og sydde sammen en verden som så ut slik hun ville at verden skulle se ut, det var min mors metode; og det jeg har lært om skriving og fotografering, det har jeg lært av min mor. (s. 9)

Espedal spiller her på en bekledningsmetaforikk som er vanlig i lyrikken. *Mitt privatliv* er en framstilling av Espedals liv slik han vil at det skal se ut. Fotografiene og diktene presenterer øyeblikk og formidler øyeblikksbilder, snapshots, av opplevd virkelighet, som så medieres og framstilles i et fotopoetisk verk. En slik bruk av fotografier minner om en av de tidlige fotoromanene i modernismen, André Bretons *Nadja*. I forordet til 1963-utgaven av denne romanen skriver Breton at fotografiene er «anti-litterære», noe Arne Melberg leser som en understreking av at fotografiene representerer et *pris sur le vif* (Melberg 2007: 168). Melberg minner om at selvframstillingsprosjekter gjennom bruk av både fotografi og tekst legger seg tett opp til estetiske praksiser som installasjon og performance, praksiser som ifølge Melberg «understreker den momentane iscenesettelsen og underforstår at det selv som presenteres, er «en tilfeldig og estetisk betinget konstruksjon.» (ibid.: 169) Denne estetisk betingete konstruksjonen kommer også til uttrykk hos Espedal. Espedal skriver en form for fotografisk diktning, en diktning som peker mot et slektskap mellom diktningen og fotografiet, og som understreker at både diktning og fotografering er iscenesettelser.

Sitatet som innleder *Mitt privatliv* underbygger en slik lesning: «Ta den for det den er ment å være: en ekte bok med bilder hentet direkte fra

omstendighetene.» Espedal siterer Emmanuel Hocquard som i *Theorie des tables* (1992) viser hvordan alt det som en forfatter har på sitt skrivebord, blir en del av den litteraturen som skapes. Hocquard samler småstein som han så legger utover sitt skrivebord, noterer dato, tid og sted for når og hvor de ble funnet, og skriver nitid ned sine observasjoner av dem. Espedals fotografier er som Hocquards småstein. Fotografiene er hans samling fra virkeligheten, rammet inn av beskrivelser og refleksjoner. Fotografier og fotobøker er avbildet på senger og skrivebord[7] og illustrerer isenesettelsen. Dette er iscenesettelser som ikke bare refererer til en virkelighet, men som snarere skaper en virkelighet.

Det er noe øklandsk over *Mitt privatliv*, hva angår både bruken av fotografi og den uttrykte poetikken. I *Amatør-album. Lyrisk landskapsroman med figurar* (1969) blander Einar Økland private fotografier med dikt. Blandingen av lyrikk og roman i samme tittel inngår i 60-tallsmodernismens og deler av Profil-generasjonens opprør mot etablerte sjangerkonvensjoner. Om det ikke akkurat er snakk om et opprør mot sjangrer i Espedals forfatterskap, opererer Espedal som antydet tidligere fritt i forhold til slike etablerte mønstre. Øklands dikt er erindringer om barndom og landskapet der han vokste opp, sterkt motivert av at poeten ser på fotografier som representerer hans fortid. Slike erindrende tekster finnes vi også hos Espedal, slik som diktet til et fotografi fra 2002 av datteren Harriet på vei hem fra barnehagen: «Harriet på vei hjem fra barnehagen noen dager / etter at moren hennes døde i huset på Ask. Harriet / pleide å skynde seg hjem, og vi gikk snarveien over / Kongshaugen, men denne høsten brukte hun ofte / lang tid på den korte veien hjem.» (s. 23) Diktet setter fotografiet av Harriet i forbindelse med minner om den aktuelle høsten og morens død, og ligger hele tiden tett på fotografiet med henvisning til Harriet som er avbildet. Deiktiske fraser som «denne høsten» understreker også nærheten til fotografiet og til diktjeget som ser. Espedal, som Økland, uttrykker at virkeligheten er en ting og diktet noe annet. Diktet tilfører virkeligheten noe. Virkeligheten framstår på en annen måte på grunn av diktene og fotografiene. Diktene og fotografiene representerer en seleksjon, et retusjert «jeg», en retusjert Tomas Espedal.

Espedal gjør som nevnt det moren gjorde: Han velger ut hva som skal fotograferes og lagres, det som skal vises fram. Vi kan ikke vite om det vi ser på fotografiene, og det som står skrevet til fotografiene, er sant eller rett

erindret.[8] Fotografiene blir noen steder skrevet inn i sammenhenger hvor vi blir i tvil om deres og tekstenes sannhetsgehalt. Flere av fotografiene viser fram arbeidsplassen til Espedal i leiligheten i Dreggen. Én av bildetekstene beskriver leiligheten som er avbildet som «Den perfekte leiligheten.» (s. 12) Fotografiene viser en ryddig leilighet samt et skrivebord der bøkene er stablet pent og ordnet. Skrivemaskinen er skjøvet inn til veggen. Ingen ark er satt i som tegn på at forfatteren arbeider. En skål, en kopp og et lite askebeger er sentralt plassert på skrivebordet. Ved siden av askebegeret ligger det tilsynelatende tilfeldig en gummistrikk. Foruten at bildet framstår som en iscenesettelse, er det lite på fotografiet som tilsier at dette er et sted hvor forfatteren arbeider. Teksten som står til fotografiet av den samme skrivepulten noen sider senere (s. 18), understreker mangelen på arbeid i den perfekte leiligheten i Dreggen. Første linje i diktet lyder: «Jeg klarte ikke å skrive i leiligheten i Dreggen» (s. 18). «Den perfekte leiligheten» spiller muligens på at leiligheten var ryddig da fotografiet ble tatt, at den er perfekt for en som liker å fotografere, eller at den var perfekt som litterær nattklubb for Bergen Poesifestival, som en annen bildetekst beskriver den som (s. 14).

Fotografiene blir også kontekstuelt isenesatt gjennom bildetekstene. To av fotografiene fra leiligheten i Dreggen viser nærbilde av Espedals skrivebord. Det ene fotografiet er datert 1999 (s. 12), det andre er datert 2001 (s. 18). Det er ifølge bildetekstene to år mellom de to fotografiene, men skrivebordet og dets innhold er identisk. Skåla, koppen, askebegeret, gummistrikken, vinglasset, lighteren, fyrstikkesken, pennen og den oppslåtte notatboka ligger på nøyaktig samme sted på begge fotografiene. Hvis vi tror på tekstene, underbygger fotografiene at Espedal ikke skriver i leiligheten. Samtidig er det sannsynlig at bildeteksten lyver i angivelsen av årstallene for når fotografiene er tatt. Vi kan ikke vite hvilke av de to angitte årstallene som er riktige, eller om begge er feil, men det er altså grunn til å tro at Espedal framstiller virkeligheten slik han vil at den skal være, der han ikke tar hensyn til spørsmål om hva som er rett og galt erindret, eller hva man kan si og ikke si i et litterært verk.

En orfisk vending

Mitt privatliv kan altså på ulike måter sies å vise fram et konstruert privatliv. En slik poetikk reflekterer en forståelse av skrift og fotografi som en

vending bort fra virkeligheten for å skape poesi. I et av sine dikt skriver Steinar Opstad noe tilsvarende: «En dikter må vende seg bort fra sin elskede mange / ganger for å omskape kjærlighetens drama til poesi. / Men å ha en orfisk sjel må ikke forveksles med å / være svikefull.» (Opstad 2015: 66) Hos Espedal finner vi dette uttrykt i et dikt skrevet til et fotografi av eks-kjæresten Silje, der hun har snudd ryggen til fotografen: «'Det finnes ingen på et fotografi / hvem skulle du vende ryggen?'» (s. 63). Utsagnet er ikke (kun) en henvisning til poststrukturalistisk tenkning om tegnets referensielle oppløsning og ende, men kan (også) leses som en henvisning til at fotografiet viser til noe som har vært, noe som ikke lenger er. Derfor kan det ikke være noen på bildet. Fotografiet er tomt. Bildeteksten som står til det aktuelle fotografiet, motsier utsagnet. Her identifiseres personen, og det gis informasjon om hvor fotografiet er tatt, samt når: «Øyjordsveien, 2011.» (s. 63) Dermed skulle man tenke seg at det er noen på fotografiet. Bildeteksten fyller en annen funksjon. Den er informativ og representerer en annen anskuelsesform enn de mer poetiske og filosofiske tekstene. Bildeteksten er orientert mot fotografiets referent, imens Espedal i diktet henvender seg til fotografiets essens.

I et annet dikt har Espedal en tilsvarende betraktning om fotografi: «Vi eier ingenting. Og sånn sett er fotografering en eksakt vitenskap; i samme øyeblikk vi forsøker å fastholde den vi elsker, er hun borte.» (s. 133) Det er på ett nivå en åpenbar observasjon Espedal kommer med. Fotografi kan ikke overvinne tiden, verken reversere den eller stanse den. Men diktet er interessant å lese i sammenheng med de mange andre diktene om fravær, og kanskje særlig i forbindelse med det nevnte fotografiet av Silje, der hun har snudd ryggen til fotografen. Diktet alluderer til myten om Orfeus og Eurydike. I myten heter det som kjent at idet Orfeus vender seg om og ser på Eurydike, er hun for alltid fortapt. Hun forsvinner i Orfeus' blikk, mer eller mindre slik Espedal påpeker at når man forsøker å fange den man elsker, i skrift eller med et kamera, opphører hun.

I *The Gaze of Orpheus* (1981) påpeker Maurice Blanchot at Orfeus reiser ned til underverdenen, ikke for å bringe Eurydike tilbake til livet og gjøre henne virkelig i et verk. Heller er det for Orfeus som forfatter en nødvendighet å rette sitt blikk mot henne idet hun verken er reddet eller fortapt, verken død eller levende. Orfeus retter blikket mot Eurydike for å se henne forsvinne, og dermed ødelegge verket:

> [It] does not demand Eurydice in her diurnal truth and her everyday charm, but in her nocturnal darkness, in her distance, her body closed, her face sealed, which wants to see her not when she is visible, but when she is invisible, and not as the intimacy of a familiar life, but as the strangeness of that which excludes all intimacy; it does not want to make her live, but to have the fullness of her death living in her (Blanchot 1981: 100).

Man kan godt si at Blanchot her beskriver en litterær forvandlingsprosess, en der den litterære skriften ikke skaper, men krever distanse, et fravær, ikke et nærvær. Verkets eksistens betinger at Eurydike forsvinner. Men i Orfeus' blikk forsvinner ikke bare Eurydike. Også Orfeus opphører. Forfatteren, subjektet, "jeget" som skriver, forsvinner i den litterære skriften *og* i blikket. Dermed oppstår en paradoksal situasjon: Det er ingen som ser. I *The writing of the disaster* (1995) har Blanchot mer konkret poengtert dette i tilknytning til det å skrive selvbiografisk.

> To write one's autobiography, in order either to confess or to engage in self-analysis, or in order to expose oneself, like a work of art, to the gaze of all, is perhaps to seek to survive, but through a perpetual suicide – a death which is total inasmuch as fragmentary. To write (of) oneself is to cease to be, in order to confide in a guest – the other, the reader – entrusting yourself to him who will henceforth have as an obligation, and indeed as a life, nothing but your inexistence." (ibid.: 64)

Og i det påfølgende avsnittet konkluderer han: «In a sense, the 'I' cannot be lost, because it does not belong to itself. It only is, therefore, as not its own, and therefore as always already lost". (op.cit)[9] Å skrive sitt privatliv kan med Blanchot forstås som umulig. Idet man skriver «jeg» eller «mitt», har dette opphørt å være «jeg» eller «mitt». Det er blitt transformert, og blitt til noe annet, utenfor den som skriver. Frederik Tygstrup påpeker at det hos Blanchot ligger en forståelse av en forfatters bruk av personlige pronomen som en «skin-subjektivitet, der lever i teksten.» (Tygstrup 1993: 60) Videre skriver han: «Den skrivende er en dobbeltgænger til den, der besluttede sig for at

skrive, et skygge-jeg, der ligesom i eventyret beslutter sig for at gå sine egne veje». (op.cit) Det jeget som tar form i en litterær tekst, blir da til i et spill, i intervaller (som Tygstrup kaller det) mellom «ennå ikke» og «ikke lenger».

Til det tidligere nevnte bilde av datteren Amalie, heter det «Min datter i min leilighet. // Hver gang jeg skriver, tenker jeg / på hvor lite vi eier. Vi eier ingenting.» (s. 11) De to siste linjene i diktet er en refleksjon om skriving, men aktualiserer også en tenkning om fotografiet. «Vi eier ingenting» motsier den første linjen i diktet: «Min datter». Idet man skriver «min», er referenten, det eller den eiendomspronomenet peker mot, borte. Slik er det også med fotografiet. Den man avbilder, er fraværende idet fotografiet blir til. Som det heter i et av diktene: «Fotografiet sier: Det har vært, sånn var det, det er over.» (s. 130) Et annet dikt underbygger denne ontologisk-temporale forskyvningen: «Fotografiet sier: Du eier ingenting.» (s. 129) Diktene og bildene er en påminnelse om fraværet, om det Espedal ikke lenger har.

Espedal er enigmatisk i diktet om å snu ryggen til fotografiet. Det er ikke Espedal (fotografen) som snur ryggen til Silje. Det er derimot Silje som snur ryggen til fotografen, den som så. Altså har vi å gjøre med en situasjon som er motsatt av den mellom Eurydike og Orfeus. Man blir forlatt, men forlater ikke. Fotografiets nærvær innebærer at den som er avbildet, er nærværende i sitt fravær. Slik blir fotografiet av Silje som har snudd ryggen til Espedal og muligens er på vei bort (i hvert fall som et litterært frampek) en påminnelse om et fravær som allerede har inntruffet. Espedal derimot, vender blikket mot fotografiet, for som han skriver, det er ingen der å snu ryggen til. Han minner oss om at fotografiet er et resultat av en vending, en forsvinning, som allerede har inntruffet. På fotografiet er virkeligheten (og Silje) allerede fortapt. Ut av dette fraværet, den distansen som fotografi og det å fotografere skaper, vokser verket fram. Espedal retter ikke blikket mot Silje, men mot fotografiet av Silje, der hun verken er død eller levende, der hun ikke har forlatt ham, men likevel allerede har forlatt ham. Fotografiet har forseglet henne (og andre ting som Espedal tar bilde av), fanget henne, men samtidig distansert henne, gjort henne utilgjengelig og slik ekskludert enhver form for intimitet.

En fotografisk vending

Det første prosadiktet i boka inneholder en refleksjon som minner om Blanchots argument om at Orfeus' verk krever Eurydikes distanse og fra-

vær. Her påpeker Espedal at fotografering skaper en distanse som er nødvendig for ham som forfatter:

> På attenårsdagen fikk jeg et fotografiapparat av foreldrene mine. Jeg hadde ønsket meg et; jeg husker ikke hvorfor, kanskje fordi jeg hadde en flott kjæreste.
>
> Kanskje fordi jeg allerede var en betrakter; jeg likte å se ting på avstand. Jeg likte selve avstanden, en tilbøyelighet som senere skulle utvikle seg til en forkjærlighet for brev og telefonsamtaler, lesing og vinduskarmer, alle slags tekstiler, gardiner og klær, sengetøy og lukkede rom. (s. 9)

Utdraget retter oppmerksomheten mot forholdet mellom å være amatør og å elske. Han ønsker seg et fotografiapparat, kanskje fordi han «hadde en flott kjæreste.» Videre berører det fotografi som medium, samt hvilken rolle fotografi spiller i Espedals litterære framstillinger. Allerede i første linje nevner han et fotografiapparat og aktualiserer dermed fotografiet som medium og henvendelsesform, som utgjør en viktig del av framstillingen og det visuelle uttrykket. Han understreker at det å betrakte er noe en forfatter og en fotograf har til felles, og at fotografiapparatet er betrakterens medium. Mediet skaper en distanse mellom den som ser og det som blir sett. Denne distansen oppstår på grunn av apparatet som fotografen ser verden gjennom, og den etableres gjennom skriften og teksten, eller «alle slags tekstiler», som Espedal elegant skriver med henvisning til det etymologiske slektskapet mellom tekst og tekstil.

I det avsluttende prosadiktet i boka antyder Espedal viktigheten av fotografiet for ham som forfatter og observatør, der apparatet blir en i mcluhansk forstand sansemessig forlenger og kroppslig protese: «Jeg bærer det alltid med meg, alle steder. Det henger i en lærrem over den venstre skulderen, remmen krysser brystet og kameraet ligger klemt inn under den høyre armhulen, som en mekanisk del av kroppen, lik et høreapparat eller et par briller. Jeg ser og hører dårlig, det er en fordel når jeg fotograferer.» (s. 133) Marshall McLuhan skriver i *Understanding Media* (1964) at «all media are extensions of some human faculty – psychic or physical» (McLuhan 1964: 26). McLuhans påstand må forstås i sin mediehistoriske kontekst, men er samtidig en påminning om en intim relasjon mellom

kropp og medium. Men mediene er ikke bare å anse som forlengere av kroppen, de kan også skjerpe og ramme inn sansninger. Litterær eller kunstnerisk innramming er naturligvis en teknikk som er mye eldre enn fotografiteknologien. For eksempel skriver renessansens Leon Battista Alberti i essayet (eller treatisen) *De pictura* (1435) at maleren burde se for seg den rektangulære rammen i maleriet som et åpent vindu (Friedberg 2006: 1). Oppfinnelsen av fotografiet videreførte og intensiverte slike teknikker. Dette kommer blant annet til uttrykk hos Paul Valéry som i «The Centenary of Photography» (1939/2015) argumenterer for hvordan fotografiteknologien har innflytelse på den litterære skriving.[10] Valéry har da særlig den realistiske litteraturen i tankene, men senere studier så som Michael Norths *Camera Works* (2005) har vist hvordan fotografiet har virket inn på modernistisk lyrikk. Fotografiets innflytelse kommer blant annet til uttrykk gjennom poetens skrivemåte og beskrivelser av isolerte øyeblikk, samt måter å ramme inn bestemte øyeblikk på.[11] Fotografiet tilbyr sine måter å ramme inn noe på, reprodusere snap-shots av virkeligheten. Og når man samtidig ser dårlig, slik Espedal skriver at han gjør, kan fotografiet også hjelpe ham til å se det han uten kameraet ikke ville sett.

Hos Espedal er fotografiapparatet ikke bare en forlenger av kroppen og sansene. Ved å skrive det inn i de poetiske tekstene er det en anerkjennelse av at de paradoksalt nok også er en svekkelse av de samme sansene. Fotografiet hjelper oss å huske, samtidig som de får oss til å glemme.[12] Like mye som fotografiapparatet er en sansemessig forlenger, er det et medium som skaper distanse til det Espedal ser, og som får ham til å glemme det han ser, og å huske det han har sett:

> Den som skriver, vet at det å glemme er helt avgjørende for å kunne skrive om barndom og erindring, om gater og adresser, om familie og om kjærlighet. (s. 94)

Og rett før heter det:

> En del av arbeidet er å tvinge seg selv til å reise, se nye steder, gå rundt i gatene og notere, fotografere. Å fotografere er en form for glemsel, skriver Proust: 'Vi fotograferer for å glemme det vi ser'. (s. 92)

Som oftest tenker man at både fotografier og tekster er måter å huske på, og da huske, eller framkalle, det som er fraværende. John Berger skriver for eksempel i et av sine essays om fotografi og hukommelse at

> "(m)emory implies a certain act of redemption. What is remembered has been saved from nothingness. What is forgotten has been abandoned. If all events are seen, instantaneously, outside time, by a supernatural eye, the distinction between remembering and forgetting is transformed into an act of judgment, into the rendering of justice, whereby recognition is close to being remembered, and condemnation is close to being forgotten." (s. 49)

Hukommelsen ivaretar, glemselen forlater. Slik kan det også være med fotografiet, ifølge Berger. Det man fotograferer, blir bevart og gjenkjent, det som ikke blir fotografert, blir glemt og (kanskje) fordømt. Espedal er ikke primært opptatt av fotografier som eksternalisert minne. I *Mitt privatliv*, som i fotoalbum for øvrig, kan man godt si at fotografiene tjener hukommelsen. Presensformen av verbet «å se» i sitatet over er avgjørende. Espedal fotograferer for å glemme det han *ser*, for å skape en nødvendig distanse til tid og sted i nået. Å glemme skaper et fravær. Det som blir fotografert, kan gjenkalles og skrives om som en følge av distansen, fraværet av intimitet og familiaritet. Slik blir *Mitt privatliv* et verk som er orientert mot og som betinger fravær, der fotografiene, diktene og bildetekstene gjør dette fraværet nærværende. Det gjør fraværet i sin helhet levende gjennom de eller det fotograferte. Et sted heter det: «Jeg vet ikke hvorfor, men jeg savner ikke de døde. / Jeg savner de som lever, de som er flyttet og er borte / på den vanskeligste måten» (s. 39). Og den gripende linjen i et dikt skrevet til et fotografi av datteren like etter eks-kona Agnetes død, understreker forholdet mellom glemsel og fravær: «fraværet hennes vil aldri bli glemt» (s. 25).

Interessant nok er det siste fotografiet i boka det eneste som står uten annet enn en knapp bildetekst som forklarer hvor og når fotografiet ble tatt. Fotografiet er et tidlig eksempel på en selfie, og er som før nevnt ett av to av sitt slag i boka. Underteksten lyder «Selvportrett med Konica på toalettet i Stenersenmuseet. Bergen, 1999.» (s. 135) Selfien er ifølge bildeteksten tatt i 1999, det vil si før framveksten av sosiale medier, og kan

leses som et ironisk-humoristisk kommentar til en mediekultur preget av selvframstillinger. Espedal har ikke skrevet en poetisk tekst til fotografiet. Muligens fordi Espedal ikke har noe å tilføye, muligens fordi fotografiet punkterer teksten fullstendig, og muligens fordi den selvutleverende henvendelsesformen her foreløpig har kommet til et sluttpunkt. Han kan ikke skrive, kanskje fordi det jeget som er fotografert og poeten som skriver, begge opphører å eksistere når sistnevnte retter blikket mot seg selv.

Konklusjon

Mitt privatliv inviterer til en lesning der fotografier og dikt på frie vers relateres temporalt til hverandre, og der den lyriske kunstformen dominerer. Versevendingene har en estetisk funksjon som er sterkere enn det lineære tidsforløpet og narrasjonen. Samtidig får man inntrykk av at den temporale sammenhengen mellom diktene er sterkere i første del av boka. Etter hvert er narrasjonen mindre framtredende, og man får et inntrykk av at *Mitt privatliv* er en samling med dikt og fotografier. De blir arkiviske snap-shots, der Espedal bevarer inntrykk og øyeblikk, mer eller mindre uforandret.

I begynnelsen på *Det lyse rommet* beskriver Barthes tre «praksiser» som er involvert i fotografiet: *Operator*, (fotografen), *spectator* (seeren) og *spectrum* (det som er avbildet) (Barthes 2001: 18). Espedal tar del i alle disse tre praksisene. Han er fotografen bak samtlige 122 fotografier, han betrakter dem alle, og han er avbildet på to av fotografiene. I tillegg er Espedal en forfatter. Han ser på fotografiene og skriver. Og når han ikke kan skrive, fotograferer han. At fotografiene tar over der skrivingen slutter, kommenterer Espedal selv i en av tekstene som står til et fotografi av en hundefrisør i Metz: «Om dagene gikk jeg rundt i byen som minnet /meg om min hjemby; jeg klarte ikke skrive noe / av betydning i Metz, men som vanlig – når / jeg ikke får til å skrive – begynte jeg å fotografere, / det er også et arbeid, å se.» (s. 115) Fotografering blir en erstatning for og et supplement til skriving. Ved å være en forfatter som fotograferer, påpeker Espedal at fotografiapparatet og fotografiene er medier for forfatteren, medier som han benytter i sin gjerning som forfatter. De fire «praksiser», fotograf, seer, avbildet og forfatter forenes i boka. Espedal gir ikke fra seg kontrollen over de fotograferte objektene som er hans verk, og som utgjør «hans privatliv». Derfor skaper han noe nytt i manipulasjonen av fotografiene, re-fokuserer prosessen i sin egen poetikk, og gjør dem og diktene selv-referensielle.

Mitt privatliv er en utforsking av forholdet mellom dikt og fotografi, og det er en refleksjon over det å skrive og det å fotografere, som begge er forbundet med å se, ifølge Espedal. Espedal retter som vist blikket mot fotografiene, der verden allerede er forsvunnet, der den er litteratisert i skrift eller i bilder. Dermed viser han det umulige ved å skrive selvbiografisk. Litterær selvbiografi er et paradoks da det å skrive «jeg» i selvsamme tid er en utvisking av jeget som skriver. Når det gjelder lyrikk, blir forholdet mellom diktet og verden, diktjeget og poeten, spesielt. Skriving og fotografering er i *Mitt privatliv* to praksiser som distanserer det skrivende og det fotograferende jeget fra den empiriske virkeligheten. Erfaringene som de poetiske tekstene formidler, eller snarere skaper, representerer ikke erfaringer i den virkelige verden, eller for den sakens skyld en fiktiv verden. Lyrikk er ikke fiksjon, og det lyriske jeget er ikke et fiktivt jeg. Relasjonen til virkeligheten er der likevel, som det Hamburger og Culler som nevnt betegner som et ubestemt forhold mellom diktjeg og poet, og relasjonen er der idet diktene og fotografiene sammen skaper virkeligheten.

Espedal inkluderer egne private fotografier, også to fotografier av seg selv. I så måte skulle man tenke seg at han etablerer en biografisk relasjon mellom diktjeget og poetens privatliv, slik man kunne tenke seg at det er en relasjon mellom fotograf og det fotografen tar bilde av: Fotografiet viser til den verden som den fotograferende fotografen tilhørte da han tok bildene. Men heller ikke dette styrker det selvbiografiske. Forholdet mellom diktjeget og poeten forblir ubestemt. Det er her ikke snakk om et i hegelsk forstand universelt talende diktjeg, der dette jeget er «avkoblet» enhver form for kontinuitet med poeten. Heller artikulerer diktene en erfaring og en subjektivitet som en funksjon av språket og de fotografiene som diktjeget ser på, og som er rettet mot den verden som Espedal skaper. «Jo mer man avslører om seg selv, jo vanskeligere er det å finne ut av den ærlige. Mer man sier om seg selv, jo mer dunkel og uleselig blir man», heter det i et av diktene. (s. 119) Dette er den litterære skriftens problem og det er fotografiets problem, relatert til aletheia: Å avdekke er å skjule. Hver framvisning av et privatliv er også å skjule dette privatlivet. Kanskje er det slik at Espedal verken forsøker å si sannheten eller å lyve om sitt privatliv. Gjennom diktene og fotografiene sier han noe om verden og forsøker å gjøre den forståelig ved å skape den slik han vil at den skal se ut. «Anch'io sono pittore» eller «Jeg er en forfatter som fotograferer».

Litteratur

Barthes, Roland 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax.

Benjamin, Walter 1991. "Liten fotografihistorie". I *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal.

Blanchot, Maurice 1981. *The Gaze of Orpheus*. New York: Station Hill Press.

Blanchot, Maurice 1995. *The Writing of the Disaster*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Blanchot, Maurice 2000. *The Instant of my Death / Demeure: Fiction and Testimony*. Stanford: Stanford University Press.

Espedal, Tomas 1996. Blond. Oslo: Gyldendal.

Espedal, Tomas 2014. *Mitt privatliv*. Oslo: Gyldendal.

Friedberg, Anne 2006. *The virtual window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.

Gujord, Heming. 2015. «Ask og aura. En reise gjennom Tomas Espedals privatliv». I *Vinduet* 2/2015.

Haarder, Jon Helt 2014. *Performativ biografiske*. København: Gyldendal.

Hocquard, Emmanuel 1992. *Theorie des tables*. Paris: P.O.L.

Jansson, Mats 2014. *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm: Symposion.

Kjerkegaard, Stefan 2012. «Eksemplets plads. Om den selvbiografiske udgivelse i poesi med eksemplar fra Morten Søndergaard, Nils-Øivind Haagensen og Lone Hørslev». I Nielsen, Ingrid og Idar Stegane (red.) *Poesi postmillenium. Lyrikk i første tiåret af 2000-talet*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag.

Kjerkegaard, Stefan og Anne Myrup Munk 2013. «Litterær selvfremstilling og autofiksjon i en skandinavisk optik». I Bunch, Mads, (red.) *Millenium. Nye retninger i nordisk litteratur*. Hellerup: Springer.

Kjerkegaard, Stefan 2016. «Ti teser om den danske samtidslitteratur». I *Dansk noter* 3/2015.

Lanser, Susan 2005. «The 'I' of the Beholder». I Phelan, James og Peter Rabinowiz (red.) *Blackwell Companion to Narrative Theory*. Blackwell.

McHale, Brian 2004. *Obligation Towards the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*. Alabama: University of Alabama Press.

McLuhan, Marshall 1964. *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge.

Melberg, Arne 2007. Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen. Oslo: Pax.
Mitchell, W.J.T. og Mark B.N. Hansen (red.) 2010. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: Chicago University Press.
North, Michael 2005. *Camera Vision. Photography and the Twentieth-Century Word*. Oxford: Oxford University Press.
Platon 2001. "Faidros". I *Samlede verker*, bind 4. Oslo: Vidarforlaget.
Rustad, Hans Kristian 2015. «Fotografi som meditasjonspunkt i Paal-Helge Haugens 'Seks stader'». I Langås, Unni (red.). *Poesi på alle kantar. Festskrift til Paal-Helge Haugen*. Oslo: Universitetsforlaget.
Syéd, Grethe Fatima 2016. «Reflektert realisme». I *Edda* 1/2016.
Valery, Paul (1939) 2015. "The Centenary of Photography". I *Collected Works. Volume 11. Occasions*. Princeton: Princeton Legacy Library.
Økland, Einar. *Amatør-album. Lyrisk landskapsroman med figurar*. Oslo: Samlaget.

Noter

1 Alle henvisninger til *Mitt privatliv* vil for enkelthets skyld heretter kun markeres med sidetall i parentes.

2 Resepsjonen av *Mitt privatliv* er foreløpig begrenset. Med unntak av anmeldelser av Espedals bok, inngår M*itt privatliv* i essays som mer generelt omhandler Espedals litterære prosjekt. F.eks. skriver Heming Gujord om flere av Espedals bøker, inkludert *Mitt privatliv*, i essayet *Ask og aura* (2015), der han forsøker å gå i Espedals fotspor, eller retter Espedals privatliv.

3 Mats Jansson definerer ekfrasen som en poetisk modus. Han forstår da ekfrasen som en framstillingsmåte som kan forekomme i en rekke ulike sjangrer (Jansson 2014: 25).

4 Forlaget Gyldendal presenterer Mitt privatliv som en fotobok og en roman, det samme kaller Brynjulf Jung Kjønn Espedals bok i sin anmeldelse i VG: «En selvutleverende fotobok og roman». (11.10.14) Det er likevel ingenting som tilsier at *Mitt privatliv* er et prosjekt som om å utvide og utfordre roman-sjangeren. Heller enn å bidra i den senere diskusjonen om hva en roman kan være (jf. debatten i etterkant av Solstads *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591–1896* (2013)), synes Espedals prosjekt å være en vending bort fra romanen.

5 Se også Stefan Kjerkegaard og Anne Myrup Munks artikkel «Litterær selvfremstilling og autofiksjon i en skandinavisk optik» (2013).

6 Denne selvbiografiske driften har Heming Gujord (2015) lest som en kompensasjon for et auratap. Gujord formulerer det treffende: «At skriften kan bære en slik patos *post*-poststrukturalismen er i sannhet litteraturens triumf. Om dette er et produkt av dikterfantasien, lar jeg meg villig lokke med på ferden. Dette er ikke timen for kildekritikk.» (Gujord 2015: 24)

7 Se f.eks. s. 13, s. 18, s. 19, s. 20, s. 21, s. 49, s. 50, s. 51, s. 52, s. 53, s. 54, s. 55, s. 56. s. 57, s. 58, s. 59.

8 Gujord formulerer det elegant i sitt essay om Espedal: «At skriften kan bære en slik patos *post*-poststrukturalismen er i sannhet litteraturens triumf. Om dette er et produkt av dikterfantasien, lar jeg meg villig lokke med på ferden. Dette er ikke timen for kildekritikk.» (Gujord 2015: 24)

9 Det synes rimelig å trekke en parallell mellom Espedals tenkning om det å skrive og å fotografere og Blanchots refleksjon om det skrevne «jeg» og dets relasjon til det han som nevnt kaller «det nøytrale punkt», det vil si det punkt hvor jeget forsvinner og opphører å eksistere. Blanchot kaller også dette punktet «det andre» og «død». I *The Instant of my Death* (1969/2000; *L'Instant de ma mort*) oppstår et slikt punkt idet hovedpersonen, som også er fortelleren, står ansikt til ansikt med sin egen eksekusjon. Selv om hovedpersonen ifølge fortelleren møter døden, erfarer han ikke den fysiske døden. Møtet åpner opp for muligheten til å artikulere et syn på døden fra posisjonen som levende. Blanchot beskriver denne erfaringen som et øyeblikk av lykke, en lykke som springer ut av opplevelsen av verken å være udødelig eller dødelig, han erfarer verken livets slutt eller dets uendelighet. Denne befridde lykkefølelsen som Blanchot beskriver, framkommer ikke fordi hovedpersonen unnslipper sin egen henrettelse, men utgår fra erfaringen av dødsøyeblikket (*l'instant de mort*), et for alltid ufullendt dødsøyeblikket. Døden er altså ikke det absolutte opphør av liv. For hovedpersonen overlever og kan gjenfortelle hendelsen. Den er heller det for alltid uferdige, utsatte, suspenderte. Fotografier minner om en tilsvarende uferdighet. Et fotografi kan verken forevige liv fordi det ikke kan overvinne tiden, eller ta liv. Vi overlever (en liten stund) fotografiet av oss selv og kan se oss selv. Det vi da ser, er ikke bare noe som har vært, men en tid som ikke ble ferdig: en uferdig tid, et utsatt øyeblikk.

10 I tilfellet Espedal er det for øvrig relevant å nevne at Valéry så på fotografiet som en frigjører for litteraturen og dens ofte tvangsmessige beskrivelser. Som et alternativ til lange beskrivelser så Valéry for seg en poesi orientert mot en mer umiddelbar

registrering av omgivelsene og kortere inskripsjoner. Hos Espedal kan fotografiene virke frigjørende i den forstand at han ikke benytter lange beskrivelser for å få oss til å se «verden» foran oss, men heller kan bruke språket for å få oss til å se noe i fotografiene, dvs. det som blir avslørt og framkommer i fotografiene.

11 "It is (…) clear that the habit of seeing photographically has affected modern experience to such an extent that certain oddities of the camera, especially its tendency to frame particular points of view and to isolate one moment from another, have become second nature for human observers as well." (North 2005: 3)

12 Platon knytter et tilsvarende paradoks til skriften. I «Faidros» (2001) forstår han skriften som både en middel for å huske, men da et middel som truer menneskets hukommelse. Se også W.J.T. Mitchell og Mark B.N. Hansens *Critical Terms for Media Studies* (2010: xvii).

ARKIVET SOM KUNSTNERISK KONSEPT
Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*

UNNI LANGÅS

Monica Aasprongs debutroman *mellom Alex Gobulev og meg* (1997) åpner på følgende måte:

«Det har samlet seg en hel mengde pakker og brev nederst i bokhylla mellom vinduene. Og det kommer stadig flere» (7). Posten som tyter inn, er adressert til Alex Gobulev, som tidligere har bodd i det samme rommet som den unge, kvinnelige jegpersonen gjør nå og også har gjort en gang før. Strømmen av nesten daglige forsendelser til den tidligere leieboeren lar seg tilsynelatende ikke stanse. Hun gir opp å få den omadressert og lar brevene og pakkene hope seg opp slik at rommet kommer til å fungere som lager for posten. Opphopningen er ubehagelig og skaper irritasjon og sinne: «Fuck Alex Gobulev!» (11). Men først og fremst står posten metonymisk for mannen selv slik at hun stadig får påminnelser om at han har vært her før. Som et gjenferd trenger den mystiske skikkelsen seg på og invaderer livet hennes på en skremmende måte.

Romanen spiller en viktig rolle i det multimediale og prosessuelle konseptkunstverket *Soldatmarkedet*, der den inngår som manipulerte tekstutdrag på glassmontre og bokobjekt i fysisk og digitalt format.[1] Romanen innledes nettopp med henspilling på et tema som går igjen i det senere verket, nemlig arkivet, forstått som et sted der noe samles opp, kontrollert eller ukontrollert. I romanen blir den lille hybelen skildret som et fysisk lager for posten som dumper inn gjennom brevsprekken, og som igjen blir en ufrivillig påminnelse om en forhenværende leieboer. «Alt har hendt. Det er det som er ubehagelig» (11). Motivene opphopning og lagring finner gjenklang i utallige varianter i *Soldatmarkedet*, der romanen *mellom Alex Gobulev og meg* så å si gjenoppstår i ulike fysiske og virtuelle former og dermed ikke bare inngår som konkret materiale, men også som en innholdsmessig referanse.

Temaet forbinder *Soldatmarkedet* med en estetisk og filosofisk kontekst som gjør arkivet til sentralt konsept, og det relaterer seg dermed til

en kunstnerisk og vitenskapelig sammenheng som har fått betegnelser som «archival impulse» og «archival turn». Den filosofiske siden av denne vendingen knytter seg til de franske tenkerne Michel Foucault, Jean-Jacques Lyotard og Jacques Derrida, og det er sistnevntes bok *Archive Fever* (1995) som har gitt de viktigste impulsene for meg i en tilnærming som talende nok har vært mer enn vanlig utfordrende og prosessuell. Først etter at jeg hadde studert papirversjoner og internetteksponeringer av verket, leste jeg romanen, og dermed ble nye dimensjoner tilført tolkningen. Verket er med sine mange versjoner og medieoverskridende uttrykk et utfordrende tolkningsobjekt, og nettopp derfor er det viktig å ha en dynamisk tilnærmingsmåte og la de enkelte elementene belyse hverandre.

Hovedtanken i de følgende refleksjonene er at *Soldatmarkedet* er et prosessuelt arbeid med individuelle og kollektive arkiveringsprosesser, og at det også rommer en traumeproblematikk. Dessuten står det i en internasjonal avantgardistisk tradisjon som hører med til og beriker forståelsen. Denne historiske og estetiske konteksten er blitt godt belyst tidligere, av Tveitane (2008) og Lindholm (2011), så mitt bidrag toner ned dette aspektet selv om en beskrivelse av de ulike komponentene må bli et nødvendig utgangspunkt. Jeg starter derfor med en introduserende presentasjon av *Soldatmarkedet*, med vekt på de konkretistiske elementenes funksjon og betydning, materielt og digitalt, før jeg gir en psykoanalytisk inspirert tolkning av romanen *mellom Alex Gobulev og meg*. Via en aktualiserende introduksjon til Derridas bok *Archive Fever*, setter jeg deretter verket i sammenheng med «the archival turn», som både har en filosofisk og en estetisk forgreining. Avslutningsvis drøfter jeg verket som konseptkunst og de hermeneutiske utfordringene det skaper.

Introduserende lesning

På sin hjemmeside (www.monicaaasprong.com) skriver Monica Aasprong:

> *Soldatmarkedet* er et tekstarbeid i ulike deler. En diktsamling med denne tittelen er utkommet på N.W. Damm & Søn, en pamflett på Biblioteket Gasspedal, og fragmenter er publisert i tidsskrifter, ved opplesninger og utstillinger. Arbeidet startet i 2003, og er et forsøk på å nærme seg selve tittelordet, dets mulige betydninger.

På utstillinger i Trondheim, Bergen, Stockholm og Aarhus inngår tekstene i materielle forbindelser, som for eksempel ark hengt opp på en vegg, bokstaver trykt på glassruter og speil, eller en bok stilt opp i en bokhylle. Et sentralt objekt er et arkivskap av stål med åpne skuffer som viser mapper med 16000 ark påtrykt bokstaven t, og som ble eksponert på Skulpturens Hus i Stockholm i mai, 2005, der Aasprong samarbeidet med medieteknikeren Erik Sjödin. Verket er også satt lyd til av komponisten Maja Ratkje og oppført på Södra Teatern i Stockholm i april, 2005.[2]

Som interaktiv digital poesi er *Soldatmarkedet* publisert på den danske nettsiden www.afsnitp.dk, og der kan man også lese Audun Lindholms artikkel.[3] På hjemmesiden sin har Monica Aasprong lagt ut en liste over når, hvor og hvordan de ulike delene av verket hennes er blitt eksponert, samt publisert kommentarer og anmeldelser.

Verket tar utgangspunkt i ordet «soldatmarkedet», som Aasprong fant i Dag Solstads Berlin-roman *16.07.41* (2003), og er altså ifølge henne selv en utforskning av dette ordet. Ordet refererer til Gendarmenmarkt i Berlin, en plass som ligger i bydelen Mitte. Her ligger Französischer Dom, Deutscher Dom og Königliches Schauspielhaus, som brukes som konserthus. Plassen oppstod på slutten av 1600-tallet i en bydel der fremfor alt franske innvandrere, hugenotter, slo seg ned. Plassen var opprinnelig anlagt som marked og het først Lindenmarkt, senere Friedrichstädtischer eller Neuer Markt. Sitt nåværende navn fikk den da Fredrik Vilhelm I av Preussen i 1735 lot oppføre staller for *Kürassierregiment «Gens d'armes»*.

Et spørsmål som umiddelbart melder seg, og som også Monica Aasprong selv framhever som både «redsel og fascinasjon»,[4] er: Hva skjer når den papirbaserte konkretismen transponeres til et digitalt medium? Jeg starter med å se på de versjonene som tar utgangspunkt i signifikantens materialitet, og som benytter forskjellen mellom to tegn som basis. Disse tekstene består ene og alene av bokstaven t trykt på hvitt papir eller publisert på skjerm, og kontrasterer dermed sort og hvitt, et grafisk tegn mot en lys bakgrunn. Forfatteren kaller disse arkene for «t-monofoner» (Aasprong 2006). I vårt latinske alfabet har bokstavene ingen referensiell betydning, men kan til gjengjeld få en ikonisk betydning når de inngår i ulike visuelle komposisjoner. Det er dette som skjer når Aasprong distribuerer en t på ulike måter i forskjellige formater og medier. Vi skal se på tre eksempler: boka *Soldatmarkedet* (2007), en internettversjon i *nypoesi* (2/06) (www.nypoesi.

net/tidsskrift/206/?tekst=32) og to sider fra internettverket som ligger på www.afsnitp.dk (2007). Alle tekstene er basert på installasjonen i Skulpturens Hus i Stockholm, 2005, som besto av et arkivskap i stål fylt med 16000 automatisk genererte tekstpermutasjoner, basert på 20 «originale» ark skrevet av forfatteren (jf. «intro» til verket på www.afsnitp.dk).

Boka *Soldatmarkedet* (2007) består av 152 sider fylt med bokstaven t skrevet i Times New Roman 12 punkt. Sidene er ark som er tatt ut av arkivskapet som ble presentert på Skulpturens Hus i Stockholm, scannet og satt sammen på nytt, og nedskalert fra A4 til A5. De utgjør en form for visuell poesi der kontrasten mellom den svarte bokstaven t og hvite åpne rom skaper inntrykk av abstrakte figurer med større eller mindre vekt på de hvite feltene. Dynamikken i verket oppstår i forskjellen mellom sidene, som leseren kan bla fram og tilbake i. Boka er uleselig i den forstand at det ikke gir mening å begynne øverst til venstre og bla seg framover slik en vanlig leseprosess foregår. I stedet blir leseren oppmerksom på boksidens visuelle uttrykk og tenderer til å lete etter mening i de hvite feltenes måte å sprekke opp den massive tekstblokken av repeterte t-er på. Hva man måtte lese inn i disse strukturene, er svært åpent, men tilknytningen til tittelen, *Soldatmarkedet*, kan inspirere til å se hver t som en soldat, og de rette linjene som et regiment på oppstilling. De hvite åpningene blir følgelig et uttrykk for soldater som mangler, som er «tatt ut», slik det heter i den militære og politiske retorikken.[5]

Teksten i *nypoesi* 2/06 er skrevet for nettet og består av en vertikal «tekststrimle» eller «rull», som Aasprong (2006) kaller det, og sammenlikner den med oldtidens skriftruller. I denne teksten skal man ikke bla, men scrolle nedover slik man gjør på en nettside. Leserens interaksjon med verket blir litt annerledes og får en annen effekt. En viktig forskjell består i at bokstavene her beveger seg, og at man i tekstens bunn kan få inntrykk av at noe blir tømt ut eller faller ned.

Internettverket på www.afsnitp.dk (2007) består av fire deler pluss en introduksjonsside, hvor Aasprong opplyser om publiseringshistorikk og samarbeidspartnere, samt beskriver verket og gir en slags bruksanvisning for hvordan leseren er ment å interagere med det. Side 1 og side 4 benytter bare bokstaven t som materiale.

Side 1 har form som et triptyk (Aasprongs egen betegnelse)[6] og er basert på 300 tekster som er plukket ut fra arkivet. Leseren kan bevege

seg rundt i verket ved å dytte teksten i forskjellige retninger, men ikke ubegrenset – formatet har sine rammer.[7] Triptykformen stammer fra tidlig kristen kunst og er et standardformat for altertavler fra middelalderen og framover. Et interessant aspekt ved triptyket, ikke minst i relasjon til Aasprongs verk, er at det er laget for å kunne transporteres. De tre delene var vanligvis av tre og kunne demonteres for å bli brakt rundt til andre kirker. På en måte har derfor middelalderens muligheter for ombæring fått en virtuell ekvivalens i dagens internettkunst. De kristne konnotasjonene i triptykformen har imidlertid ikke holdt seg ubefestet siden det fins mange eksempler på sekulære triptyker, men likevel kan man også i dem ofte finne gjenlyd av de bibelske fortellingene som gjerne er gjengitt på disse tavlene.

Bokstaven t utgjør altså hele det skriftlige materialet i teksten. Monica Aasprong har selv nevnt at bokstaven visuelt kan minne om et kors, og sammen med den kristne konnotasjonen i triptyket blir denne referansen mer aktuell her enn i de foregående eksemplene.[8] Lest som kors framstår t-ene samlet og visuelt som en kirkegård – de dødes sted. Den påfallende regelmessigheten assosierer imidlertid ikke til en århundregammel kirkegård med en heterogen framtoning, men tvert om til en systematisk og industrielt formet krigskirkegård, som for eksempel Arlington i Washington D.C. De hvite rommene, eller tomme plassene, kan i forlengelse av denne assosiasjonen bety gravplasser som er forberedt og anlagt, men fortsatt ledige.

Side 4 er konstruert som en bok der leseren kan bla forover og bakover, og hvor hele boka består av bare bokstaven t. Også denne siden bygger på tidligere utstilte arbeider, kalt «gouache», som består i bearbeidinger av utgitte bøker, blant annet Dag Solstads før nevnte roman *16.07.41* og Jörgen Gassilewskis roman *Göteborgshändelserna* (2006). En gouache av Aasprongs egen roman *mellom Alex Gobulev og meg* (1997) ble stilt ut på Bable Art Space, Trondheim, i mai 2007. Boka på internettverkets side 4 har et svart omslag, og bokstavene er tilsynelatende tilfeldig spredt ut over sidene. En nærmere undersøkning avdekker imidlertid at disse t-ene står igjen etter at alle andre bokstaver er visket ut ved hjelp av korrekturlakk. Teknikken kalles raderingspoesi og er en type gjenbruk av andre tekster.[9] Den konkrete manifestasjonen av t-ene blir dermed stående i kontrast til det synlige fraværet av de andre bokstavene. Leseren kan her bla i boka ved å klikke, ikke scrolle, og i motsetning til i en trykt bok er rekkefølgen her fastlagt. Man kan altså ikke hoppe over noen sider, bare bevege

seg fremover og bakover. Igjen er det et spill mellom svart og hvitt, mellom bokstaver og åpne plasser, som krever andre lesestrategier enn språklige referanser, og som i dette tilfellet henspiller på temaer som glemsel, fortrengning, sabotasje og sensur.[10]

Ett perspektiv på denne tematikken er stabilitet versus bevegelse. Den dynamikken som innføres i de digitale versjonene, bidrar på den ene siden til meningsutvidelse idet tekstens konnotasjonsrom og leserens handlingsmuligheter øker. Imidlertid har også de digitale arbeidene i dette verket synlige begrensninger, idet de flatene som scrolles, og de virtuelle boksidene som leseren blar i, støter på en ytre ramme. En effekt av versjonenes samspill ser ut til å være at verkenes gjensidige påvirkning medfører en sterkere styring av tolkningen, idet soldat- og korskonnotasjonene får økt kraft.

Et annet perspektiv er forholdet mellom figur og grunn. Det formløst hvite får i noen tilfeller figurkvalitet, mens de svarte t-ene da blir grunn, og i andre tilfeller er det bokstavene som blir figur, mens det hvite arket eller den hvite siden blir grunn. Det første tilfellet har vi i de papirbaserte tekstblokkene samt i scroll-versjonen, der det er den massive t-tekstblokken som blir grunn, og de hvite flatene som blir figur. Det andre tilfellet har vi i afsnitp-versjonen, der både side 1 og side 4 har hvit grunn og svart figur. Men det siste eksemplet, den svarte boka, er likevel spesielt fordi det hvite framstår som viktig siden noe tydelig er visket ut. De hvite flatene skaper derfor en utfordring til oppfatningen av at de svarte tegnene er figurer, og vi kan sågar hevde at denne versjonen dekonstruerer figur-grunn-dikotomien.

Betydningsdannelsen i de foregående eksemplene er i stor grad basert på andre elementer enn semantikk fordi bokstaven t ikke er referensiell, men må inngå i visuelle eller konnotative kontekster. Men hva skjer med dimensjonen konkretisme versus digital poesi når semantiske forhold kommer inn i bildet? Igjen vil jeg trekke fram tre eksempler og starter med boka *Soldatmarkedet*, utgitt på forlaget Damm i 2006. Den er en videreutvikling av den første teksten som ble publisert, et langdikt i tidsskriftet *Grønn kylling*. Det andre eksemplet er tekstene som ble trykt i tidsskriftet *luj*, nr. 1+2, 2003 og 2, 2005 (som består av 3+4, 2003, 1+2+3+4, 2004, samt 1+2, 2005). Det tredje eksemplet er de to øvrige sidene i nettversjonen på www.afsnitp.dk.

Boka *Soldatmarkedet* fra 2006 består av en tekst som kan kalles langdikt, noen ganger trykt som én kolonne på en side, andre ganger to. Sidene

veksler dessuten mellom å være blanke og å ha tekst, og dessuten består tre sider av en tekstblokk tett med bokstaver og hvite flater. De aktuelle bokstavene er r, m, m. Diktet er en lang sekvens av ord og bokstaver som ikke er knyttet til noe forløp eller plott, men som kan synes å ha en semantisk forbindelse til markedsplassen. Man får inntrykk av mennesker og dyr, liv og røre, kjøp og salg, matvarer og andre produkter, men også en veksling mellom semantisk meningsfulle ordfragmenter og semantisk meningstomme lyder.[11]

Luj 2+3, 2003, har en rektangulær tekstblokk på forsiden, som består av bokstavene o, l, d, og k i et ikke-figurativt et mønster. Inne i tidsskriftet blir *Soldatmarkedet* presentert som «Føljetong del 1», og den består av åtte sider med tekstblokker i litt ulik fasong, men med bokstaver og ord som elementer. Tekstene på side 46, 50 og 53 består av gjenkjennelige ord, nemlig i første tilfelle «esel», «okse», «lam» og «orm», i andre tilfelle «re» / «rer» / «er» pluss ordet «sol», og i tredje tilfelle ordene «rotte» og «rosa». I «Føljetong, del 2» (*luj* 2005) finner vi ulike tekstblokker med blandet vekt på bokstaver og ord. Her forekommer ordene «oker», «rosa», «aks», «ale», «kle», «ro», «salt», «sot», «aske», «mel», «ar» og «or». Som også Lindholm (2010) påpeker, er dette ord som på den ene siden kan knyttes til markedsplassen, og på den andre siden har bibelske konnotasjoner. Felles er igjen at de alle er basert på bokstaver som forekommer i ordet «soldatmarkedet», og at de altså også er en form for anagrammer.

I internettverket på www.afsnitp.dk er mange av disse ordene brukt om igjen, men nå satt sammen på nye og mer bevegelige måter. Side 2 består av to sidestilte rektangulære tekstblokker, som hver består av gjentakelsen av ett ord, og hvor man ved å klikke, får opp stadig nye ord. Innimellom kommer det samme ordet opp, bare i annen størrelse. Noen ord er atskilt med mellomrom, andre henger sammen i en uavbrutt linje. Mens man klikker på den ene, står den andre stille, og sammenstillingen av de to får som konsekvens at det kan oppstå svært mange kombinasjoner selv om antallet ord er begrenset.

Side 3 består av 7x5 tekstblokker som hver for seg og sammen kan se ut som flagg. Klikker man på et flagg, kommer det opp i forstørret format og avdekker ordene som fyller flaten. Det kan være fire ord der flagget har fire ruter, eller to ord der det har to. Igjen er ordene stilt opp med eller uten mellomrom slik at de danner tette eller litt åpnere mønster. Her får man

ingen følelse av å klikke seg gjennom en uendelig mengde ord, men står snarere i stampe, som en marsjerende soldat på stedet hvil, ved å gå inn og ut av flagget. I forlengelsen av grunnordet «soldatmarkedet» og de konnotasjonene vi tidligere har funnet, så som soldaten, korset og kirkegården, tilfører flaggene her en nasjonal betydningsramme for motivene. Sammenstillingen genererer et inntrykk av soldater som blir sendt ut i krig på nasjonens vegne og kommer hjem igjen i kiste.

Det semantiske potensialet som ligger i papirversjonene versus den digitale versjonen, er ikke helt sammenliknbart siden det er litt forskjellig materiale vi har å gjøre med, men i prinsippet kan de godt sammenliknes. Diktet i bokversjonen benytter seg av konvensjonelle lyriske kvaliteter som bildespråk og musikalitet, samtidig som de konkretistiske elementene der teksten går i oppløsning, får et tilsvar i den visuelle boksiden på den andre delen av oppslaget. Tekstblokkene i *luj* er trykt med sparsom kontekst og få tilknytningspunkter utenom ordene selv og relasjonen til tittelordet. I internettversjonen blir bevegeligheten et hjelpemiddel for i sterkere grad å knytte bokstavene og ordene til betydningskretser, nemlig markedsplassen, kristendommen, nasjonen og døden.

Et perspektiv på dette er den semantiske utvidelsen og de uventede kombinasjonene som følger med digitaliseringens nye muligheter for bevegelse og leseraktivitet. Den konkretistiske poesien stod på 1950- og 60-tallet for estetisk originalitet og nyskaping, men mistet etter hvert betydning. Mange påpeker at konkretismen havnet i et limbo etter at dens innovative potensial var uttømt, og at den bare ventet på et nytt medium for å få sjansen til å utvikle seg. Aasprong selv mener at hennes digitale arbeider ikke skal kalles konkretistiske fordi ny teknologi skaper ny estetikk.[12] Marjorie Perloff (2010) foreslår å studere revitaliseringen av konkretismen ved hjelp av digitale medier som en fornyelse med en forskjell.

Skal vi bedømme de hittil omtalte aspektene ved *Soldatmarkedet*, er det likevel ikke så stor forandring å se. I bunn og grunn er det de samme materielle og semantiske kvalitetene ved språklige tegn som blir utforsket både i papir- og digitalvarianten. Den viktigste og lite oppsiktsvekkende forskjellen er at det digitale mediet er mer bevegelig og interaktivt enn papirversjonene, og at det derfor rommer et større betydningsgenererende potensial. Men også dette har sine rammer. Som jeg vil argumentere for i fortsettelsen, er det faktisk verken de konkretismeinspirerte eller de digi-

tale sidene ved *Soldatmarkedet* som først og fremst inspirerer til en dypere refleksjon, men *den slående intensiteten i konseptkunstverkets repetitive tematisering av opphopning og lagring*. Intertekstualiteten med og integreringen av romanen *mellom Alex Gobulev og meg* spiller derfor en vesentlig rolle for forståelsen av verket.

mellom Alex Gobulev* og *meg

Monica Aasprongs debutroman er en sammenhengende tekst i presens, uten kapitler og avsnitt og med førstepersons forteller og synsvinkel. Handlingen varer en dag og en natt, og det som fortelles, blir etter hvert så urealistisk at skillet mellom drøm og virkelighet blir brutt ned. At den både er et sjangereksperiment og en utfordring til leseren, blir tidlig klart. Anmelderen Nora Simonhjell (1998) karakteriserer romanen som både «kryptisk», «absurd» og «pirrande», og hun framholder gåten i den som et omdreiningspunkt: «Kva er det som skjer, eller har skjedd mellom Alex Gobulev og romanens eg? Dette er det uløyste, men konstituerande spørsmålet romanen vrir seg rundt.»

Romanen har mange intertekstuelle referanser og kan innby til ulike lesemåter, som for eksempel en utforskning av modernistisk meningsproblematikk i tradisjonen etter Beckett eller en ekfraseorientert lesning med vekt på bildebeskrivelsenes betydning for meningsdannelsen. Den kan også leses psykoanalytisk, slik jeg nå foreslår, som en fortelling om hovedpersonens indre liv og fantasier, der bildespråket kommer til å fungere allegorisk som en projeksjon av mentale tilstander. Kompositorisk er romanen formet som en prosess der traumatiske opplevelser sakte, men sikkert kommer for en dag. Både i sin narrative avdekkingsstrategi og i sitt bildespråk har den derfor et analogisk slektskap med psykoanalysen, samtidig som tematikken, som i mange av Freuds klassiske kasus og fortolkninger, er knyttet til voldelig seksualitet og fortrengte traumer.

Jegfortelleren flytter for en fire måneders periode inn på en hybel i Stockholm, der hun også har bodd før, og der det i mellomtiden har bodd en mann ved navn Alex Gobulev. Det kommer fortsatt stadig post til ham, og på hybelen hoper det seg opp med hvite brev og brune pakker som hun ikke klarer å bli kvitt. Selv ligger hun under dyna med mønster av gule og røde tulipaner og fantaserer fram det som fortelles, mens rommet blir et klaustrofobisk sted for stadig mer usannsynlige hendelser og traumatiske

erindringer. Hun forestiller seg at hun ber naboene, noen unge menn, på te og kjeks for å føre det hun kaller en «offentlig privatsamtale» (17). Hun tenker på et foredrag som samtidig finner sted i Blåa Tornet, Strindbergs hjem og nå museum, og hun tenker på kvinnen hun møtte på Moderna Museet, Anneli, som åpenbart skal leses som hennes *alter ego*, som en utspalting av hovedpersonen. Anneli er den som jegpersonens smerte projiseres over på, som både eksponerer seg og isolerer seg, som taler og tier, og hun er den som gjør det som hovedpersonen selv ønsker å kunne gjøre, nemlig kvitte seg med posten:

> Det er Anneli som har fjernet alle brevene og alle pakkene til Alex Gobulev. Ikke jeg. Hun kastet dem ut gjennom vinduet, og nå hører jeg at hun beveger seg litt der inne i skapet. Riving og krølling av papir kan jeg høre, der inne fra garderobeskapet til venstre. Anneli… Anneli, sier jeg. Hun svarer ikke. Stille (66).

Som en manifestasjon av jegets splittelse dukker Anneli ubedt opp på hybelen, mens mennene sitter der, og begynner å strippe. Hun kler seg naken og setter seg på skrivebordet. Så tar hun brevene og pakkene og kaster dem ut av vinduet, inklusive et brev fra legesenteret til jegpersonen, som hun ikke har åpnet, og heller ikke åpner i løpet av handlingen. Men én pakke holder Anneli tilbake, stikker fingeren inn i og flerrer opp, som i en deflorasjon. Der finner hun en nål, som hun kaller «filigransarbeid» (58), og stikker seg i brystet med den. Mens de andre sitter paralysert i rommet og ser blodet renne, vikler hun seg inn i toalettpapir, og får til slutt hjelp av jegpersonen til å pakke inn hele kroppen. Deretter huker hun seg sammen og setter seg ved jegpersonens hjelp inn i garderobeskapet, hvor hun blir sittende gjennom resten av romanen.

Denne Alex Gobulev, som jegpersonen innledningsvis sier at hun ikke kjenner, dukker også opp i fortellingen, om enn uten navn. Mens hybelen veksler mellom å være glovarm, iskald og full av vann og damp, og mens vannet renner i dusjen og snøen daler ute og dekker til brevene og pakkene, forteller Anneli fra skapet om drømmer og erfaringer. Som en projeksjon av jegfortellerens situasjon og opplevelser har hun sortert brev og pakker på et posthus, kastet post ut gjennom togvinduet, sett nakne dokker på taket

av toget, solgt tulipaner på kirkegården der Strindberg ligger begravet, hørt foredrag i Blåa Tornet og møtt en mann der. Beskrivelsen av Strindbergstatuen i Tegnérparken glir så over til en bekjennelse fra et smertefullt kjærlighetsforhold, som Anneli med tårer og store fysiske anstrengelser knapt får fram, og som eskalerer til en blodig scene: «To ansikter og to nakne overkropper. Han hadde blod på brystet. En rød, rennende flekk, som et sår, slo det meg. Mitt blod og hans sår: et banesår» (82).

Anneli fortsetter å fortelle om forholdet, som blir stadig mer brutalt, og som når sitt klimaks i et voldelig samleie:

> Han løftet meg rundt på magen. Jeg kjente bordplata under brystene mine. De varme hendene hans rundt hoftene. *Så*, ja, *så*, sa han. *Så* … ja … *så*, sa han hest; og trengte inn i meg; jeg skrek: en spiss smerte. Den forsvant aldri, sier Anneli […] Så begynner Anneli å hyle. Voldsomt og skingrende. Et forferdelig hyl, inne fra garderobeskapet (90).

Etter dette blir jegpersonen liggende på golvet, tenker at hun knuser et glass som knaser under trykket av kroppen hennes, og begynner deretter å kaste ting og møbler ut av vinduet. Når rommet er tomt og teksten hun har skrevet på veggen, er visket ut, blir hun liggende naken på golvet i en krok. Mot slutten beretter hun hvordan hun har slaktet, partert og kokt suppe på en skilpadde, en suppe som hun har rester igjen av i kjøleskapet. Samtidig svekkes stemmen fra garderobeskapet. Av og til høres det at hun rører på seg, av og til snakker hun frenetisk, men til slutt tenker jegpersonen at Anneli er død, og kanskje har vært død lenge. Sluttordene konstaterer at de møttes og skiltes ved Robert Mapplethorpes bilde *Self Portrait with Leather Jacket, 1980*.

Tydelig nok skal denne teksten ikke leses som en realistisk historie, men som en eksperimentell dialog med tekstlige og billedlige referanser. Som en intertekstuell collage har den utløpere i flere retninger, men det er særlig de erotisk utfordrende fotografiene til Mapplethorpe som setter rammen for den seksuelle tematikken. Dessuten fungerer Strindbergs *Spöksonaten* som et utvetydig hint om at jegfortelleren føler seg hjemsøkt: «Leste *Spöksonaten*, som jeg har lest igjen og igjen de siste dagene» (9). Innimellom alle trivielle gjøremål som hører til et studentliv på hybel, er det

denne teksten som spøker ved sin blotte tittel. Mens hun vasker sengeklær i vaskekjelleren, leser hun Strindbergs bok, samtidig som hun noterer seg at *Fröken Julie* nettopp blir spilt på Intima Teatern i form av et peep-show: «Nesten som i et dusjrom. Eller som i en vaskekjeller!» (9). Hensikten med vasken er å legge nytt sengetøy på den smussgule skumgummimadrassen, som er full av hår. «Noen er mine. Men mange er sikkert Alex Gobulev sine også» (9). Det handler altså om å vaske restene av den forrige leieboeren bort fra stedet, samtidig som denne hverdagslige handlingen er metaforisert som en psykisk renselsesprosess. De trivielle handlingene blir med andre ord satt inn i en litterær kontekst av sex, vold og traumatisk minne.

Fortellingens elementer er kjedet sammen etter prinsippene fortetning og forskyvning, slik som i Freuds drømmelære, og som i litteratens språk heter metafor og metonymi (Freud 1994b: 178-189). Et eksempel på en fortetning er alle brevene og pakkene som tyter inn i rommet. De kan leses som invaderende bilder eller traumatiske erindringer som plager jegpersonen så sterkt at hun ikke har kontroll over kroppen og tankene. De traumatiske erindringene trenger seg på, kodet og forkledd så innholdet er visket ut, mens effekten består. Traumatiske minner er kjennetegnet av at de dominerer livet og tar en ukontrollert stor plass, mens personen selv strever med å bli kvitt dem.[13] I dette tilfellet er minnene dessuten knyttet til seksualisert vold og har konnotasjoner til en overgrepshistorie som gir innledningsvis uskyldige formuleringer utvidet mening: «Fuck Alex Gobulev!» (11).

Brevene og pakkene har metonymisk forbindelse til Alex Gobulev siden de er adressert til ham, og de blir ikke borte selv om en rekke scener skildrer pakker og brev som kastes ut av vinduet. Ute av øye, men ikke ute av sinn. Nålen som Anneli plukker ut av den ene pakken og stikker inn i sitt eget bryst, har falliske konnotasjoner og står metaforisk for det såret hun er blitt påført av ham, og som i sin tur forårsaker trang til selvskading og såreksponering. Skilpaddesuppa er metonymisk knyttet til mannen, som elsker suppe, og jegpersonens omstendelige skildring av hvordan skilpaddeskrotten blir partert, hengt til tørk og tilberedt, fyres opp av hennes traumatiske aggresjon: «Jeg la en løkke om halsen på den, og trakk hodet så langt ut som mulig, før jeg hugget det av» (92).

Et eksempel på en metonymisk forskyvning er den svarte skinnjakka, som knyttes til bildet *Self Portrait in Leather Jacket, 1980* på Moderna Mu-

seet (25, 95), der jegpersonen møter Anneli. Bildet refererer til et foto av Mapplethorpe, som gjerne framstiller seg selv som *bad guy*, og som jegpersonen har en reproduksjon av på rommet sitt. Hans motiver er ofte nakne menn i utfordrende positurer, og tematikken er erotisk, men også hard. Videre blir skinnjakka knyttet til Anneli (93), som også har en skinnjakke, og til Alex Gobulev eller hans navnløse *stand-in*: «Han hadde på seg en svart skinnjakke» (77). Som metafor binder skinnjakka personene sammen i en tematikk med voldelige og seksuelle konnotasjoner, og dessuten til kunst.

Freud presenterer i sin drømmelære en rekke symboler basert på kulturelle konvensjoner,[14] og i dette tilfellet ligger det nært å lese rommet som et symbol for menneskets kropp og bevissthet, og pakkene som strømmer inn, som bilde på at dette rommet perforeres av uønskede objekter. Lesemåten jeg foreslår, er allegorien, for her viser det deskriptive nivået hele tiden ut over seg selv til en metaforisk meningsutvidelse og skaper en toplans fortelling. Samtidig er det en fortelling som arbeider med seg selv, det vil si at den ruller opp sine egne symbolske strukturer og forklarer den figurlige meningen. Dette skjer i og med at jegpersonens dobbeltgjenger, det utspaltede subjektet, forteller konkret og eksplisitt om forholdet til mannen og den voldelige seksualiteten. Historien om den mystiske Alex Gobulev blir altså fortalt, men i form av en sidefortelling, en projeksjon lagt i munnen til hovedpersonens *alter ego*, Anneli. I traumets perspektiv kan en slik paralepse tolkes som en dissosiasjon, en måte å legge det traumatiske innholdet til et sted horisontalt ved siden av jeget selv.[15] Ved slutten av fortellingen kan det se ut til at dobbeltgjengeren kan dø, at jeget dermed blir ett med seg selv igjen, og en mulig tolkning er at mareritet da også er over.

Arkivsyke

Men – historien er likevel ikke borte; den er bare arkivert. I en kombinert lesning av de to verkene vil jeg foreslå at dette arkivet, altså romanen, får nye representasjoner og dermed videreutvikles i *Soldatmarkedet*. Mellom *mellom Alex Gobulev og meg* og *Soldatmarkedet* ligger med andre ord et fortolkningsrom som kan sies å være foregrepet i romanens tittel. Liksom tittelen peker mot et sted mellom «Alex Gobulev» og «meg», peker jeg mot et sted mellom romanen og *Soldatmarkedet*. Min tanke er at romanen utgjør et materielt og tematisk reservoar (arkiv) for de ulike utspaltningene

som *Soldatmarkedet* representerer, og som dermed fungerer repetitivt som ekko fra romanen. Når verket i tillegg på mange måter direkte tematiserer arkivet som konsept, er det et åpenbart aktuelt perspektiv å relatere det til filosofiske teorier og estetiske konkretiseringer av «arkivsyken», som er Derridas ord for denne vendingen.[16]

Ordet indikerer at arkivet ikke bare er et formelt, teknisk og byråkratisk system, men også noe som har med menneskets kropp, helse og følelser å gjøre. Da Derrida skulle gi en forelesning i London i 1994 på symposiet «Memory: The Question of Archives», valgte han å rette oppmerksomheten først og fremst mot Sigmund Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920) og *Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva* (1906–7). Dermed åpnet han en plass for psykoanalysen i den aktuelle akademiske diskursen om arkivet som aktør i historieskrivingen og minnekulturen. Han tilskriver simpelthen Freud en banebrytende idé om at psykoanalysen er en ny teori om arkivet (Derrida 1995: 29), og at denne teorien endrer den historiografiske vitenskapen. I boka *Archive Fever*, som bygger på innlegget i London, er den politiske dimensjonen ved arkivbegrepet faktisk flyttet ned i en fotnote, der han unnskylder seg med at det ikke er plass til dette temaet innenfor forelesningsformatet, men for øvrig understreker han dets betydning:

> There is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and access to the archive, its constitution, and its interpretation (Derrida 1995: 4).

Boka starter med noen refleksjoner rundt ordets opprinnelse, og Derrida peker på det greske *arkhē*, som betyr både «the *commencement* [begynnelse] and the *commandment* [bud, befaling]» (Derrida 1995: 1), og dessuten på avledningen *arkheion*, som betyr «a house, a domicile, an address [et hus, en bolig, en adresse]» (ibid.: 2). Ordet *arkiv* peker med andre ord på noe opprinnelig (arkaisk), noe forpliktende og noe som skal bevares et sted (på et ark, i en ark): «consigning through *gathering together signs* [deponere eller overdra ved å samle sammen tegn]» (ibid.: 3).

Arkivet er på én gang radikalt og konservativt, skriver Derrida. Det instituerer, skaper noe nytt, og det bevarer det gamle. Det øver også vold i den

forstand at det setter et varig avtrykk – på en kropp i form av omskjæring[17] og på en kollektiv hukommelse i form av en trykt tekst. Arkivet sørger for at minner ikke er spontane og at glemselen blir forsinket, og derfor kommer arkivet til å erstatte den levende erindringens bevegelser. Paradoksalt nok er arkivet derfor et sted for både hukommelse og glemsel; det sorterer inn og det sorterer ut: «The archive always works, and *a priori*, against itself» (ibid.: 12). Noen tegn finner veien inn i et arkiv, andre blir utelatt – arkivet inkluderer og ekskluderer: «*No archive without an outside*,» skriver Derrida (ibid.: 11).

Hvordan knytter han så arkivkonseptet til Freuds tenkning? For det første har han problemer med selve begrepet «concept». Dette gjelder både den aktuelle teoretiseringen av arkivet som konsept og de mange begrepene som Freud med stor autoritet etterlater seg. Begreper er etter Derridas mening tvetydige og motsetningsfulle, og ikke minst gjelder dette arkivet. For det andre legger han vekt på at arkivets struktur er *spektralt* – et ord som konnoterer speil, refleks, projeksjon, spøkelse:

> It is spectral *a priori*: neither present nor absent «in the flesh,» neither visible nor invisible, a trace always referring to another whose eyes can never be met, no more than those of Hamlet's father, thanks to the possibility of a visor (Derrida 1995: 84).

Derrida tolker Freuds positivistiske måte å formidle psykoanalysen på, som en nøytraliserende avledning fra en sterkt opplevd følelse av å være hjemsøkt av spøkelser: «His scientific positivism was put to the service of his declared hauntedness and of his unavowed fear» (ibid.: 85). Freuds tolkning av Jensens novelle «Gradiva», «Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*» (1907), blir Derridas fremste eksempel på at denne hjemsøkelsen er sentral for psykoanalysen som sådan, og at denne hjemsøkelsen også blir styrt inn i vitenskapelige former der den kan holdes under kontroll.

Ironisk, men sikkert bevisst fra Derridas side, framstiller han sin egen tekst som et produkt av et opphold i Napoli (22.-28. mai 1994), «on the rim of Vesuvius» (Derrida 1995: 97), der Jensens novelle om arkeologen Hanold finner sted. Hanold forelsker seg i Gradiva, som han ser på gaten i Pompeii og mener å gjenkjenne fra en avstøpning, og som viser seg å være

en barndomsvenninne. Derrida inngår med andre ord selv i en kjede av repetisjoner – fra Hanold til Jensen til Freud til Derrida – som henter energi i et fortrengt begjær. Rekken av menn er altså alle hjemsøkt av dette «spøkelset», den unge kvinnen som ble begravd under Vesuvs utbrudd i 49, og hvis framtoning og fotspor er bevart på et steinrelieff som arkeologen Hanold oppbevarer på sitt kontor. Derridas poeng er at Gradiva blir kroneksemplet på arkivsykens overbud («outbidding», ibid.: 97), nemlig det intense ønsket om lese avtrykket bokstavelig, få sporet til å smelte sammen med foten, få hemmeligheten fram i dagen: «The faithful memory of such a singularitry can only be given over to the specter» (ibid.: 100).

Etter flere forberedende kapitler oppsummerer Derrida sin Freud-lesning med følgende tre teser, som typisk nok har sine *pro* og *contra*: 1. Freuds teori om psyken er grunnleggende konstruert over stedet som et arkiv. På den ene siden kan arkivet imidlertid ikke reduseres til at det består av minner, verken som et reservoar eller som en hukommelse. På den andre siden er det metafysisk konsipert, idet Freud hele tiden tenkte seg en opprinnelse som arkivsyken søker å gjenopprette. 2. Freuds teori er basert på observasjonen av tvangsmessig gjentakelse. På den ene siden er arkivet muliggjort av en dødsdrift som setter betingelsene for en radikal og endeløs destruksjonstrang. På den andre siden er Freud en positivistisk vitenskapsmann som ikke tror på en metafysikk, og som derfor ikke tillater spøkelset noen plass i sine teorier. 3. Freuds teori påviser og innhentes av strukturelle prosesser. På den ene siden har ingen bedre enn Freud vist at arkivet er styrt av et *archtonic* prinsipp, det vil si en patriarkalsk kjede innenfor loven, institusjonene og broderskapet. På den andre siden gjentar Freud selv den patriarkalske logikken i sine skrifter, for eksempel i «Der Wolfsmann» (1918), der han ifølge Derrida framhever den patriarkalske retten (*Vaterrecht*) som «the civilizing progress of reason» (Derrida 1995: 95).

Mellom roman og multimedialt verk

Hvordan er forbindelsen mellom romanen og det multimediale verket? Jeg skrev at *mellom Alex Gobulev og meg* handler om lagring av data og om smertefulle erindringer, og det kan vi utvilsomt si om *Soldatmarkedet*, også. Datafokusering er det fremste kjennetegnet på de konkretistiske uttrykkene, fra signifikantenes dominans til bokas materialitet, og lagring er det fremste kjennetegnet på både det fysiske arkivskapet og den virtuelle internett-tekno-

logien. Smertens tematikk kan tolkes inn så vel i deler av poesiens semantikk som i de ikoniske uttrykkenes hvite arr, svarte kors og flaggdraperte kister.

Kan man dermed – i forlengelsen av den psykoanalytiske tolkningen av romanen – også lese *Soldatmarkedet* psykoanalytisk? Med støtte i Derridas refleksjoner, men uten at det på noen måte gjør romanen til verkets fasit, må svaret bli ja. Romanen *mellom Alex Gobulev og meg* fungerer som et arkiv for både erindringer og fortrengninger, for hukommelse og glemsel, idet den forteller om traumatiske hendelser som er fortrengt eller dissosiert, men som blir framkalt for bevisstheten, eller får et litterært språk. *Soldatmarkedet* er en vedvarende eksponering av signifikanter og andre tegn som i stor grad savner innhold, og som, når de refererer til et innhold, ofte har smertens og traumets konnotasjoner. I lys av romanen kan *Soldatmarkedet*s ulike versjoner derfor leses som allegorier over hvordan traumatiske erfaringer kan fortrenges, erindres og representeres.

De utstilte objektene som har boka som materiale, består av en glassplate med et oppslag fra romanen der bare bokstaven t står igjen. Det samme er tilfelle med internettverkets side 4, der man ikke bare kan studere ett oppslag, men bla seg gjennom hele boka. Romanen kan dermed sies å utgjøre et resonansrom også for de andre konkretistiske komposisjonene med bokstaven t. Dette desto mer fordi stadig gjentatte ord i romanen er «tett», «tettere» og «tettitettitett», blant annet brukt om posten som hoper seg opp. Bokstavene alluderer både til at lyden fungerer som en ugjennomtrengelig vegg, og til uttrykket *tête-à-tête*, som betyr en samtale under fire øyne.[18]

Mest intim blir denne koplingen mellom romanen og bokstaven t likevel i den versjonen der romanen selv er blitt utsatt for radering. Med romanens innhold som intertekst, eller arkiv, må forholdet mellom hukommelse og glemsel spille en viktig rolle, og det er nærliggende å lese den traumatiske tematikken som fortrengt eller undertrykt i den sensurerte versjonen. Fordelingen av roller blir dermed den at romanen er et reservoar av innhold og *Soldatmarkedet* et utall eksponeringer av formelle uttrykk der dette innholdet kommer mer eller mindre konkret til overflaten, der det altså til dels er sterkt sensurert.

Opphopningen av pakker og brev i romanen har en ekvivalens i *Soldatmarkedet*s tematiserte opphopning av bokstaver, ord og ark. Opphopning betyr eller konnoterer lagring og arkivering, og i romanen får dette temaet en negativ valør i og med at det eksponerer jegpersonens manglende

evne til å forsvare seg mot den inntrengende posten, samt den ene pakkens smertepåførende innhold. I *Soldatmarkedet*s arkivskap ligger 16000 ark lagret, men tegnene er kryptiske, og mengden ark står ikke i forhold til noe meningsfullt innhold. Det er snarere nettopp mengden som er tegnet – et tegn på datateknologiens uoverskuelige rekkevidde og arkiveringsprosessenes kvantitative makt.[19]

Til tross for arkivets store kapasitet – enten det nå er et konkret skap eller en digital teknologi, skjer det en seleksjon i arkiveringsprosessen. Derrida skriver om «the archivable event» (Derrida 1995: 18), den arkiverbare eller arkiveringsverdige hendelsen. Noen hendelser finner sin plass i den offentlige hukommelsen, andre ikke, og det er i høy grad et politisk anliggende hvilke hendelser som blir arkivert og hvorfor, hvor og hvordan de blir arkivert, hvem som arkiverer, hvem som har tilgang til arkivet, og hvordan det arkiverte fortolkes. Arkivet er en offentlig institusjon som er en del av maktapparatet, og som også integrerer enkeltindividets liv i det offentlige. Dette er temaer som *Soldatmarkedet* med sine referanser til soldaten, markedet, kulturen og nasjonen i høy grad tar opp i seg.

I forlengelse av den allegoriske og psykoanalytiske lesningen jeg foreslår, er det også andre trekk enn det politiske som det er aktuelt å dvele ved, nemlig motiver knyttet til destruktivitet og død. Jeg forutsetter altså at romanen *mellom Alex Gobulev og meg* er *Soldatmarkedet*s arkiv. Da er det påfallende å notere at bokas ulike representasjoner i multimedieverket også framstår som ødeleggelser. Den fortellingen som kommer til syne i romanen, bokstavelig og figurlig, blir i multimedieverket dekket til igjen slik at bare rester gjenstår. Som språklige framstillinger er disse versjonene for en stor del uleselige, men som allegorier over en sensurert tekst, eller rettere sagt over sensureringsprosesser, er de eksplisitte. *Soldatmarkedet*, deri inkludert romanen, er med andre ord et verk som iscenesetter en uendelig arkiverings- og av-arkiveringsbevegelse. Synspunktet er igjen inspirert av Derridas lesning av Freud, der han skriver følgende:

> All the texts in the family and of the period of *Beyond the Pleasure Principle* explain in the end why there is archivization and why anarchiving destruction belongs to the process of archivization and produces the very thing it reduces, on occasion to ashes, and beyond (Derrida 1995: 94).

Jenseits des Lustprinzips (1920) handler blant annet om Freuds erfaringer med traumatiserte soldater fra første verdenskrig. Mens læren om drømmene i første fase av forfatterskapet tilskrev dem en ønskeoppfyllende funksjon, slik at de kunne tolkes som uttrykk for et lystprinsipp, opplever Freud nå at soldatenes drømmer i stedet bringer dem tilbake til deres sjokkartede opplevelser. Soldatene lider av en tvang til å gjenoppleve traumatiske inntrykk; de hjemsøkes av fortidens gru og opplever at hodet er okkupert av flashbacks fra et liv i krise.

Forutsatt at hjernen er et arkiv der tidligere opplevelser og sanseinntrykk er lagret, bevisst eller ubevisst, er de destruktive elementene, slik Freud etter hvert ser det, en nødvendig del av det. Det er derfor Derrida kan hevde som en av sine teser om arkivet at det er gjort mulig ved døds-, aggresjons- og destruksjonsdriften (Derrida 1995: 94). Arkivet er i hans forståelse ikke et begrep, men en forestilling og en bevegelse, og denne bevegelsen er karakterisert av «a radical destruction without which no archive desire or fever would happen» (op.cit.). Uten en radikal ødeleggelse vil arkivet ikke kunne oppstå, hevder han: «Freudian psychoanalysis proposes a new theory of the archive; it takes into account a topic and a death drive without which there would not in effect be any desire or any possibility for the archive» (ibid.: 29).

Slik jeg ser det, er dette synspunktet også relevant for tolkningen av *Soldatmarkedet*. Ikke bare har verket resonanser til både soldater og arkiver, men det har også en intens gjentakelsesstruktur og et destruktivt innhold. Det destruktive innholdet omfatter både traumetematikken fra romanen *mellom Alex Gobulev og meg*, og den oppkuttingsestetikken som multimedieverket utforsker. Hvis vi leser romanen som iscenesettelsen av et jeg som hjemsøkes av traumatiske erindringer, og hvis vi videre ser romanen som en integrert del av multimedieverket *Soldatmarkedet*, får arkivet preg av ikke bare lagret fortid og dokumentasjon, men også av destruksjon og død.

I forlengelse av dette resonnementet blir også Alex Gobulev en skikkelse med figurativ kraft, for ikke bare er han den tidligere leieboeren og den mulige overgriperen i Annelis beretning. Han er også den mystiske mannen som hjemsøker jegpersonen og bryter seg inn i hennes liv med sin ikke omadresserte post. Han er med andre ord et fantom, en gjenganger som hun ikke klarer å støte vekk. Fantomet kan sies å gjenoppstå i *Soldatmarkedet* fordi det lurer mellom linjene selv der tekstens bokstav er behørig

visket ut. Dette forholdet bidrar til det paradoksale inntrykket som verket alt i alt skaper. På den ene siden er det ekstremt teknisk og formalistisk med sine signifikanter, ord, ark, glass og stål. På den andre siden utstråler det betydninger som leseren fornemmer uten helt å få tak på sammenhengen og implikasjonene. Også Audun Lindholm noterer seg dette, idet han avslutter artikkelen om *Soldatmarkedet* på følgende måte: «Som i muslimske arabesker aner man noe usynlig tilstedeværende, samtidig som diktene danner meditasjonsrom der språket ikke bare er tankens linse, men også selv trer frem i sin egen stille gjenstandsmessighet» (Lindholm 2011: 442). Det er disse trekkene som etter mitt syn gjør verket særlig fascinerende, og som aktualiserer Derridas overraskende kommentar om at arkivet er spektralt.

Avsluttende om å lese verket som konseptkunst

I det foregående har jeg presentert *Soldatmarkedet* som et konseptkunstverk og i tillegg til konkretismens og digitalpoesiens innfallsvinkel dessuten foreslått en intertekstuell og psykoanalytisk lesemåte. Det er i seg selv et interessant spørsmål hvordan dette verket interagerer med leseren, og da ikke bare fordi det delvis er digitalt, men også fordi det er prosessuelt og medieoverskridende. Spørsmålet om verkets art og lesemåte fortjener noen avsluttende refleksjoner, idet jeg dermed også ytterligere begrunner min tolkning.[20]

Kunsthistorikeren Hal Foster skriver i en artikkel fra 2010 at «the archival impulse» i kunsten har røtter i mellomkrigstiden, men at dette nå i internasjonal samtidskunst er en dominerende («pervasive») trend (Foster 2010: 3). I hans optikk har arkivet som konsept noen karakteristiske trekk som det kan være vel verdt å relatere til Monica Aasprongs prosjekt. *Soldatmarkedet* hører absolutt hjemme i en slik kontekst, men har naturligvis sin unike profil. Selv ønsker hun tydeligvis ikke å binde verket til noen bestemt sjanger eller kategori, enn si fastlegge det i noe entydig kunstbegrep.[21]

For det første hevder Foster at arkivkunstnerne ønsker å fysisk synliggjøre historisk informasjon som er gått tapt eller er kommet på avveie. Derfor arbeider de med ting og tekster som de finner (gjenfinner) fra kulturen, og som de skaper alternativ kunnskap eller alternative erindringer («counter-memory») om (ibid.: 4). Denne intensjonen ser jeg ikke som noen hovedsak hos Aasprong, som er mer semiotikk- og strukturorientert enn objekt- og historieorientert. For det andre presser arkivkunstnerne etter Fosters mening den postmoderne problematiseringen av skapende sub-

jekter og forfatterskap til det ytterste. Den digitale teknologien forsterker dette temaet, og mange kunstnere bruker lister, samplinger og delinger som estetisk uttrykk og metode. Dette trekket finner gjenklang i *Soldatmarkedet*, hvor både *readymade*-estetikken og datateknologien bidrar til fokuset på autonom meningsgenerering på avstand fra diktersubjektet.

For det tredje skulle man tro, ifølge Foster, at den økte muligheten for interaktivitet på digitale plattformer skulle få en særlig stor betydning for arkivkunsten. Men faktum er at denne typen konseptkunst fortsatt er langt mer taktil og ansikt-til-ansikt enn noen nettside, hevder han. De arkivene det her er snakk om, er ikke databaser i strikt forstand, men gjenstridige og fragmentariske materialer, og de påkaller tolkning, ikke maskinmessig behandling («machinic reprosessing», Foster 2010: 5). Dette poenget samsvarer med mitt inntrykk av *Soldatmarkedet* som et verk der konkretistiske former blir utprøvd i et digitalt medium, og hvor gjenbruken av konkretistismens grunnideer snarere enn en ny estetikk skaper et stort potensial for både ulike og divergerende lesemåter.

Som en følge av dette, og for det fjerde, er arkivkunsten mindre opptatt av en absolutt opprinnelse enn av obskure spor, hevder Foster. Disse sporene forfølger den nærmest manisk, og det betyr derfor at denne kunsten framstår som uferdig, ufullført, under utvikling. Denne observasjonen er helt i tråd med min forståelse av *Soldatmarkedet*, som er et verk i prosess, der hvert element etterlater et begjær etter å få tilført et nytt. I større grad enn det vi normalt opplever med litteratur, synes dette verket å tilby *bits-and-pieces* som kan synes å stadig vente på sin plass i en større helhet eller dveler i en ennå-ikke-fullført tilstand. Ideen er imidlertid ikke at denne helheten noen gang skal innfinne seg, for det er nettopp fragmentene og relasjonene som er denne kunstens *raison d'être*.

Dette betyr imidlertid også, ifølge Foster, at arkivkunsten i motsetning til postmoderne kunst, ikke skal leses allegorisk. Det finnes ingen primærtekst som den subversivt kommenterer, parodierer eller dekonstruerer. På dette punktet synes derfor *Soldatmarkedet* å posisjonere seg annerledes enn de kunstverkene Foster diskuterer, for som jeg har vist, kan man lese inn en allegorisk forbindelse i verket til minst tre pretekster, nemlig den avantgardistiske konkretismetradisjonen, Aasprongs egen roman *mellom Alex Gobulev og meg* og psykoanalysen. Hvorvidt Derridas *Archive Fever* også fungerer som en slik pretekst, er mer åpent, for så vidt jeg kan se,

ligger det ingen eksplisitte spor av denne boka verken i verket selv eller i Aasprongs kommentarer til det.

For det femte og siste fungerer arkivkunsten ikke bare som en replikk til institusjonelle arkiver, men produserer også sine egne. Dermed understreker den arkivisk materiale som «found yet constructed, factual yet fictive, public yet private», skriver Foster (2010: 5). Dette produktive aspektet blir hos Aasprong særlig framtredende i den utstrakte gjenbruken av tegn, som dermed synliggjør de betydningsmulighetene som nye kontekster, materialer og medier åpner for. Ordet «soldatmarkedet» danner utgangspunkt for og genererer en hel mengde tegn, bokstaver, ord, sammensetninger, ikoniske uttrykk og kulturelle referanser. Ordet er funnet («found» i Solstads roman), det er faktisk («factual» i Berlin), og det er offentlig («public» i språket), men samtidig blir det hele tiden dekonstruert og rekonstruert i kunstverket.

Fosters eksempler tar ikke i samme grad som Aasprong sitt definitive utgangspunkt i bokstaver og tekster, men de er likevel verk som integrerer tekst i ulike installasjoner med objekter, bilder og annet materiale (Thomas Hirschhorn: *Tränetisch* (1996), *Otto Freundlich altar* (1998), *Ingeborg Bachmann kiosk* (1999), *Deleuze Monument* (2000); Tacita Dean: *Girl Stowaway* (1994), *Bubble House* (1999), *Rozel Point* (1997); Sam Durant: *Chair #4* (1995), *Abandoned House #3* (1995), *Like, Man, I'm tired of Waiting* (2002)). I en avsluttende kommentar peker Foster på et interessant fenomen som også synes å gjelde *Soldatmarkedet*, og som min lesning kan være et eksempel på. Han antyder at arkivkunstens trang til å knytte sammen («connect», Foster 2010: 21), dog uten å forutsette noen skjult logikk, røper et hint av paranoia: «... for what is paranoia if not a practice of forced connections and bad combinations, of my own private archive, of my own notes from the underground, put on display?" (op.cit.). Kan det være at arkivkunsten skal forstås som en kritikk av kulturens manglende evne til å etablere kollektive minner, spør han, for hvorfor sikter den så begjærlig («feverishly», ibid.: 22) etter å føre elementer sammen som ikke ser ut til å ha noe med hverandre å gjøre?

Så radikalt vil jeg altså ikke lese *Soldatmarkedet*, og det er kanskje nettopp det tegn- og tekstbaserte utgangspunktet som gjør at elementene ikke virker helt uavhengige («disconnected», op.cit.) av hverandre. De fleste som har kommentert verket, er også opptatt av sammenheng og be-

tydningsdannelse – enten de peker på tekniske, ikoniske, semantiske eller kontekstuelle dimensjoner, selv om mange er forsiktige og lenge holder seg til en deskriptiv og spørrende stil. Mer radikal virker trolig den psykoanalytiske tolkningen jeg har lagt fram, siden ingen har foreslått en slik tilnærmingsmåte før. Jeg forsvarer den ut fra forfatterskapets intertekstuelle dialog med seg selv, allegoriserende trekk, samt med støtte i Derridas lesning av Freud og av hans idé om arkivet som spektralt. Til tross for det tilsynelatende puristiske og nøkterne uttrykket, etterlater *Soldatmarkedet* en opplevelse av «noe usynlig tilstedeværende» (Lindholm 2011: 442) som det må være leserens oppgave å bryne seg på.

Litteratur

Bal, Mieke 1999: "Introduction," i Bal, Mieke, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (eds.) 1999: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. University Press of New England, Hanover and London.

Derrida, Jacques 1998: *Archive Fever. A Freudian Impression* (1995). Chicago University Press, Chicago and London.

Foster, Hal 2004: «An Archival Impulse», i *October* 110, Fall, s. 3–22.

Freud, Sigmund 1994a: «Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*» (1907), Studienausgabe, Band X: Bildende Kunst und Literatur, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund 1994b: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-17), Studienausgabe, Band I, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund 1994c: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Studienausgabe, Band III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Langås, Unni 2016: *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen.

Lindholm, Audun 2011: «Om Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*,» i Bodil Børset og Per Bäckström (red.): *Norsk avantgarde*, Oslo: Novus. Essayet er også publisert på http://www.afsnitp.dk/anneks/2/omsoldatmarkedet.html.

Perloff, Marjorie 2010: *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago University Press, Chicago and London.

Røssaak, Eivind 2010: "The Archive in Motion: An Introduction," i Røssaak (red.): *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Novus, Oslo.

Schmidt, Lisa 2013: "Diktandets historia är fylld av kopierad text." Svenska Dagbladet, 19.3.2013. http://www.svd.se/diktandets-historia-ar-fylld-av-kopierad-text. Lastet ned 31.3.2016.

Simonhjell, Nora 1998: "Intenst-absurd møte «mellom Alex Gobulev og meg»,» Dag og Tid nr. 4, torsdag 22. januar.

Tveitane, Åse Helen 2008: *Ord blir fattige. En undersøkelse av litteraturkritiske problemområder i møte med språkmaterialistisk litteratur*. Masteroppgave, NTNU.

Aasprong, Monica 1997: *mellom Alex Gobulev og meg*, Tiden Norsk Forlag, Oslo.

Aasprong, Monica 2004: Intervju med Bendik Wold, lastet ned 24.5.2016 fra www.monicaaasprong.com/mblintervju.html.

Aasprong, Monica 2006: Kommentar til Soldatmarkedet, nypoesi 2/06. Lastet ned 18.5.2016: www.nypoesi.net/tidsskrift/206/?tekst=32&side=2.

Noter

1 Jeg har vel å merke ikke sett utstillingene, men bare tekst og bilder som er lagt ut på Aasprongs nettside (www.monicaaasprong.com).

2 Aasprong skriver: «Vi tok utgangspunkt i en lesning av diktet «Soldatmarkedet» (nå utgitt på N.W. Damm & Søn). Lydmaterialet er opptak av stemme, for en stor del isolasjon av lyden "t" slik den lyder under min lesning av diktet, og disse t-lydene er så flerfoldiggjort i pakt med de utstilte tekstenes grafiske strukturer. Maja Ratkje har altså overført de grafiske strukturene i tekstene til lyd og kombinert dette med elementer hentet fra diktet. Spilletid er ca. 14 minutter fordelt på fire separate deler, lydverket er laget i stereo og installasjonen består av fire lyttestasjoner kombinert med en visuell presentasjon av tekstene; screen-trykk på speil, tre diptyker og ett triptyk» (Aasprong 2006.)

3 Artikkelen er også trykt i Børset og Bäckström (red.): *Norsk avantgarde* (2011).

4 «Computerteknologien har vært en betingelse for at Soldatmarkedtekstene har kunnet bli til, og da tenker jeg ikke bare på de automatisk genererte sidene, men også de som er skapt ved tastaturet. For meg som ikke er oppvokst i computer-æraen har det alltid vært en sterk ambivalens forbundet med å bruke et høyteknologisk redskap til

å skrive og ikke minst lagre tekster. En blanding av redsel og fascinasjon, en følelse av avmakt, av å ikke fullt ut beherske eller stole på redskapet» (Aasprong 2006).

5 «En utbredt lesning av Aasprongs tekster har vært å se skriftbildet som nettopp en uniformering av bokstaver, og bokstavene som soldater,» skriver Lindholm (2011: 441).

6 «[I] stor grad er *Soldatmarkedet* også et forsøk på å forholde seg til grunnteksten i vestlig sivilisasjon, nemlig Bibelen. At mye av tekstmaterialet bearbeides til diptyker og triptyker har noe med dette å gjøre» (Aasprong 2004).

7 Audun Lindholm er opptatt av skriveteknologiens rammer, og han framhever begrensningene som blir utforsket og tøyd i *Soldatmarkedet*. Utbredelsen av ett selskaps tekstbehandlingsprogram (Word for Windows) er jo tankevekkende. Men han legger ikke primært noen politisk intensjon i utforskningen av det dominerende typesnittet Times, som briten Stanley Morison tegnet. Morison satt ifølge Lindholm fengslet under første verdenskrig for å nekte militærtjeneste. Etter at Lindholm har nevnt denne referansen, trekker han tilbake betydningen av den: «Aasprongs tekniske valg virker snarere som en påkallelse av en tradisjon for det spartanske og de egne hjelpemidlenes bruk – den demonstrative unnvikelsen av desktoptypografiens muligheter som en selvpålagt teknologiminimalisme» (Lindholm 2011: 436). Kommentaren er altså interessant på to måter: Først på grunn av sin faktiske informasjon; deretter som eksempel på en lesestrategi, der assosiasjoner får komme til orde, men ikke tillegges substansiell betydning. Denne leken med midlertidige tolkningsposisjoner har sikkert mye med verkets prosessuelle egenart å gjøre.

8 «Forholdet mellom bilde og skrift har vært et bærende spørsmål, spesielt under arbeidet med bokstaven t. Etter hvert oppdaget jeg at denne bokstaven er bærer av korset, en oppdagelse som ledet arbeidet mot pasjonshistorien, og det igjen har åpnet for mange spørsmål og store ord bak t-en» (Aasprong 2006).

9 Om raderingspoesi skriver Lisa Schmidt (2013) blant annet: «Under 1900-talet blir poesi som återvinner historiska verk en växande litterär företeelse. Raderingspoesi har som genre flera föregångare från det gångna seklet: Åke Hodells nedbläckande av nationalskalden Heidenstams ”Nya dikter”, Emilio Isgròs censurerande av samtliga namn på en karta över Italien, Ronald Johnsons nedmontering av Miltons ”Paradise lost” i ”Radi os” samt Tom Phillips målande över sidorna i 1890-tals romanen ”A human document” i ”Humument”, för att nämna några.»

10 Som politisk tema er sensur tilbakevendende i raderingspoesien. Lisa Schmidt (2013) skriver: «En politiskt-etiskt motiverad överstrykningspraktik finner man i Yedda Morrisons diktsamling ”Darkness”, där hon strukit alla ord som inte kan rela-

teras till naturen ur första kapitlet av Joseph Conrads ”Mörkrets hjärta”. Likt Goldsmith synliggör Morrison hur vårt förhållande till världen styrs av våra val men hon griper sig an frågan ur ett betydligt mer politiskt intressant perspektiv och reflekterar över sin metod med frågor som: ”endast radera vita? Och därigenom radera kolonialismen? Så svarta är ’del av naturen’? Radera svarta? Som i radera svartas historia? Igen?”»

11 Åse Helen Tveitane skriver om denne boka: «Kontrastene mellom de meningsfulle utsagnene og bokstavbildene fra en bokside til den neste, får meg til å assosiere til skrivemaskinens overtakelse av skrivehandlingen; at maskinen utøver – med tenkt egenvilje – sitt potensiale til å oppløse det menneskeskapte språksystemet og utøve egendefinerte handlinger med språkelementene. I denne kontrasteringen mellom det (tillagt) meningsfulle språket og bokstavbildene i boken, får jeg også assosiasjoner til en slags menneskelig ‘system error’: Dette i og med at utsagnene kan sies å munne ut i en sammenhengende rekke av r’er eller m’er – lik den ubevegelige linjen på en hjerteregistreringsmaskin når en person dør» (Tveitane 2008: 28).

12 «[E]n betegnelse som konkretisme kjennes ganske avleggs når man uttrykker seg i et digitalt medium. En vesentlig forskjell mellom 60-tallets og samtidens språkeksperimenter er jo det redskapet man arbeider med» (Aasprong 2006).

13 Jeg har drøftet fenomenet traumatisk minne i litterær sammenheng i Langås 2016: 25-27.

14 Om drømmens symbolikk, se *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Freud 1994b: 159–177).

15 “In narratological terms, repression results in ellipsis – the omission of important elements in the narrative – whereas dissociation doubles the strand of the narrative series of events by splitting off a sideline. In contrast to ellipsis, this sideline is called paralepsis in narrative theory” (Bal 1999: ix).

16 Ordet «arkivsyke» er foreslått at Eivind Røssaak (2010: 14) som en passende oversettelse av Derridas uttrykk «archive fever» (eng.) og «mal d’archive» (fr.).

17 Et viktig tema i Derridas refleksjoner er den jødiske skikken med omskjæring av guttebarn, som han mener er et voldelig inngrep og et avtrykk på kroppen fra en institusjonell maktposisjon. Jødedommen overføres kroppslig fra generasjon til generasjon og opprettholder samtidig et patriarkalsk hegemoni.

18 Leser vi dessuten lyden t i raskt tempo, kan den høres ut som et maskingevær.

19 Datateknologi er selvfølgelig ikke den eneste aktuelle referansen for lagring av bokstaver og tegn. Audun Lindholm trekker inn Jorge Louis Borges’ essay «Det totale bibliotek» (1939) og senere bok *Labyrinter* (1956): «I møte med en så overveldende

mengde tekst, kunne tankene gå til Borges' babelske bibliotek, det uendelige utstrakte oppbevaringsstedet for alle mulige alfabetiske sammensetninger og ombyttinger» (Lindholm 2011: 437).

20 På spørsmål fra Bendik Wold om hvordan hun ønsker at tekstene skal leses, svarer Aasprong: «Jeg har lyst til å si at man gjerne må lese dem politisk – det kan man vel nesten finne belegg for i tittelen alene, men samtidig ville det være synd å låse seg til én innfallsvinkel» (Aasprong 2004).

21 I intervjuet med Bendik Wold blir hun (merkelig nok) spurt om hvorvidt hun arbeider materielt eller konseptuelt: «I og med at tittelordet, Soldatmarkedet, fungerer som et slags materialresevoir for tekstene, kunne man vel både se et materielt og konseptuelt aspekt ved arbeidet. Men innenfor denne rammen fins det et sterkt ønske om remystifisering, snarere enn dekonstruksjon eller betydningstømming av språket» (Aasprong 2004).

LANGDIGTET I NORDISK SAMTIDSPOESI[1]

PETER STEIN LARSEN

Det ville naturligvis være usandt at påstå, at langdigtet er en ny foreteelse i litteraturen. Betragter vi således den symbolistisk-modernistiske tradition, møder man talrige værker, som ubetvivleligt må kaldes langdigte af digtere som Walt Whitman, T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Saint-John Perse, Fernando Pessoa og Charles Olson, og i nordisk sammenhæng af bl.a. Emil Bønnelycke, Kristofer Uppdal, Klaus Rifbjerg, Paal Brekke og Tomas Tranströmer. Ikke desto mindre vil jeg i denne fremstilling argumentere for det synspunkt, at vi i samtiden modsat i den ældre poetiske tradition er kommet i en situation, hvor langdigtet er blevet særdeles udbredt.

At langdigtet optræder i moderne lyrik, sker på trods af, at man kan lokalisere en klar antipati over for dette tilbage til det 19. århundredes gryende modernisme, der i teori og praksis knyttede den poetiske genre til et dogme om, at korthed var et afgørende karakteristikum for lyrikken. I *The Poetic Principle* (1850) anfører Edgar Allan Poe sit berømte dictum om, at et digt aldrig må være langt, og Baudelaire videreführer i sit essay *Notices sur Edgar Poe* (1856) det nævnte argument ved at understrege det koncentrerede som et kendetegn ved lyrikken samt ved at fordømme forekomsten af episke og didaktiske elementer i poesien. Det sidste synspunkt kendes også fra samme periode fra Stuart Mill, der i *The Two Kinds of Poetry* (1833) anfører: "in so far it is epic, it is no poetry at all". (Genette 1997: 186).

Som jeg diskuterede det i *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000* (2009), kan man imidlertid fra slutningen af det 20. århundrede iagttage en konfrontation mellem en mere traditionel poetisk norm, som i de nordiske lande er blevet kaldt centrallyrisk, og en anden type lyrik, som jeg har kaldt interaktionslyrik. I centrallyrikken møder man tekster med et monologisk præg, i hvilke det poetiske subjekts stemme tillægges en høj grad af autoritet og autenticitet, og i hvilke dette subjekt figurerer som det entydige centrum i det poetiske univers. Modsat dette er interaktionslyrikken karakteriseret ved, at det poetiske subjekts

autoritet er anfægtet, idet udsigelsesinstansen er påvirket af andre sociale kontekster, der sætter deres præg på den poetiske stil. Her er der tale om en stilistisk og genremæssig heterogenitet, der betegner et opgør med den beherskelsesnorm, som vi finder inden for centrallyrikken. (Larsen 2009)

I flere andre fremstillinger om den nyeste lyrik har noget lignende været fremhævet. Virginia Jackson anfører i "Who reads poetry?" (2008), at betegnelsen "lyric" – der på engelsk i vid udstrækning svarer til "centrallyrik" – langtfra dækker alle nyere digtformer, og hun tilføjer, at man i stedet bør benytte betegnelsen "poetry" om den poetiske genre. Stefan Kjerkegaard har i forlængelse af Jackson i "Genreopbrud i 00'ernes danske poesi" (2010) foreslået, at man på dansk skelner mellem "lyrik", forstået som en snæver romantisk-symbolistisk-modernistisk kanon, og "poesi" som en bredere genre, der bl.a. omfatter fortællende digte og selvbiografiske digte. Også i Christian Refsums og Christian Janss' *Lyrikkens liv* (2003) kritiseres en for snæver forståelse af den lyriske genrer, og forfatterne lægger vægt på, at man i dag har fokus på poetiske former, der ligger i yderkanten af, hvad man tidligere forstod ved lyrik, nemlig prosadigte, sanglyrik og konkretistiske systemdigte. Endelig beskæftiger Martin Glaz Serups *Relationel poesi* (2013) sig med nye poesiformer, der forsøger at udvide det æstetiske rum.

Fælles for alle de ovenstående pointeringer af opbrud fra en klassisk poetisk norm er imidlertid én ting, nemlig at man opponerer mod den koncentrations- og beherskelsesnorm, som vi finder inden for centrallyrikken, og at man har at gøre med poetiske tekster, der i mindre grad er klart afgrænsede som værker. Eller sagt på en anden måde: Det drejer sig ofte om langdigte.

Den største forskningsindsats i nordisk sammenhæng, hvad angår langdigte, er begået af Ole Karlsen i en række artikler om norske lyrikere. Karlsen giver en rammende forklaring på, hvorfor netop langdigte sjældent har været emne for den litterære kritik:

> At langdiktet som sjangerterm ikke har fått skikkelig fotfeste i norsk og skandinavisk kritikk og litteraturhistorieskrivning, skyldes ikke bare det lyriske kortdiktets dominans, men også et formtrekk som så å si er innebygd i sjangeren selv. For et særtrekk ved langdiktet er dets omskiftelighet og evne til å nyskape og omskape seg selv. (Karlsen 2014)[2]

Karlsens pointe gælder for stort set hele den internationale forskning – selv om fænomenet "Lang-gedicht" i tysk sammenhæng har været diskuteret i flere ældre litteraturhistoriske værker. Man skal således helt frem til 1970'erne, før der i angelsaksisk sammenhæng reflekteres teoretisk over fænomenet langdigte. En vigtig udgivelse er et nummer af tidsskriftet *Genre* fra 1978, redigeret Joseph N. Riddel, hvor der rejses en række diskussioner af "long poems". Riddel selv ser her kritisk på langdigtet som form, idet han karakteriserer dette som "an elliptical poem [which] threatens to undo the very notion of genre". Riddel har imidlertid som sit hovedsynspunkt, at langdigtene ikke giver anledning til nogen fundamental anderledes teoretisk og metodisk optik inden for litteraturvidenskaben. Han anfører: "the theory of the lyric [is] the only theory of the long poem" (Riddel 1978).

I forhold til Riddels karakteritik er jeg på linje med Karlsen ikke enig. Der er således ingen tvivl om, at netop langdigtet har en evne til "omskiftelighet og evne til å nyskape og omskape seg selv", og at læsning af langdigte på afgørende måder kræver andre teoretiske optikker end almindelige digte. Langdigtet dækker tydeligvis et område i udkantet af det, vi normalt forbinder med den poetiske genre, og vi kan sige, at langdigtet har indoptaget en række genremæssige karakteristika, som normalt forbindes med andre genrer – især naturligvis med den i samtiden meget dominerende genre, prosaen. Jeg vil i dette følgende give et bud på fire træk, der på forskellig vis kombineres og anvendes som kompositionelle matricer i forhold til den nordiske samtids langdigte. Det drejer sig om en række forhold, der alle har været berørt i de senere års forskning i langdigte, nemlig det narrative, det sekventielle, det flerstemmige og det proceduralt-serielle.

Det narrative

Det episk-narrative langdigt kendes naturligvis fra den klassiske epostradition, men inden for lyrikken er det ligeledes et markant træk, at prosaen og lyrikken i vid udstrækning op igennem det 20. århundrede har tilnærmet sig hinanden. Det gælder i brugen af avancerede fremstillingsformer, som det Bachtin kalder "det fremmede ord", og den tyske stilistik benævner "erlebte Rede", og i skift mellem 1. og 3. person i udsigelsesinstanser. Og det er tilfældet med brugen af lige højre margen i lyrikken, af et "underlig-

gjort" poetisk formsprog i prosaen samt i brugen af forskellige tempusformer i henholdsvis lyrik og prosa. Derudover er det i mangfoldige digte – og her er især tale om langdigte – blevet udbredt med en episk fortællende form og et erindrende perspektiv.

Blandt markante værker i nordisk lyrik kan man i dansk sammenhæng nævne Klaus Rifbjergs *Amagerdigte* (1965) og Dan Turèlls *Vangede billeder* (1977), i norsk digtning Paal Helge Haugens hybride værk *Anne* (1968) og Øyvind Rimbereids *Jimmen* (2011), i svensk litteratur Sonja Åkessons langdigt "Självbiografi" fra *Husfrid* (1963) og fra den finlandssvenske poesi Anita Wikmans *Sången om Taimi och Sonja* (1984). Går man til nordisk samtidslyrik, kan man nævne talrige værker af digtere som Hanna Hallgren, Dy Plambeck, Geir Gulliksen, Ursula Andkjær Olsen og Nikolaj Zeuthen. Jeg vil her fremhæve to eksempler af henholdsvis svenske Ida Linde og danske Caspar Eric.

I Ida Lindes *Om jag glömmer dig blir jag en annan* (2009) møder man et angiveligt selvbiografisk, narrativt digt med titlen "Sonja". Som i mange narrative langdigte har man at gøre med en tekst, der placerer sig i mellemfeltet mellem lyrik og prosa, idet den mangler vanlige træk fra den lyriske genre som kort form, koncentration om et nu og ulige højremargen, mens den til gengæld er i overensstemmelse med den poetiske genre i kraft af sin psykologiske dybdeboring, sine gentagelsesstrukturer og sin særegne stil. Man hører i teksten om jegets voldsomme krise, da hesten Sonja under et løb "vägrade", dvs. nægtede at springe over vandgraven. I tolv dele borer jeget sig ned i sit traume, der bl.a. implicerer følelser af skyld, skam og total underkastelse i forhold til springtræneren Kristina. En passage lyder:

> Jag skrev till Kristina för att hon skulle hjälpa mig att tala Sonja tillrätta, att vi skulle få komma båda två, ville att Kristina skulle träna oss, mig och Sonja. […] "Om Ni är besluten att lyssna till kritik, så kan Ni komma hit. Jag går med på mötet under dessa villkor. Men tro inte, att tårar eller ödmjukhet någonsin skall kunna förmå mig att känna den minsta sympati för Er. Det enda jag kan förmå mig till i Ert fall är att nätt och jämnt minnas Er och att än mindra tala om Er: jag har nämligen fattat det beslutat att aldrig beröra saken utan att klandra Er" (Linde 2009).

Nøglen til psykologien og handlingsmønstret i uddraget findes i en indledende formulering i langdigtet: ”Kristina vill få mig att tro det, att hästar och människor har samma utgångspunkt”. Vi er i en verden, hvor enhver form for menneskelig etik er sat ud af kraft, og hvor der kun er rent instinkt tilbage i form af magt, lidenskab, underkastelse og lydighed. Man mindes andre litterære værker, hvor en bizar mere eller mindre eksplicit sadomasochistisk erotik udfolder sig i et rideskolemiljø fra H.C. Branners eksistentialistiske roman *Rytteren* (1949) til Bjørn Rasmussen grænsesprængende og tabukrænkende cutup-værk *Huden er det elastiske hylster der omgiver huden* (2011). Vi bemærker, hvor raffineret underkastelsen, ydmygelsen og den totale overgivelse er indskreven i diktionen fra henholdsvis jeget og træneren Kristina. Først har vi jegets overgivelse og tilkedelgivelse af, at hun ikke rangerer højere end et dyr: ”vi skulle få komma båda två, ville att Kristina skulle träna oss, mig och Sonja” – hvorved hun altså vedkender sig Kristinas udgangspunkt, nemlig at ”hästar och människor har samma utgångspunkt”. Derefter den kolde og nådesløse ydmygelse og nedskrivelse af jeget til ingenting med bemærkningerne: ”tro inte, att tårar eller ödmjukhet någonsin skall kunna förmå mig att känna den minsta sympati för Er” og ”jag har nämligen fattat det beslutat att aldrig beröra saken utan att klandra Er”, hvorved jeget altså overgiver sig fuldstændig til træneren.

Udviklingen i langdigtet er tilsyneladende tvetydig og uafklaret. På den ene side hævdes det i et afsnit, at Kristina får givet jeget en ny selvtilllid, der kan bringe hende videre i hendes rytterkarriere: ”Kristina fick mig att minnas känslan af vinst, jag har vunnit många gånger. Det heliga hjärtat som blänker av svett och jag som lyfter av hjälmen”. På den anden side gentages i passage efter passage den samme traumatiske formulering ind til slutningen af digtet: ”Att det skulle vara mitt fel att hon vägrade?”, ”Sonja hade aldrig vägrat, inte ens på träning” og ”Vet inte värför Sonja vägrade”.

I alt er Ida Lindes ”Sonja” et raffineret narrativt langdigt, der trækker på en mængde af prosaens virkemidler såsom erlebte Rede, synsvinkelskift og flash backs, og dets måde at udtrykke en traumatisk hændelse på er fuldt ud betinget og motiveret af den fortællende langdigtsform.

Et andet markant eksempel på et narrativt struktureret langdigt er Caspar Erics *Nike* (2015), hvor Eric i en bekendende tone beretter om oplevelsen af at leve med sygdommen cerebral parese eller spastisk lammelse.

Bogen er et langdigt på 88 sider og adskiller sig fra det centrallyriske kortdigt ved, at man ikke fokuserer på en sjælelig tilstand i et koncentreret nu hos et jeg, men at man skildrer bevidsthedsbevægelser mellem forskellige situationer, affekter og sansninger. Man oplever i værket en bred vifte af stemninger, og Eric demonstrerer en overlegen evne til at skifte mellem forskellige optikker og stilarter. I en række hudløse passager gås der tæt på oplevelsen af at føle sig stigmatiseret som handicappet: "i American Apparel på / Washington Avenue / kunne ekspedienterne virke / utrygge over hvorvidt jeg / nu planlagde / at halte rundt / i det offentlige rum / med Cerebral Parese / i lige præcis deres kollektion / som om den uperfekte krop / kunne smitte af på / deres image og status / men det gør kroppen / nok aldrig / desværre."

Erics poesi skriver sig ind i en strømning i tidens kunst, der korresponderer med forskningsfeltet *disability studies*. I nordisk sammenhæng er en vigtig indsats på dette felt lavet af Nora Simonhjell i ph.d.-afhandlingen *Krøplingkroppar. Om litterær framstilling av merkte, aldrande og funksjonsmemma kropper i Lars Lamplies* Biopsi *og Stig Sætterbakkens* Siamesisk (2009). Simonhjell karakteriserer præcist disability-forskningens mål på følgende måde:

> Innanfor disability studies er det eit hovudmål å problematisere stereotypiske førestillingar om dei fysiologiske sidene til kroppen. Gjennom detta prøver teoretikarane å løfte fram den spesielle eigenarten og dei positive kvalitetane til funksjonshemma kroppar. Dette er eit politisk prosjekt sidan funsjonshemma menneske ofte har vorte utsette for diskriminereing, omgitt av tagnad og endatil forfølgde. Ein funsjonshemma kropp representerer ein motsetnat til tankane om kroppan som ein harmonisk og heilskapleg storleik (Simonhjell 2009: 33).

Beskrivelsen passer overordentlig godt på det ærinde, som Caspar Eric er ude i med sit langdigt *Nike*, idet værket med sine knivskarpe sansninger og sin bekendende tone blotlægger den smertefulde oplevelse af at føle sig forkert i sociale relationer – samt ikke mindst omgivelsernes reaktioner på handicappede:

du er en person
der har haft
handicapsex
haha
da du kærtegnede
mit ben det invalide
lille spasserben
på en kærlig måde
men også lidt på
en vurderende måde
måske mest fordi jeg
har vænnet mig til at føle
jeg konstant bliver betragtet
på en vurderende måde
som om folk lige skal tjekke
om det virkelig kan passe
at jeg er inviteret
til den samme fest

Udover de hudløse fremskrivninger af de mest intime følelser er Erics tekst fyldt med en ætsende social kritik, og den får f.eks. ikke for lidt i en fascinerende bevidsthedsstrøm, hvor billederne vælter frem i en kaskade af sarkastiske sammenligninger: "alle duerne spurter / rundt mellem gravstederne / uanset hvad klokken er / for at føle sig ekstremt i live / eller på løbebåndene i Fresh Fitness / der med tiden bliver / overtaget af Fitness World / der med tiden bliver til kapitalfond / via en business-strategi / inspireret af HIV-virus / en sygdom der bruger / overtagelsen eller -skrivningen / af en værtsorganisme / for at formere sig / ligesom poesi og stoffer / der kan give mig en følelse / af at være et forladt / parkeringshus i Detroit."

Endelig skal det nævnes, at Eric har en barok, sort humor. Tragikken, smerten, illusionsløsheden og den hudløse bekendelse får således lov til at vibrere i hele sin styrke, fordi overskuddet, ømheden og den absurdistiske humor også er til stede, som man mærker i den følgende passage: "vi er begyndt at få breve / sendt retur til vores postkasse / fra en der hedder Ingo Andersen / han virker som en sindssyg person / vi ses om 3.000 år / jeg elsker dig ikke / Sofie Hansen / jeg ved ikke hvem du er / har han skrevet

på kuverten / selvom dét hedder hun jo / nok ikke i virkeligheden / men hun har sendt ham / ubrugte hygiejnebind i / sorte kuverter med dødningehoveder / og vores adresse på bagsiden" (Caspar 2015).

Det sekventielle

Det sekventielle langdigt kan have store lighedstræk med det narrative. Blandt teeoretiske værker, der diskuterer denne type langdigt, kan man nævne Rosenthals and Galls *The Modern Poetic Sequence* (1983). I dette værk defineres "the modern sequence" som "a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact in an organic way". (Rosenthal 1983: 9) Det er tydeligt, at et sekventielt langdigt også kan være narrativt, idet den ramme, som de kortere poetiske sekvenser er placeret i, sagtens kan være et fortællende forløb. Der er dog også mange andre muligheder for rammer for et sådant langdigt. Det kan f.eks. være struktureret i forhold til bestemte symbolikker og tematikker. Kendt er den apokalyptisk-mytisk farvede konception af den moderne civilisation, som man i international sammenhæng ser i T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) og *Four Quartets* (1935–42) og Ezra Pounds *Cantos* (1918-60), og i nordisk sammenhæng f.eks. Erik Lindegrens *mamnen utan väg* (1942), Paal Brekkes *Roerne fra Itaka* (1960) og Thorkild Bjørnvigs *Ravnen* (1968).

I samtidslyrikken finder man talrige sekventielle langdigte. Der er ofte her et ironisk forhold til de store 'mytologier' fra højmodernismen. Et eksempel på dette er danske Bjørn Rasmussens *Ming* (2015). I dette værk henviser titlen på ingen måde til et kinesisk kejserdynasti, men til jegets far, der hed Flemming. Stoffet er ligeledes særdeles langt fra modernismens generelle diagnoser af civilisationens krise, idet bogen handler om et privats jegs forhold til psykisk sygdom, indtagelse af medicin og stoffer og seksualitet. Når jeg kalder bogen et sekventielt langdigt, skyldes det imidlertid, at alle enkeltteksterne samler sig til en mosaik, der beskriver en fase og et kronologisk forløb i jegpersonens liv.

Bjørn Rasmussen *Ming* er som hans debutværk romanen *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* (2011) på alle måder et grænsesprængende værk. Det gælder i dens stof og temaer såvel som i dens kunstneriske form, hvor den psykotiske tilstand, som det lyriske jeg befinder sig i, er formidlet i en stil, som man sjældent har set magen til på dansk. Da en række litterater som Harly Sonne og Niels Egebak for nogle årtier si-

den undersøgte sammenhænge mellem psykotisk sprog og poesi, var en af konklusionerne, at der var oplagte lighedspunkter mellem de to diskurser. (Rosenbaum 1988). I begge tilfælde bliver grænsen mellem en ydre og en indre verden udvisket, normale kommunikationsstrukturer sat ud af kraft, dagligdagens logikker nedbrudt og normalsyntaksen obstrueret. Der blev dog også peget på forskelle, idet man fremhævede, at det poetiske sprog opererer med en særlig kunstnerisk forestilling om helheder og raffinerede korrespondancer mellem betydningselementer, mens der i det psykotiske sprog er tale om en privat, kaotisk og for andre utilgængelig forestillingsverden. I *Ming* møder man i sandhed en privat og esoterisk, psykotisk orden, men samtidig er digterens stil så hårdtslående og særpræget og hans udsagn så hudløst ærligt og gribende, at den ovennævnte skelnen mellem psykotisk og poetisk sprog ikke rigtig giver mening.

Vi følger i bogen et jeg ved navn Bjørn, der lever i et kærlighedsforhold til en anden mand, og som udvikler en psykose, hvor den ydre og indre verden samt fortid og nutid glider sammen. Et hovedsymptom på denne titstand er en stemme i jegets hoved, der repræsenterer den afdøde far, Ming, og jeget tilbringer en del tid med at køre i taxi fra det kolonihavehus, hvor han lever med sin mand, og hen til sin tidligere, nu tomme lejlighed, hvor han ligger på gulvet og ryger hash og fantaserer om og taler med sin far. Under forløbet får jeget en del antipsykotisk medicin, som han dog jævnligt smider væk, og det ender med en indlæggelse på Psykiatrisk Hospital i Risskov. Afslutningsvis hører vi, at jeget efter sin indlæggelse skal giftes. Man nærer dog ikke meget tro på nogen happy end i dette dystre værk, hvor kun én ting lyser op, nemlig jeget eminente evne til at formulere sig om sin egen situation.

Som sekventielt langdigt har *Ming* i alle sine forløb en intens stil, hvor jeget i en række koncentrerede, sproglige excesser beretter om den tilstand af desillusion, tomhed, undergangsfantasi, hæslighedsdyrkelse, selvhad, hypokondri, dødsangst og mareridt om incestuøse overgreb, som han befinder sig i:

det er længe siden jeg var vinterbader
lykli
det er min skamhud der taler nu
det er min voldtægtsmand in spe

der fik mig til at holde op med at skrive dagbog
nu er jeg så begyndt igen
jeg tror jeg har en tumor
det er ok at begræde barndommen lille patient
det er ok at være udstoppet
nu kommer endelig far
helt blank og færdig
helt emmentaleret til.

Det tilbagevendende motiv er som nævnt "far", der kan indtage en myriade af forskellige skikkelser, og hvis stemme der kun bliver slukket for ved medicinering: "jeg tager tre slags medicin / abilify seroquel citalopram / bivirkningerne dræner mig / jeg er en sort ko / dumme dyrebare drøvtygger / hvem kommer og slagter mig / med en fjerkræsaks / jeg er fed og træt far". Digtsamlingens forestillingsverden er udspændt mellem på den ene side de psykotiske fantasier: "Angst / april / far danser heftigt i nat / mægtig i rød postdragt." Eller: "jeg må vaske far af mig / han er mudder / hans ansigt kollapser / kindtænderne løsner sig". På den anden side har vi beskrivelserne af tilstanden, hvor den antipsykotiske medicin virker, og hvor jeget får sin virkelighedskontakt tilbage: "Far er ikke til at få fat på i dag / jeg er bange for at det er seroquellen der slukker for ham / jeg ligger på gulvet i lejligheden / og kigger på en stikkontakttud." Eller: "åh lille far / alle de farver jeg omgiver mig med / hvorfor er jeg så grå indeni / kalket til" (Rasmussen 2015).

Ming er et dybt smertefuldt, originalt og stilistisk suverænt værk om psykisk sygdom. Ligesom med Erics *Nike* giver langdigtets sekventielle form en række muligheder for at blotlægge et livsforløb i dets faser.

Man kan som helhed anskue langdigtet som led i åbningen af den poetiske genre mod andre genrer og mod en bredere samfundsmæssig virkelighed. Smaro Kamboureli har i denne forbindelse i *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Poem Long* (1991) peget på, at der i langdigte ofte er tale om en opmærksomhed på og kritisk stillingtagen til undertrykkelsen af minoriteter i relation til klasse, køn og race. Margaret Dickie argumenterer i *On the Modernist Long Poem* (1986) på tilsvarende vis. Dickie anskuer langdigte som, hvad hun kalder,"extended lyric", og tilføjer, at langdigte er karakteristiske ved at være "a new experiment [...] with poetry as a public version" (Dickie 1986: 11 og 8).

Det flerstemmige

En tredje kategori af langdigte i samtiden, som også kan have fællestræk med de narrative og de sekventielle former, er det flerstemmige langdigt. Der er dog i de fleste tilfælde tale om en mere radikal brug af flerstemmighed, ustabilitet i udsigelsen og en citatmættet stil med "fremmede ord" i en montagekomposition, end man ser det i narrative og sekventielle langdigte.

Når Margaret Dickie anfører, at brugen af "a public language" er et dominerende træk ved langdigte, ligger det også lige for at være opmærksom på, at langdigte – ligesom min bestemmelse af interaktionslyrikken – er en poesi, der er i stand til at inkorporere mange stilarter og diskurser i sig. Dette hænger selvfølgelig også sammen med spørgsmålet om det poetiske subjekts karakter. En række kritikere har fremhævet, at man ofte finder en polyfon udsigelse i langdigte. Michael Bernstein anfører i *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic* (1980), at langdigtet ikke tager udgangspunkt i "a particular individual (the poet)", men derfimod i, hvad Bernstein kalder, "the voice of the community's heritage 'telling itself'" (Bernstein 1980, 14).

Rachel Blau DuPlessis' "Condidering the Long Poem: Genre Problems" (2009) er en anden afhandling, der fokuserer på langdigtets flerstemmighed og brug af montageformen. Langdigte reorganiserer, absorberer og transformerer brudstykker af alle mulige andre tekster, påpeger DuPlessis og tilføjer:

> Literally anything can be found in them: shifting voices, including the polyvocal and multilingual, analytic claims, exorbitant intertextual citation (from other poems but also from treatises, scrapbooks, archives, documents), para-textual apparatuses (notes, doubled narratives, glosses). In that zone, any textual mark, glyph or sign – even white space – may be a plausible, serious event (DuPlessis 2009).

Vi kan samlende om det flerstemmige interaktionslyriske langdigt sige, at der er tale om tekster, hvor vi har svært ved at fastlægge udsigelsen, der ofte er undermineret af subtile ironier og brug af "fremmede ord", at der er tale om et ekspansivt værk med en slingende og uforudsigelig komposition, samt at digtet i det hele taget er svært afgrænseligt som værk.

I nordisk lyrik findes de flerstemmige langdigte så langt tilbage som til Emil Bønnelyckes og Fredrik Nygaards ekspressionistiske 'vagabonderende' digte fra tiden omkring 1. verdenskrig. Fra 1960'ernes modernisme med portalfigurer som Ivan Malinowski, Per Højholt og Jan Erik Vold bliver det flerstemmige langdigt imidlertid mere og mere udbredt, således at det i samtidslyrikken er blevet en særdeles almindelig foreteelse.

Blandt talrige eksempler fra de seneste års nordiske interaktionslyrik kan man nævne Marius Nørup-Nielsens subtile værk *Alle tiders barn* (2004). Nørup-Nielsen er en af de yngre digtere, der har satset på at bryde alle æstetiske normer for, hvordan digte og digtsamlinger efter klassiske forskrifter bør se ud, og hans mest yndede form er det vildtvoksende langdigt. I *Alle tiders barn* oplever vi noget så bizart, som at der på internetagtig vis pludselig midt i digtværket 'popper' et ny digtværk op med titlen "Ka' du lege!?" og et skolefoto af den tiårige digter på forsiden. Og med titler på de enkelte tekster i værket som "Næh, jeg gik sgu en tur ud i virkeligheden (m. barnevogn)" kan man også rolig sige, at man er så langt fra en traditionel poetisk diskurs som vel muligt.

Hvad angår det genrehybride, stilistisk heterogene og flerstemmige, skiftes der mellem tekstmoduler med forskellige genretilhørsforhold såsom dagbogsuddrag, politiske taler, smædevers, ugebladsinterviews, reklameslogans, dialoger, pornografiske internetsider, brugsanvisninger og remser. Typisk for Nørup-Nielsen er det, at et helt kor af udsigelsesinstanser er flettet ind imellem hinanden i de poetiske tekster. Han færdes fuldstændig hjemmevant og selvfølgeligt mellem en vifte af medier i den samme tekst. Derudover har vi at gøre med en digter, der, som vist kun Broby-Johansen og Malinowski har gjort det i en række avantgardistiske montagetekster om seksuelle overgreb og drab, absolut går til yderligheder, hvad angår tabukrænkende beskrivelser af det seksuelle:

Én har hørt sin far sige: "Køb aldrig noget af en
neger. Måske lige bortset fra hans
datter, hvis hun altså er
billig og u-kneppet, ha ha … hahahahahahahaha … ha."
En anden har hørt sin mor sige: "Tak fordi du kiggede med, din
frækkert, og husk du kan skrive til mig på
sut-snabel-a-nal-dot-cum," og set hendes ansigt svedigt og

'sæd-præget', som han/hun har hørt en andens far sige om det, fulgt af: Ha ha … haaaahaaaaaa ..- øj, ha ha."
Under alle omstændigheder hører de hinanden i samme tekst på bagsiden af sodavandsflasken: "Stil ind på
'stemmen', så er du sikker på at være
super-opdateret om
konkurrencen hele
tiden."

Udsigelsesinstansen og -måden er, som man ser, så forskellig fra det centrallyriske overpersonlige subjekts apostrofiske henvendelse til en 'superadressat' som muligt. Her er det på ingen måde klart, hvem der taler, for ikke bare har man en indirekte gengivelse, hvor nogle replikker som to personer "har hørt" præsenteres, men disse replikker er også 'smittet' af andres tale ("en andens far") og pornografisk internetsprog ("sut-snabel-a-nal-dot-cum"). Derudover står de to udsigelser i forbindelse med hinanden i kraft af de allestedsnærværende medier såsom radio ("'stemmen'") og reklame ("bagsiden af / sodavandsflasken"). Ligeledes er det ikke til at bestemme, hvem der tales til, når man ser bort fra, at det i hvert fald ikke drejer sig om nogen 'vertikal' kommunikationsstruktur som i dele af centrallyrikken. Sikkert er det, at der i den uforudsigelige udsigelse udtrykkes noget om, hvordan jeget i et kaos af underlødig konsum har mistet sin integritet og selvstændige stemme

Marius Nørup Nielsen er en blandt mange lyrikere i samtiden, der har fornyet poesien gennem udviklingen af det flerstemmige langdigt. Blandt andre nordiske digtere kunne man nævne Niels Frank, Pia Juul, Geir Gulliksen**,** Naja Marie Aidt, Ursula Andkjær Olsen, René Jean Jensen, Christian Dorph, Olga Ravn, Asta Olivia Nordenhof, Martin Glaz Serup, Audun Mortensen, Malte Persson og Yahya Hassan.

Det serielt-procedurale

I Joseph M. Contes *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (1991) fokuseres der på, hvad Conte kalder, det serielle og procedurale langdigt. Med det serielle mener Conte digte, hvor man finder en gentagelsesstruktur med sideordnede sætninger. Dette medfører en eliminering af enhver på forhånd givet hierarkisk orden, og der bliver tale om en

organisering af digtets stof i "lister". Ser vi historisk på det serielle som fænomen, kan man spore noget sådant i hele den lyriske tradition i form af brugen af omkvæd, refræn og faste sproglige formler. Dette har i den klassiske digtning i det væsentlige rod i spørgsmål om vellyd, og det har i en mundtlig tradition at gøre med formelagtige strukturer, der kan appellere til hukommelse med henblik på udenadslæren. Forskellen på den klassiske brug af gentagelsesstrukturer og den moderne digtnings serielle strukturer er dog, at der i det første tilfælde oftest er en overordnet idé som grundlag for gentagelsesstrukturerne (jf. f.eks. folkevisernes og salmedigtningen gennemkomponerede, faste former), mens de moderne lister generelt har et arbitrært præg i deres komposition.

I moderne digtning kendes det serielles udfoldelse i form af katalogdigte, dels fra den amerikanske Oral Poetry-tradition tilbage til Walt Whitman og William Carlos Williams og frem til Charles Olson og Allen Ginsberg, dels fra den europæiske, mere skriftligt orienterede, avantgardetradition fra Guillaume Apollinaire, futuristerne og dada og frem til 1960'ernes nordiske konkrete poesi.

En anden poetisk tradition, der på mange måder er beslægtet med og i visse tilfælde uadskillelig fra den serielle, er den procedurale. Det procedurale har – som det serielle – lighedstræk med alle de tendenser, som vi finder i den metriske digtning med faste former, idet dets essens er, at et bestemt system anvendes som skabelon for digtningen. En vigtig forskel på den ældre og den nyeste systemiske digtning er imidlertid, som Conte påpeger, at man i det førstnævnte tilfælde har en af det omgivende samfund motiveret, ideologiske funderet orden som opdrag til det system, man træffer i digtningen, mens det i det sidstnævnte tilfælde drejer sig om en arbitrær og idiosynkratisk orden, som den enkelte digter er ansvarlig for, og som ikke er legitimeret i ydre forhold af nogen art.

Om kombinationen af det serielle og det procedurale i moderne digtning skriver Joseph M. Conte i *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* med udgangspunkt i læsninger af værker af de amerikanske digtere Robert Creeley, John Ashbery og Louis Zukovsky:

> The series is determined by the discontinuous and often eleatory manner in which one thing follows another. In an age of instant communications and motley of metropolitan life,

> the series accommodates the rapidly shifting contexts and the overwhelming diversity of messages that we now experience as part of our daily routine. Serial form offers itself as a distinct alternative to the organic sequence – a product of romanticism – whose development reflects the more leisurely pace and unitary quality of the nineteenth-century British house and garden or mountain lakes resort. As a complement to the series, procedural form consists of predetermined and arbitrary constraints that are relied upon to generate the context and direction of the poem during composition. No longer able to suppose that a grand order is discernable or desirable in the world, the poet discretely enacts a personal order that, if not cosmic, is no less real. (Conte 1991: 3)

Conte skelner således skarpt mellem på den ene side romantiske og klassisk modernistiske værker med en organisk komposition og på den anden side postmoderne værker, hvor struktureringen af teksten tager udgangspunkt i en tilfældig rækkefølge eller implementeringen af et vilkårligt system.

Conte har to antagelser i sin historiske logik, som ikke er uden problemer. Dels hævdes det, at de to typer af værker er adækvate svar på sociale faktorer fra forskellige historiske faser. Dels fremføres det, at der er tale om en udvikling, som hænger sammen med en positivt valoriseret forskydning mod en større personlig frihed, således at "cosmic order" afløses af "personal order." Conte antager, at "postmodern poetry":

> relieves the poet of the burden of the self, since the "personality" of the artist is no longer called on to direct the creative process. At the same time, the necessarily idiosyncratic order set in place by the poet's formal choice rejects any ulterior, societal determination of an appropriate message or the form that should accommodate it. (ibid.: 41)

Man kan påpege, at den udvikling, som Conte gør rede for, på visse punkter er en diskutabel konstruktion. Vi har at gøre med en sort-hvid dikotomi, hvor ingen er i tvivl om, at udtrykkene, "the burden of the self" og "ulterior, societal determination" er negativt ladede. Den binære modsæt-

ning mellem 'det nye', der postuleres at være åbent, frit og mulighedsrigt, og 'det gamle', der opfattes som begrænsende, restriktivt og konformt, er en figur, der kendes fra talrige litteraturhistoriske polemikker. Ikke desto mindre er det påfaldende, at det serielle og det procedurale – forstået ud fra Contes begreb som en brug af arbitrære og idiosynkratiske systemer i digtningen – synes at være mere og mere hyppigt optrædende, når vi bevæger os op til nyeste tid. Den mest kendte systemdigter overhovedet i nordisk digtning er uden tvivl Inger Christensen med de store poetiske kompositioner *det* (1969) og *Alfabet* (1981), men også Klaus Høecks halve snes gigantiske, systemisk komponerede digtsamlinger er litteraturhistoriske milepæle. Blandt nordiske poeter, der har brugt sådanne former, fra de seneste år kan man fremhæve Malte Persson, Maja Lee Langvad, Martin Larsen, Peter Adolphsen, Ejler Nyhavn, Jonas Rolsted, Ida Börjel, Palle Sigsgaard, Pejk Malinowski, Ulf Karl Olov Nilsson, Morten Søndergaard og Peter Laugesen. Vi kan her se nærmere på fænomenet hos en enkelt digter, nemlig norske Audun Mortensen, der i 2009 udgav digtsamlingen *alle_forteller_meg_hvor_bra_jeg_er_i_tilfelle_jeg_blir_det.* Mortensens værk består i vid udstrækning af lister og serielle strukturer. Man fornemmer helt ud i titlen med brugen af _, hvordan en dominerende inspirationskilde er internettet. Digteren udtaler da også i følgebrevet til sin digtsamling, at hans bog er for alle dem, der "hænger på internettet og lever et liv fyldt med filmcitater og facebook-opdateringer". Et uddrag af et serielt-proceduralt langdigt lyder:

diktet mitt føler seg som en 'gimmik'
diktet mitt lurer på om det vil få et nervst sammen-brudd
på lesesalen i løpet av uka
diktet mitt lukker øynene og drømmer om å være på
interrail i østeuropa
diktet mitt er egentlig en epost og vil aldri bli sendt
diktet mitt vurderer å bruke utropstegn eller stor forbokstav eller la være
å bruke anførselstegn for å gjøre seg
'utforutsigbar' og 'out of character'
diktet mitt er bekymret for at de ville ha blitt oppfattet som en 'gimmik'
diktet mitt er bekymret for at dette også vil ha bli opp fattet
som en 'gimmik'

diktet mitt er egentlig en 'gimmik' der aldri blir sendt
diktet mitt mistenker at forrige linje var en 'freudian slip'
diktet mitt er egentlig en e-post som aldri vil bli sendt
diktet mitt har egentlig lyst til å være'chick lit'.
(Mortensen 2009)

Teksten er med sin anafor "diktet mitt" principielt en uendelig række af refleksioner over, hvad et digt kan være. I pagt med med den humoristiske montagestil, som præger hele værket, er ovenstående tekst et eksempel på, hvordan Mortensen forholder sig ironisk til alle hævdvundne normer og værdier inden for poesien. Digte kan således i tekstens optik være alt fra 'e-post' og 'gimmik' til 'freudian slip' og 'chick lit'. Der er i den serielle struktur ingen værdihierarki og ingen prioriteringer, og det nærmeste, vi kommer en komposition, er linjernes stedvise kommentering af den net-op afsluttede linje ("diktet mitt mistenker at forrige linje var en 'freudian slip'"). Teksten og *alle_forteller_meg_hvor_bra_jeg_er_i_tilfelle_jeg_blir_det* fuldbyrder på denne vis den pop-art-inspirerede bevægelse, som begyndte i de sene 1960'ere med sit fundamentale opgør med den høje stil og den patosladede symbolistisk-modernistiske tradition.

Udgang

Efter denne gennemgang er det på sin plads at slå fast, at jeg naturligvis på ingen måde påstår, at de fire nævnte typer af langdigte er de eneste, man finder i nordisk samtidslyrik, ligesom det er vigtigt at understrege, at de nævnte former ikke er skarpt adskilte. Tager vi nogle af de såvel kvantitativt mest omfangsrige som form- og motivisk mest vidtspændende langdigte i nordisk samtidsdigtning som Johan Jönssons *Livdikt* (2010) og Klaus Høecks *live* (2012), kan man her lokalisere spor af både det narrative, det sekvensopdelte, det flerstemmige og det serielt-procedurale langdigt. Mere almindeligt er det dog som i denne artikels eksempler, at en enkelt type langdigte er konstituerende for formen af et værk. Sikkert er det, at langdigtet er en uomgængelig genremæssig kategori i nordisk samtidspoesi, og at denne digttype uden tvivl har en stor fremtid for sig.

Litteratur

Bernstein, Michael 1980. *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, Princeton: Princeton UP.

Conte, Joseph 1991. Unending Design. The Form of Postmodern Poetry. New York: Cornell University Press.

DuPlessis, Rachel Blau 2009. *Considering the Long Poem: genre problems* Readings 4. http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue4/duplessis_on_Consideringthelongpoemgenreproblems

Egebak, Niels 1988. *Galskabens metoder*, København: Gyldendal.

Eric, Caspar 2015. *Nike*, København: Gyldendal.

Genette, Gérard 1979. "Introduktion till arketexten". I Hættner Arelius, Eva og Thomas Götselius (red.) 1997. *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur.

Jackson, Virginia 2008. "Who Reads Poetry?". I *PMLA* nr. 123.

Karlsen, Ole 2014. "'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept." Norsk lyrikk 2000 - 2012 i et formperspektiv'". I Karlsen, Ole (red.) *Nordisk samtidspoesi: særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Oplandske Bokforlag.

Kjerkegaard, Stefan 2010. "Genreopbrud i 00'ernes danske poesi. Det selvbiografiske digt". I *Passage* 63 (2010).

Linde, Ida 2009. *Om jag glömmer dig bliver jag en annan*, Stockholm: Norstedts.

Mortensen, Audun 2009. *alle_forteller_meg_hvor_bra_jeg_er_i_tilfelle_jeg_blir_det.* Oslo: Flamme Forlag.

Nørup-Nielsen, Marius 2004. *Alle tiders barn*, Købanhavn: Gyldendal.

Rasmussen, Bjørn 2015. *Ming*, København: Gyldendal.

Refsum, Christian og Janss, Christian 2003. *Lyrikkens liv,* Oslo: Universitetsforlaget.

Riddel, Joseph N. 1978. "A Somewhat Polemical Introduction. The Elliptical Poem". I *Genre*, xi, 4.

Rosenbaum, Bent og Sonne, Harly 1993. "*Det er et bånd der taler". Analyser af sprog og krop i psykosen*, København: Gyldendal.

Rosenthal, M.L. & Gall, Sally M. 1983. *The Modern Poetic Sequence*, Oxford: Oxford UP.

Serup, Martin Glaz 2013. *Relationel poesi,* Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Simonhjell, Nora 2009. *Krøplingkroppar. Om litterær framstilling av merkte, aldrande og funksjonsmemma kropper i Lars Lamplies* Biopsi *og Stig Sætterbakkens* Siamesisk, Doktoravhandling ved Universitetet i Agder.

Noter

1 Jeg citerer i visse passager min artikel "Typologier og traditioner i nordisk litteratur" i Eva Lilja, Bergur Djuurhus Hansen og Rasmus Dahl Vest (red.): Långa dikter. Berättelse, experiment, politik. Modernisme i nordisk lyrik 8, Alvheim og Eide Akademisk Forlag. De teoretiske vinkler og de analyserede digte i de to artikler er dog forskellige.

2 Karlsen har desuden udforsket langdigtet i artiklerne "Ein steingard som dei la dei som fyre fer. Tid, struktur og sjanger i Paal-Helge Haugens *Steingjerde* (1979)" i *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det norske Samlaget 2008 og "The short and long of it. Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt" i Ole Karlsen (red.): *Volds linjer,* Oslo: Unipub forlag 2011.

”TING JEG IKKE HAR GJORT TIT”
Et langdigtsperspektiv på Yahya Hassans “LANGDIGT”

CLAUS MADSEN

Denne artikel præsenterer “LANGDIGT” fra Yahya Hassans eponymiske digtsamling, altså hans digtsamling af samme navn, *YAHYA HASSAN* (2013), i et langdigtsperspektiv. For til trods for at digtet er blevet diskuteret og analyseret af en række kritikere siden digtsamlingen udkom, er der ingen der har udtalt sig om, hvordan digtets erklærede relation til langdigtstraditionen skal forstås. Den overordnede læserinstruks er ganske enkelt ikke blevet taget alvorligt, og det vil denne artikel råde bod på.

Det er imidlertid ikke overraskende, at denne læserinstruks er blevet overset, for i Norden er der, på trods af et stigende antal lange digte, ingen klar definition af langdigtsbegrebet, og en forståelse må derfor opsøges i den angloamerikanske diskussion af langdigtstraditionen (Karlsen 2011: 54). Den angloamerikanske diskussion viser langdigtet som en art relationel poesi, for langdigtets kritisk-komparative bevægelsesmønster udvikler en kompliceret helhedsdannelse, der udfordrer en lyrisk forståelse af udsigelse og autonomi og viser, at langdigtet udvikler sig overskridende og i længden opretter noget unikt i sit særlige mellem-værende.

Den angloamerikanske langdigtsforståelse motiverer en læsning af “LANGDIGT” som et digt, der ved at etablere sig på en række dobbeltbundne udsagn præsenterer sig som ren opposition, samtidig med at langdigtsdiskussionen insisterer på, at en sådan læsning må reflekteres i et helhedsperspektiv, der fortolker oppositionen i forhold til udsigelse, samtidsdiskurs og betydningssystemet, altså forstår oppositionen i forhold til den poetiske helhedsdannelse. Langdigtsdiskussionen fremviser i denne forståelse “LANGDIGT” som en enestående, subversiv, performativ handling, der unddrager sig meningsdannelse og skaber betydning i den fænomenelle, processuelle poesi, som den udstrakte digtning tilbyder, når den i et poetisk formsprog formulerer sit “jeg” i relation til samtiden.

Processuel poesi

"LANGDIGT" er det afsluttende digt i digtsamlingen *YAHYA HASSAN* (2013). Det adskiller sig fra de andre digte i samlingen på grund af sin længde, sit sprog og sin titelangivelse, der ved at omtale et langdigt markerer en tradition og en forforståelse som afgørende påvirker digtets fortolkningsramme. Traditionen præsenteres i denne artikel ud fra den angloamerikanske diskussion af langdigtets processuelle poesi som afgørende kendetegnet ved en overskridelse af genre- og sprogkonventioner (Baker 1991, Keller 1993, Höllerer 1965), og ved en kompliceret helhedsdannelse (McHale 2004, Altieri 1978, Karlsen 2011, Kamboureli 1991), to kendetegn som leder til en afsluttende bredere kontekstualisering af, hvad det indebærer for "LANGDIGT" at blive betragtet som et langdigt.

Lynn Keller (1993) angiver langdigtsbetegnelsen som en konsekvens af den stigende belastning af den imagistiske lyriks indadvendte perspektiv, da digte begyndte at inkludere sociologisk, antropologisk og historisk materiale (Keller 1993: 534). Den tradition, betegnelsen omfatter, kan imidlertid føre sine rødder længere tilbage end til de kanoniske langdigte ved modernismens begyndelse, helt tilbage til langdigtsfædrenes idol Walt Whitman og hans *Song of Myself* (1891) (Keller 1993: 535). Whitmans digte når fra sit udgangspunkt i en personligt præget poesi ud over sit lyriske jeg, og rammer bredere end digtets tekstuelle rammer indtil da havde tradition for. Det inspirerer, ifølge Keller, til en digttradition, der bryder med lyrikkens forståelse af digtet som indadvendt. I stedet er langdigtet kendetegnet ved at være "in Whitmanian fashion at once collective and individual" (Keller 1993: 553). Langdigtets bredere sigte vil, som Keller udlægger traditionen, ofte udvikle en identitetspolitisk linje, der i og med ikke mindst beat-poeternes langdigte er blevet kendetegnende for langdigtet som sådan (Keller 1993: 537). Bevægelsen væk fra det lyriske digt mod en åbnere poetisk formering af historiske materialer bliver langsomt knyttet til arbejdet med politisk identitet og fører langdigtet mod kroppens verdslighed:

> One poetic consequence was poetry that combines frank treatment of intimate material with analysis of the social, political, and ideological contexts of personal experience. (Keller 1993: 558)

Det intime og det omgivende univers skrives sammen i den udstrakte lyriske proces' personlige oplevelsesform. Hvilket viser langdigtet som en identitetspolitisk tradition, hvor det personlige islæt trænger sig på ved siden af digtets socialt repræsenterende karakter. Keller viser dermed langdigtet som en poesi, hvor det lyriske jeg står omgivet af sociologisk, antropologisk og historisk materiale, der umiddelbart placerer det på afstand af, men stadig i relation til, den lyriske udsigelse, hvilket gør det vanskeligt at bestemme eller fiksere pladser uden for jeget. Det er denne langdigtstradition som Yahya Hassan skriver sit digt ind i, og han fokuserer i denne placering de forskellige tråde til samtiden, som digtet opretter, og placeringen af individet i dette arrangement. Digtet skriver sig i følgende citat ind i relation til familieforhold, højskoletradition, ghettodannelse, den religiøse sfære, individets kamp, velvillighed under komfortable rammer og sprogenes reflektion af kulturkonfrontationer:

[...]
JEG APPELERER TIL HENDES SAMVITTIGHED
MÅSKE JEG FORTJENER EN HØJSKOLEOPHOLD
SÅ JEG KA KOMME VÆK FRA GHETTOEN!
SÅ JEG KA LAVE MIN MOR STOLT!
SÅ JEG KA VÆRE EN FALSK FORBILLEDE
FOR MIN BRØDRE JEG TÆNKER!
FUCK JER TÆNDER DER KLAPRER I KULDEN
OG RYG DER KRYMPER INDAD
HER MIN HISTORIE! DISKUTER DEN
MED KAFFE OG SUKKERKNALD I JERES MÆLK
NU ER DER OPKALD FRA MELLEMØSTEN IGEN
DER ER ELSKEDE MORFAR OG ELSKEDE MORBROR
DER ER ASALAMU ALAYKUM
DER ER ALHAMDULILAH SUBHANALLAH
MASHA'ALLAH INSHA'ALLAH OG DER ER BYE
[...]
MIG JEG ER KRØBLING
MED MIN MUND JEG SØGER MIN PIK
KRUMBØJET SOM DEN KRØBLING JEG ER
NÅR JEG SØGER MIN PIK MED MIN MUND

OG NÅR JEG IK SØGER MIN PIK MED MIN MUND
OG KRUMBØJET SOM DEN KRØBLING JEG ER
FORSØGER AT GÅ EN RANK GANG
MENS JEG SLUGER MIN SPERM
[...]
(Hassan 2013: 136-138)

Etableringen af jeget i samtiden sker i "LANGDIGT"s løbende verslinjer, i en udvikling af jegets relationer til en række forskellige sociologiske, historiske og intime strukturer. Verslinjerne skaber i deres fortsatte poetiske forløb ikke kun et kompliceret udsagn om samtidens bestanddeles relationer, men også det jeg der relateres i dem. Der opstår en udstrakt processering af samtidsrelationer, der udvikler et indtryk af en splittet samtid, for læseren, hvor intimt, kropsligt materiale angående mund, pik og kropslig forkrampethed er med til at skabe følelsen af, at digtets udsagn angår et personligt individ, der ikke desto mindre i sin refleksion af samtidsdiskurserne kommer ud over sit jeg og relaterer til samfundet.

De løbende linjers anslåede konflikter får de involverede betydningsstrukturers uoverensstemmelser til at stå frem i kontrasterne og ikke mindst de konfrontationer, som deres relationer i jeget som individ opviser. Digtet præsenterer i sin formulering af et jeg i samtidens problemstillinger en højst personlig iagttagelse, dog ikke den lyriske epifanis evige øjeblik, men derimod helt enestående og samtidig ret generelle problemer. Langdigtet, der som Keller skriver, ellers er kendetegnet ved at være både individuelt og kollektivt, indrammer i tilfældet *YAHYA HASSAN* et digt, der er individuelt, og måske kollektivt. Det er i hvert fald kritisk, i betydningen involverende både jeget og samtiden i en processerende, konfronterende betragtning, der sætter spørgsmålstegn ved en typisk kritisk-lyrisk læsning af "LANGDIGT".

Peter Baker (1991) undersøger langdigtets særlige eksterioritet (Baker 1991: 75). Han præciserer, at det poetisk-procesuelle forløb er en udstrækning af den indadvendte søgen, der i sidste ende vil oprette et etisk udsagn, ved at digtet skriver sig ud over sit lyriske jeg og ind i samtidens diskurs:

> […]: The truth these texts urge should not be viewed as the mirror of an interior state or as some personal achievement

> of the poet – rather our own ethical response is engaged, assuring that the poem's truth emerges in the way of its speaking. (op.cit.)

Baker udvikler med udgangspunkt i langdigtspoetikkernes historiske afvisning af en indre iagttagelse et syn på langdigtet som en særlig etisk praksis: langdigtet bliver ved læserens engagement i de indre men ud-strækkende refleksioner, et element i samfundsdiskursen og dermed en etisk praksis (ibid.: 170–175). En udvikling af en indre ransagelse, der skriver sig ud i samfundsdiskursen, er for "LANGDIGT"s vedkommende allerede et historisk faktum. Det interessante i forlængelse af Baker er at få syn på, hvordan langdigtet udvikler en processuel betragtning, der formår at vende sig udad og byde op til samfundsdebat. Det umiddelbart grundlæggende kritiske forhold, der processeres i digtets forløb, er dets forskellige iagttagelser af en dobbeltbunden problemstilling i samtiden, der tydeligst kommer til udtryk ved dets præsentationer af dobbeltmoral:

> […]
> DIG MED DIN ENE SMAGSLØG
> DU NYDER ZAMZAM
> MED DIN ANDEN DU NYDER SPRUT
> […]
> (Hassan 2013: 145)

Disse verslinjer præsenterer læseren for en dobbeltmoral, da alkohol placerer sig som en forbudt væske i en kulturforståelse, der fremhæver Zamzam-kildens væske som hellig. Denne tvetydige indtagelse konfronterer læseren med en iagttaget dobbeltmoral, og inviterer ved læsning til en diskussion af dobbeltmoralens betydning for både det enkelte individ og for de kulturfælleskaber, de forskellige indtag udpeger. Digtets præsentation af en dobbeltmoral kan ikke afgrænses til dette eller få lignende udsagn om dobbeltmoral. "LANGDIGT" præsenterer derimod dobbeltmoral som et gennemgående træk, der i denne grundlæggende karakter viser sig som afgørende for en læsning af digtets samtidsforståelse. Og i sine vidt forskellige afskygninger kommer det til at repræsentere samtidens forfatning:

[…]
EN MENNESKE LEGER TIGGER
OG STRÆKKER EN ARM AF FATTIGDOM
OG LUKKER EN HÅND I GRÅDIGHED
[…]
(Hassan 2013: 167)

Dobbeltmoralen formuleres som et grundlæggende aspekt ved det system, som en læsning af digtet må gelejde sig igennem. Det dobbeltmoralske gennemsyrer tekstens gestaltning af samtid og deltagere, og det omfatter i allerhøjeste grad også forfatterjeget, hvis selvbillede i digtets indledende brev præsenterer en omfattende dobbeltbundethed (Hassan 2013: 135). Det er imidlertid ikke kun moralen, der er dobbeltbundet. Det gælder også sproget:

[…]
DIG DU VIL GÅ IND I FOLK
OG SPØRGE OM DE HAR EN PROBLEM
SELVOM DEN ENESTE PROBLEM DEN ER DIG
[…]
(Hassan 2013: 145)

En fiksering af den dobbeltbundne problemstilling er ikke enkel, fx er dette udsagn i spørgerens mund rettet mod ét individ. Digterjeget gør dog opmærksom på, at det viser tilbage mod spørgeren. Denne forvikling af tiltale- og omtaleretning skaber ved en anklage, der peger tilbage mod den anklagende, rundgang i sprogsystemets pragmatik. Det er digterjegets afskæring og refleksion af/over kommunikationsretningen, som skaber en rundgang i systemet, der gør, at meddelelsens kommunikationsretning i lige så høj grad retter sig mod afsenderen som mod modtageren. Digterjeget skaber derved et fortolkningspotentiale for en yderligere rundgang, for hvad med læserjeget og det lyriske jeg, hvem retter problemet sig mod der? For ved at afskære udsagnet dens egentlige rute, reflekteres dens anklage, og skaber en ambiguøs returforsendelse, der revolverer problemet ind over det diskursive hierarki. Her peger problemstillingen på den tekstuelle afsender og modtager, nemlig det lyriske jeg, som umiddelbart sidder med ansvaret for tekstens anklage, og

læserjeget som den tekstinterne modtager. Det stopper imidlertid ikke her, det peger også højere op i diskurshierarkiet mod den, der opretter diskursen. Så konsekvensen af en gennemgribende læsning af verslinjen: "SELVOM DEN ENESTE PROBLEM DEN ER DIG", fikserer den dobbeltbundne problemstilling i den intime kommunikation, som poesien opretter mellem tekst og læser, så det spørgsmål om konfrontation, der fremsættes lokalt altså digt-internt bliver i "LANGDIGT"s helhedsdannelse den konfrontation, som digtet opretter, og som stiller spørgsmålet om, hvem der har problemet i dét forhold. Er det afsenderen. Eller er det modtageren?

Den etiske diskussion, som "LANGDIGT" byder op til, er med andre ord det dobbeltbundne aspekt ved systemet. På hvilket niveau, det skal forstås eller fortolkes, er, som det dobbeltbundne unægtelig må være, et tvetydigt anliggende. Iagttagelserne angående dobbeltheden, som digtet tilbyder, strækker sig fra individ til samfund og er ikke kulturbundne. Dobbeltheden er gennemgående i en sådan grad, at der i "LANGDIGT" er en understreget uoverensstemmelse mellem de forskelligheder, der indgår i de relationer, som jeget udtaler sig i og om, og foreviser et samfund, hvor spillereglerne i udgangspunktet er etisk kompromitterede.

Walter Höllerer skriver, at langdigtet ubetinget bliver en politisk form, når det i sit særlige bevægelsesmønster på en sådan måde skaber helhed af lyriske dele. (Höllerer 1965a: 436, Höllerer 1965b: 128). Det fortsatte lyriske åndedræt skaber en helhed i digtets sammenføring af materialer, møder mellem det lille og det store, mellem subtile og triviale, hverdagslige og litterære udtryk (Höllerer 1965a: 436, 1965b: 129-130). Sammenføringen forårsager kritiske møder og opretter komparative aspekter i tekstens forløb, og i sine kontraster skaber det politiske udsagn. Höllerers langdigtsperspektiv fremhæver som konsekvens af de disparate deles kritisk-komparative sammenstilling i helhedens forløb, at afstanden mellem materiale, tekst, digter og læser forkortes (Höllerer 1965a: 439). Åndedrættets glidende bevægelse frem og tilbage, gør det muligt at komme middelbart uden for labyrinten og fri af udsigelsen. Og ude fra bliver det muligt at få øje på selvet, skriver Höllerer (Höllerer 1965b: 128-129). Höllerer peger altså på langdigtets kritisk-komparative opbygning, som det der fører til den politisk-etiske eller relationelle poesi, som langdigtet former. Han udpeger dermed diskursanalysen, som det vi i forbindelse med en fiksering af den dobbeltbundne problemstilling må analysere for at komme til roden af en

forståelse af "LANGDIGT"s særlige indbydelsesparametre. Det spørgsmål, der kan besvares, når vi gør os bevidst, at vi glider med i et bevægelsesmønster der lader os komme ud over en indre refleksion, er, hvor forpligtelsen, der splitter samfundet og binder det enkelte op til modsatrettede bevægelser, stammer fra.

> […]
> SOM DEN KLOGESTE BLANDT DE DUMMESTE
> JEG VAR FORPLIGTET
> SOM DEN DUMMESTE BLANDT DE KLOGESTE
> JEG VAR STADIG FORPLIGTET
> OG MIN HÅR SPISTE MIN ANSIGT
> OG JEG HOLDER PÅ MIN LORT LIDT ENDNU
> HVAD LIDER I FOR
> FORÆLDRE
> HVAD LIDER I FOR
> […]
> (Hassan 2013: 166)

De sproglige elementer, der refererer det personlige og fælleskabsartede i digtet, ser vi i ovenstående citat generelt repræsenteret ved udefinerede omtaler, der giver en svag referenceramme for at forstå, hvem "de" er. Denne svage omtale gør det svært at etablere gruppen, som jeget fungerer i. De for forståelsen af omstændighederne nødvendige dele må læseren oprette selv, og heri ligger en del af svaret på, hvorledes digtet kommer ud over sig selv: ved at etablere sig på svage referencer, der byder læserens deltagelse ind. Den svage reference og bestemmelse er gennemgående for "LANGDIGT". Uddraget "HVAD LIDER I FOR / FORÆLDRE", fra ovenstående citat, kan i sit enjambement tolkes både som helsætning og som verslinje, og i de to forskellige rammer ser vi to forskellige tiltaler med "I": som helsætning betragtet er det forældrestanden der tiltales, så det fra helsætningens synspunkt er forældrestanden der lider, og hvem er de så. Er forældre alle formyndere, altså alle, der tager et ansvar og former mennesket i sit billede og lider, når formningen ikke lykkes? I kontrast til denne læsning kan en tolkning af uddraget set som verslinjer udskille første linje som et spørgsmål: "HVAD LIDER I FOR", der tiltaler læser-

ne eller indbyder samfundsdiskursen med sit "I", så citatet opfordrer, fra verslinjens synspunkt betragtet, læseren til at tænke over, hvad de lider for, og byder svaret: forældre. Det er vores forældre, der får os til at lide, det er forældrenes bud, der er årsag til splittelsen i os. Digtet opretter i sine svage referencer et tvetydigt poetisk udsagn af sine to linjer, sætningslinjen og verslinjen, og deri en konfliktartet tekst, når såvel værge som værget bliver sat til svars for den dobbeltbundne problemstilling.

Opposition

Martin Glaz Serup noterer i en sidebemærkning ligheden mellem langdigtet og den relationelle poesi, når han i *Relationel Poesi* (2013) fremhæver den relationelle poesis lange seje træk som et karaktertræk den deler med den traditionelle langdigtning (Serup 2013: 70). Langdigtet fremstår, ud fra Serups bemærkning betragtet, som en processuel poesi, der i slægt med relationel poesi arbejder med tidslig udstrakthed: "Den relationelle poesi er optaget af samtidens kulturelle og etiske diskurser, bredt forstået, dens politiske potentiale findes i dens radikale inklusion og i undersøgelsen af, hvad der er synligt hvornår og hvorfra, og de generelle og specifikke betingelser for distributionen af det sanselige" (ibid.: 106). Definitionen af relationel poesi formulerer i lighed med langdigtsdiskussionen en udstrakt digtning, der når ud over sammenfattende iagttagelser, og udvikler noget andet, der er kendetegnet ved at forevise relationerne mellem sit inkluderede materiale.

Den langdigtstradition som "LANGDIGT" gennem sin titelangivelse indgår i, viser relationelle forhold frem i det lange seje træk. Og det er for så vidt ligegyldigt for forståelsen af langdigtet, om der er fokus på det historiske materiale og den sociologiske analyses formulering ved et lyrisk jeg, der former det objektive materiale i subjektets fremstilling, som Keller (1993) præsenterer, eller om der er fokus på materialernes komparative sammenstillings kritiske møder i de løbende verslinjers bevægelsesmønster, som Höllerer (1965) påpeger, eller om det afgørende er den etiske dimension, som den udstrakte lyriske iagttagelse ad længden indbyder til, i Bakers (1991) forståelse af langdigtet. Det er blot forskellige tilgange, der foreviser langdigtets relationelle poesi i enten materialernes, udsigelsens eller fortolkningens domæne. Alle tre teoretikere viser således langdigtet som en relationel poesi i verslinjernes udstrakte, poetiske processering.

Slægtskabet, som titelangivelsen placerer digtet i, lægger det i forlængelse af en tradition for en art relationel poesi. Det er i en sådan forståelse påfaldende, at "LANGDIGT" opretter tvetydige udsagn af generiske omtalers svage referencer. Digtet gør race, etnicitet, klasseforhold, skoleklasse, søskendegruppe momentvis udskiftelige. Det bruger altså den betydning som forventningen har for fortolkningsprocessen, kreativt. Læserens forventning kommer til at betyde noget, både for fortolkningen af gruppe og tiltale, og dertil, i en generisk tekst med svag reference som "LANGDIGT", for rammen om jeg og du. Det eneste forhold, der synes at stå fast, er kontrasten mellem den enkelte og de andre. Opposition meddeler sig, som analysen har vist, som digtets grundlæggende forhold. Den etablerer sig imidlertid ikke på en fast, men højst bevægelig grund, og måske må man helt ind til den intime kontrast mellem læseren og tekstjeget for at finde den stabile modsætning, der etablerer læsningens relationsforhold.

Denne analyse af "LANGDIGT" set i lyset af langdigtstraditionen fokuserer digtets særlige oppositionelle positionering. Det placerer analysen i forlængelse af de analyser af begivenheden og stemmen Yahya Hassan, som henholdsvis Kjerkegaard (2015) og Pedersen (2015) præsenterer. Stefan Kjerkegaard anser, at det er i sin positioneringsfærdighed, at Yahya Hassan tilbyder litteraturfeltet noget ekstraordinært, og det er i lyset af denne færdighed, at Kjerkegaard kan læse hvordan digtsamlingen *YAHYA HASSAN* former sig analogt med den helt særlige mediebegivenhed som Yahya Hassan er:

> Med titlen på sin bog udhæver forfatteren sig selv som begreb, og navnet, som de fleste danskere ikke kan udtale (jf. "ET UUDTALELIGT NAVN" (43), "NAVNETS MISLYD (72)), bliver ironisk nok pludselig navnet på en digtsamling og en helt ny diskurs i det danske landskab, som alle må forholde sig til. (Kjerkegaard 2015: 166)

Den poetiske udgivelse er med til at lægge et fundament for begivenheden Yahya Hassan, medgiver Kjerkegaard, men det centrale for begivenhedens etablering er den positioneringsfærdighed, der kommer til udtryk, når Hassan vælger at tage sit uudtalelige navn på sig og genskabe det "som en poesi fra samfundets ubevidste sider" (Kjerkegaard 2015: 182). Begivenheden

etablerer sig på baggrund af et behov i samtiden, som Yahya Hassan og hans digtsamling formår at skrive sig ind i. Og det er hovedsageligt i sin positionering i dette rum, at der skabes en begivenhed, der rækker langt ud over digtværket. Kjerkegaards artikel nævner i denne sammenhæng, hvordan Hassans digtsamling afrundes med "LANGDIGT": "der udsigelsesmæssigt via konstruktionen 'MIG JEG' leger med den splittelse, der ligger i at være 'statsløs palæstinenser med dansk pas', som der står på bagsiden af bogen" (Kjerkegaard 2016: 166). Den splittelse, Kjerkegaard omtaler, optegner han i at være på vej ind på forfatterskolen og udgive en digtsamling på Gyldendal, samtidig med at befinde sig i et ghettomiljø med vold, kriminalitet og stoffer. Nogen nævneværdig analyse af, hvad splittelsen medfører for læsningen af *YAHYA HASSAN*, kræver Kjerkegaards analyse af digterens positioneringsfærdighed ikke. Splittelsen præsenteres altså, i al sin korthed, som central for "LANGDIGT", men uden at kommentere, hvad splittelsen betyder for positioneringen. Birgitte Stougaard Pedersen (2015) analyserer godt nok ikke "LANGDIGT" specifikt, men omtaler hele digtsamlingen med fokus på stemmen Yahya Hassan. Ud fra denne fokus kan hun konkludere på de præmisser i Yahya Hassans digtsamling, der gør digtene til politiske udsagn:

> Yahya Hassan investerer sig selv i det niveau, der angår tekstens selv, [...]. Falder vi i gryden med "intentional fallacy" når vi bliver stillet over for så massiv en fordobling som i Hassans tilfælde? [...]. Jeg taler således for, at det er vigtigt at tage de enkeltmediale udsagn, henholdsvis digtene på skrift og oplæsningen af digtene, alvorligt. Hassans lyriske jeg kan netop tematisere de kontekstuelle konflikter på en litterært overbevisende facon, men samme lyriske jeg kan ikke nødvendigvis stå distancen, når det spændes for en realpolitisk vogn. Eller sagt på en anden måde: Ved netop ikke at være transitive evner digtene at være politiske. (Pedersen 2015: 198–199)

Digtene er politiske ved ikke at være transitive, skriver Pedersen. Hun skriver sig dermed på tværs af Kjerkegaards positionsanalyse ved at pege på, hvorledes digtene i digtsamlingen *YAHYA HASSAN* ikke tager noget objekt, men investerer alt i at oprette et subjekt. Der oprettes, ifølge

Pedersen, ikke en position i forhold til andre, men i og med stemmen oprettes en position for jeget. Kjerkegaards og Pedersens to læsninger af digtsamlingen fokuserer positioneringen af afsender over for læser som centralt betydende for samlingens modtagelse. Denne artikels analyse kan, ud fra langdigtsdiskussionens forevisning af, hvad det lyriske jeg i sine svage referencer tilbyder, på den ene side bekræfte omtalen af digtenes politiske udsagn som ikke-transitive, og på den anden side bekræfte, at der er tale om en Kjerkegaardsk positionering i forhold til andre, med den svage revidering at det er forholdet til andre, altså opposition og ikke position, som langdigtsanalysen viser som værende af afgørende betydning for det konkrete digt. Dertil kan langdigtsdiskussionen tilbyde stilistiske analyser af, hvorledes langdigtet traditionelt opbygger en helhedsdannelse omkring sit arbejde med position og udsigelsesforhold og dermed skabe en fortolkningsramme for "LANGDIGT"s udvikling af position og opposition.

Brian McHales (2004) analyse af en række langdigte ud fra den postmoderne romans og arkitekturs kendetegn udpeger specifikt pronomenet som en af de afgørende faktorer bag skabelsen af den fleksible, skiftende, uafgørlige og således komplicerede helhedsdannelse, som langdigtet udgør (McHale 2004: 256-258). Poesien er, i den lyriske, indadvendte karakter den ofte forveksles med, kendetegnet ved et "jeg", men McHale viser, at langdigtet vil udvikle noget andet i sit udstrakte arbejde med den dobbeltkodning, som pronomenet muliggør. Han leverer, på baggrund af analysen af dobbeltkodning, en forståelse af langdigtet som et unddragende digt, der afvikler og negerer sig selv til fordel for en kompliceret helhedsdannelse (McHale 2004: 9–13). "LANGDIGT" er ikke desto mindre, i McHales perspektiv betragtet, overraskende entydigt, angående hvem det er, der udtaler sig, og hvor udsagnet skal placeres. Pronomenbrugen står ellers som radikalt betydende i langdigtstraditionen, men viser sig i dette langdigt, til trods for sin tilsyneladende fremmedartede kodning, som radikalt normeret:

> […]
> JA MIG JEG ER PÅ VEJ TIL SOLSTRÅLEHISTORIE
> NU HAR JEG FÅET BEVILLIGET EN HØJSKOLEOPHOLD
> SÅ JEG KA KOMME VÆK FRA GHETTOEN

SÅ JEG KAN LAVE MIN MOR STOLT!
MIG JEG ER FÆRDIG MED KRIMINALITET
MIG JEG ER GANSKE ALMINDELIG HØJSKOLEELEV
PÅ FORFATTERLINJE ENDDA!
[…]
(Hassan 2013: 160)

Der oprettes et mig-jeg-par, der i et danskspropligt system må læses som en påpegning af et individ, der fra det okkasionelt oprettede centrum (mig) udtaler sig på sin helt særlige måde (jeg). Det er mig, der står lige her, og siger sådan her, i et unikt tilfælde af ikke-generaliserbar handling. Jeget udpeges på baggrund af mig'et og opretter deri noget understreget unikt. Mig-jeg-parret understreger, i en slags reduplikation, det deiktiske centrum for udsigelsen: teksten peger med sin akkusativ indad, i en patiensmodus, der peger væk fra den læsehandlende, men med sin nominativ gør den klar til en personlig handling, agens, jegets handling. Der oprettes med tekstuelle midler en indikation om et jeg, der helt tydeligt ikke er læseren, men en anden, måske ham der står på forsiden.[1] Der oprettes af den usædvanlige grammatik, en performativ handling med pronomenparret, som er overraskende normeret: førstepersonspronomenet udpeger entydigt jeget.

Charles Altieri (1978) påpeger, ud fra poeten Ashberys værkers stilistiske brug af pronomenet "you", langdigtet som et "mellem-værende", der skal indfange langdigtets flydende og omskiftelige karakter. Brugen af andenpersonspronomenet fungerer som en variabel i en matematisk ligning: "du" kan være hvem som helst, mig selv, dig eller en tredje, og hvem er ikke afgørende, men derimod at vi alle er aspekter af den bevidsthed som digtet skriver frem i sin tiltale (Altieri 1978: 660). Pronomenet kan på denne vis forvikle, hvem udsagnet peger på, og i sin usikre reference opnå en poetisk ambiguitet, som udvikler en forståelse for langdigtet som et "mellem-værende", der peger på muligheden for at handle unikt. Altieris analyse gør opmærksom på, hvordan "LANGDIGT"s pronomens stilistiske brug af andenpersonsomtale umiddelbart arbejder videre ud fra førstepersonsparrets præcisering af, hvad det er muligt for individet at gøre og sige i lige akkurat de strukturer, der omgiver den:

[...]
TIL MIN ONKEL JEG SIGER
MIG JEG ER FRI I DENNE SAG
MEN IKKE BLI BITTER ONKEL
BARE ROLIG MIG JEG HAR ANDRE SAGER
MIG JEG SIGER
DIG DU BØR KONCENTRERE DIG OM DIN INDAVL
[...]
(Hassan 2013: 139)

Digtet opretter et dig-du-par, der i den enkelte sætning står i opposition til mig-jeg-parret, så det er dine handlinger og aktiver der, helt i forlængelse af førstepersonsomtalen, sættes i forgrunden, også i andenperson. Disse omtaler optegner klare rammer, der optræder som definitive opstregninger af områder og særskilte plan i forskellige, udstykkede dele: mit og dit. De klare zoner bliver mindre enkle i de følgende verslinjer, hvor senere linjers belysning ofte komplicerer den klare opstregning af personforhold. Det følgende citat viser to indlysende verslinjer, men den sidste mudrer umiddelbart læsningen og ændrer på læseretningen, så de første to verslinjers betydning ændres:

[...]
HENDE DER LUDER FRA JOURNALISTLINJE
SIGER AT MIG JEG LIGNER IK EN DIGTER
OG MIG JEG SIGER DIG DU LIGNER IK EN LUDER
[...]
(Hassan 2013: 161)

De løbende verslinjer viser to forskellige udsagn om sagforhold, der er beslægtede, ved at de begge viser overraskelse ved kontrasten mellem udtryk og indhold. Retorisk opsamles de kontrasterende udsagn i én på sit højest tentative grundlag, sprogligt funderet indsigt. Med andre ord, ved at indlede med at omtale den journaliststuderende som en luder, får jeget en komisk, kritisk effekt ud af sin fortættede analyse af hendes fejlslutning om at være, hvad man ser ud som. Det understreges, at det man er, enten gennem omtale i en verslinje eller gennem handling, behøver man ikke se ud som.

Indholdskategorier og formkategorier er ikke i overensstemmelse, men peger i forskellige retninger. "LANGDIGT" angiver på denne måde en grundlæggende dobbelthed, ikke gennem jegpositionering, men gennem oppositionsangivelse. Digtet opretter sit udsagn på en unddragende strategi, der opererer på trods af den tilsyneladende klare personangivelse, der imidlertid, i den oppositionelle, dobbeltbundne helhed, viser sig som udsigelsesdublerende pronomener. Helhedsdannelsen trækker tæppet væk under referencerne og omfordeler det umiddelbart positionerede. Den gennemgående dobbelthed levner ved at pege på sin nødvendigvis mellemværende placering kun muligheden for at være noget helt særligt som konsekvens af den oppositionelt oprettede kontrast til den betragtende eller læsende.

Helhedsdannelse

"LANGDIGT" tilbyder samfundsdiskursen en etisk problemstilling i sit særlige arbejde med opposition, og langdigtstraditionen præsenterer hvorledes det sker som en funktion af det seje træk i en processuel poesi. Det, den anglo-amerikanske langdigtsdiskussion hos McHale (2004) og Altieri (1978) derudover fremhæver som centralt, er at det seje træk også udvikler en helhedsdannelse, der karakteriseres som en enten kompliceret helhedsdannelse eller et mellem-værende. En fortolkning af et langdigt må forsøge at begribe den særlige helhedsdannelse. Ole Karlsen (2011) stipulerer i en sådan hensigt langdigtet som en helhedsdannelse, der opstår som funktion af spændingen mellem romanens udstrakte forløb og poesiens fortættede iagttagelse. Langdigtet er i denne forstand både narration og lyrik, hvilket ifølge Karlsen bør læses som musik og billede, hvor forløbet forstået som musik skal opleves i den rumlige betragtning billedet tilbyder forståelsens af den moderne lyrik (Karlsen 2011: 70). Karlsen præsenterer dermed et helhedsperspektiv for langdigtet i en komposition mellem skriftens tidslige og billedets rumlige logik. Sammen kan musikken og billedet skabe en læsningsstrategi, der fremhæver teksten som både udstrakt komposition og øjeblikkelig helhed, altså en narrativ der med lyrikken indgår fakultativ helhedsdannelse. Dette helhedsperspektiv tillempet på *YAHYA HASSAN*, viser, at narrativen umiddelbart er påfaldende som organisering af en serie digte fra "Politijagt I" til "Politijagt II" (Hassan 2013: 74–88). Det er imidlertid ikke karakteristisk for digtsamlingen, at der opstår sådanne fortællende, komplimentære sekvenser. Ser man på værket som helhed, er

det i langt højere grad end langdigtsbegrebets underforståede helhedsdannelse, helt tilstrækkelig med digtsamlingsbegrebets fokusering af tema eller forfatterskab.

Derimod viser det enestående digt "LANGDIGT" en sådan helhedsdannelse, når dets ellers lyriske ontologi om dobbeltbundethed, der udelukker den enkelte fra at kunne være et fuldbyrdet medlem af være sig den ene eller den anden gruppe, konfronteres med moren: "HVEM ER MIN MOR UDEN HENDES TØRKLÆDE / EN KVINDE MED GRÅ HÅR MELLEM DE SORTE / [...]" (Hassan 2013: 143). Moren kan ved sit tørklæde repræsentere en gruppe og præsentere et tilhørsforhold, men under det repræsenterende er hun ret generel, samtidig med at hun helt specifikt er jegets mor. Så i første omgang processeres moren helt i forlængelse af "LANGDIGTS" grundlæggende dobbeltbundne problemkompleks, der viser samfundet, gruppen eller fællesskabet som unddragende elementer at få greb om, mens det generelle og det elementære er skarpere opskåret. Men morens historie udvikles i de følgende verslinjer, så digtet former en historie om en, der altid har været en del af noget, men ikke længere er det. Moren er blevet rodløs, men har alligevel en klar følelse for, hvem hun er. Derved præsenterer hun i sin individuelle væren en mulighed for forandring og bliver i den fabuleren, som udmærker "LANGDIGT" set ud fra et lyrisk-narrativt helhedsperspektiv, en politisk mulighed for at danne noget særligt i opposition til, hvad kulturen lægger ned over individet.

Denne poetiske handling placerer "LANGDIGT" i klar relation til langdigtstraditionen ved at vise en performativ handlen med historie og genrer i en lyrisk narrativ, der skriver den individuelles historie subversivt ind i forhold til kulturelle problematikker (Kamboureli 1991: 100). Langdigtet er som performativ handling betragtet, politisk eller i det mindste diakritisk, skriver Kamboureli:

> The long poem's aesthetic and ideological complicity is meant to engage the reader in its politicized and therefore political poetics. Its function is diacritical: we are invited to differentiate among the world-views and forms, more often than not contradictory, that constitute it as a 'new' genre. Moving away from the giveness of facticity through its self-reflexive

> gestures, disclosing the problematics of mastery hidden behind any sovereign genre, the long poem avoids reconciliation, shuns synthesis. (Kamboureli 1991: 204)

Langdigtet bliver dog aldrig definitorisk eller som den episke genre nationalistisk. Det udfolder sig i præsens, en tempus, der decentrerer det lyriske jeg, da tidsaspektet forbliver uforløst ved at være uafsluttet og i konstant bevægelse. Det samler sig ikke om én forståelse, det samler sig ikke under ét perspektiv, men lever på grænsen mellem genrer. Forstået sådan at de generiske og tematiske modulationer fastholder muligheden for at lave en performativ handling (ibid.: 103–104). Langdigtet bliver aldrig én genre, og set ud fra Kambourelis forståelse af langdigtet som et helhedsperspektiv med fokus på kulturdebatskabende poesi, genoprettes muligheden for en langdigtslæsning af helværket *YAHYA HASSAN*, da hendes analyse fokuserer "LANGDIGT"s form- og genremæssige kontrast til resten af digtsamlingen og viser det som performativ handling. Der sker et tydeligt sprogligt skift i og med "LANGDIGT", der angiver, at dette digt vil opnå noget forskudt i forhold til resten af digtsamlingen. Digtets placering til sidst i samlingen lægger oven på følelsen af et digt, der ved at stå i opposition til resten danner fundamentet for en særlig helhed af digtsamlingens dele. Digtet kommer til at stå som et repositorium, til subversiv afvikling af den skråsikkerhed eller etablerede position som digtsamlingen ellers måtte have efterladt læseren med overbevisning om. Det sproglige skift og den finale placering i digtsamlingen fokuserer "LANGDIGT" som en del i et større helhedsperspektiv, hvilket i en senere sammenhæng kunne motivere en læsning af helværket *YAHYA HASSAN* som langdigt, men i denne artikel koncentrerer jeg, på grund af digtets udtalte placering af sig selv i traditionen og funderet på dets sprogs friskhed og uregerlighed, "LANGDIGT" som en særlig helhedsdannelse.

Kambourelis (1991, 2008) arbejde udmunder i en definition af langdigtet som kendetegnet ved newness og lawlessness, som jeg foreslår oversat med friskhed og uregerlighed (Madsen 2015a). Det friske og uregerlige ved langdigtet er særligt iøjnefaldende i sprogformens manifestation af langdigtets også iøvrigt subversive omkastning af hierarkier, samfundskonstruktioner og historieskrivning (Kamboureli 1991: 88-90, 100). Sprogets poetiske form støtter dets magtkritik (Kamboureli 2007: 187). Dermed

giver Kambourelis langdigtsteori et perspektiv på det særsprogliges funktion i "LANGDIGT", som gør, at vi får syn på den subversive sproghandling, der præsenterer sig når, det tilsyneladende uskyldige lyriske jeg i en umiddelbart ubehjælpelige syntaks beskriver den ulykkelige situation ved at være anklaget for en kriminel handling. Bemærk hvordan jegets forsvarstale placerer tit på alle mulige andre pladser end den typiske placering af lette adverbier lige efter det finitte verbum:

> [...]
> TIL JOURNALISTER JEG SIGER
> DET ER IKKE MIG DER STÅR BAG
> JEG TIT BLIVER SIGTET
> FOR TING JEG IKKE HAR GJORT TIT
> [...]
> (Hassan 2013: 135–136)

Den sidste verslinjes "tit" fortæller, hvorvidt jeget er skyldigt, men hvilken sandhed er det? Skal sandheden forstås ud fra tit som efterstillet helsætningen, så det modificerer "bliver sigtet" og derved angiver, at disse sigtelser sker ofte: jeg bliver tit sigtet for ting jeg ikke har gjort, eller er "tit" et adverbium til relativsætningen, der modificerer, at den sigtede ikke laver den pågældende kriminelle handling ret ofte, og derfor burde ses på med milde øjne: for ting jeg ikke har gjort tit. Tolkningen af udsagnet præsenteres som motiveret af, hvorvidt den anklagede bærer en cowboybuks eller en joggingbuks, altså som kulturelt motiveret, hvor tilpas stram cowboybuks motiverer løsladelse, mens joggingbuks motiverer en udmåling af strafferamme (Hassan 2013: 159). Den sprogligt ferske poesi, som i digtets poetiske forløb indbyder samfundsdiskursen til diskussion, må i et mikroperspektiv ses som uregerlig, altså uafgørlig eller ubestemmelig, ved at tilbyde et tvetydigt og derfor diskuterbart udsagn, angående et kriminelt forhold, der ellers står som afgørende for tolkningen af tekstens udsagn om kulturelle bestemmelser og samfundsmæssige forhold, og forskyder endnu engang problemstillingen over på den iagttagende og afgørende, dommeren. Karakteristisk for langdigte og for "LANGDIGT" fortsætter digtet med en række verslinjer, der lægger et lag på og yderligere komplicerer fortolkningen af det tvetydige udsagn:

[...]
JO DET ER BEDRØVELIG OG BLIVE SIGTET
MEN ALHAMDUDLILAH SIGTELSERNE FRAFALDER
OG MIG JEG SØGER ERSTATNING
OG OS VI MINGLER OM URETFÆRDIGHED
[...]
(Hassan 2013: 136)

Den kontrast der opstår, mellem joggingbuksens opstillede mulighed for strafudmåling og den cowboybuksrealiserede mulighed for "at bevæge sig rundt iblandt og småsnakke med folk ved et selskabeligt arrangement" som den danske ordbog tilbyder som ordforklaring til "mingle", opbygger et etisk problemkompleks for læseren. Således udvikler "LANGDIGT", den type magtkritisk diskurs, som Kamboureli optegner af langdigtstraditionen. Digtet lægger sig i forlængelse af en magtkritisk diskurs, der ud fra sit uregerlige, friske, poetisk udstrakte sprogforløb udfordrer kulturhistorie, identitetsspørgsmål og samfundsspørgsmål, og anarkiverer vore koncepter og konklusioner i langdigtets løbende udspænding og bearbejdning af sproglige konventioner og forestillinger om sammenhæng og sammensætning, som Kamboureli konkluderer angående langdigtet (Kamboureli 2007: 195). "LANGDIGT"s performative handling placerer det i en langdigtstradition, hvor sproget danner fundamentet for helhedsdannelsens relationelle poesis komplicerede udfordring af samfundsdiskursen.

Kamboureli kritiserer derfor kraftigt Michael Bernstein, der læser tre ikoniske langdigte som episke (Bernstein 1980), for at mene, at langdigtet viser stammens kollektive udsagn (Kamboureli 1991: 53-62). Kiplings beskrivelse af fortælleren som stemme for kollektivets fortælling har da også meget svært ved at omfatte "LANGDIGT". Det synes på ingen måde at være på vegne af stammen, fællesskabet, gruppen eller slægten, at "LANGDIGT" udtaler sig. Et fællesskab er umuligt at udpege i digtet, og mig-jeg-parret understreger at der er tale om én specifik måde at agere på omgivelserne. Udsagnene præsenteres som helt og bestemt fænomenale. Det levner naturligvis en mulighed for, at alle andre også er unikke individer, som andenpersonspronomenparret og den lyriske narrativ tendentielt fremstiller, men der kan ikke uddrages noget entydigt om hverken nationen, stammen eller gruppen. Både den relationelle poesi og den kom-

plicerede helhedsdannelse i "LANGDIGT" viser, at stammens fortælling i allermindste grad repræsenteres af Hassans digt. Det er derimod en yderst individualiseret position, der ved eftersyn viser sig at være en særlig værensmodus, som med tiden højest vil kunne blive en position, der hverken er kollektivets værste eller bedste fortaler, men en position der gør det muligt at manøvrere i forhold til en lang række forskellige konfliktfyldte forventninger, kultursymboler, kollektive mønstre og samfundskoder. For set som et udsagn på vegne af det potentielt frigørende nye, altså ud fra sprogets friskhed og uregerlighed, tilbydes kollektivets individer en mulighed for at være noget helt og aldeles eget, ikke mindst i og med at der opbygges et forsvar for det private og unikke. Jeget viser sine konflikter frem, og i disse konflikter vises de overgribende strukturers indbyrdes uoverensstemmelser frem, og jeget viser derved sit besvær ved, men også den frihed der kan udvindes i, dette mellem-værende. Jeget viser den særlige frihed, det er at være et kontroversielt jeg. De sidste linjer af digtet peger på denne mulighed:

> [...]
> MIG JEG ER DEN SKØRE SØN
> MIG JEG HAR SKIFTET JOGGINGBUKSER UD
> MED TILPAS STRAMME COWBOYBUKSER
> MIG JEG BEKRIGER JER MED ORD
> OG JER I VIL SVARE IGEN MED ILD
> MIG JEG ER KAFIR MIG JEG ER MUNAFIQ
> MIG JEG ER HUND
> MIG JEG ER BESKIDT MIN SJÆL ER FATTIG
> OG OVENPÅ UGERNINGEN JEG DØSER HEN I
> FORÅRSSOLEN.
> (Hassan 2013: 169)

Disse afsluttende linjer af digtet er en udtalt konfrontation med slægten og dens strukturelle kulturmanifestationer, præsenteret i omtalen af den skøre søn og afvisningen af joggingbukse-maksimet, samt en indskrivning af jeget i kulturelle begrebskomplekser og idiomer som den svigtende. Dermed optegner digterjeget en række konfrontationer, men gør opmærksom på, at disse konfrontationer hverken berøver jeget mental hvile eller kropslig eftergivenhed. Den helhedsdannelse, som langdigtsdiskussionen opfordrer

til at se nærmere på, viser hvorledes "LANGDIGT"s monologiske jeg underminerer sin episkhed, til fordel for et identitetspolitisk udsagn, der ikke tilbyder gruppen en position. Det er en højst individuel plads, der skrives frem i "LANGDIGT"s pronomener, hvor den kritiske indsigt udvundet fra jegets plads i samfundet, tilbydes alle deltagere i samfundsdiskursen. Men dens løfte om hvile for jeget rækkes ikke udad.

Langdigt

Det relationelle poetiske udsagn, som den komplicerede helhed udvikler, som jeg i Yahya Hassans "LANGDIGT" syntetiserer frem ved at lade det perspektivere af McHales postmoderne forståelsesramme og Altieris mellem-værende, kan enten tolkes som en postmoderne lige-glad-indstilling eller som aporetisk dekonstruktiveret unddragelse af meningsetablering. Begge muligheder peger på en poesi, der ikke nødvendigvis er mere apolitisk end tidligere kommentatorer har gjort gældende, men mindre direkte, da den udstrakte poesi som langdigtet udgør blandt andet i et karlsensk narrativt-lyrisk helhedsperspektiv præsenterer digtet som processuel opacitet for læseren.

Det er derfor, at en forståelse af, hvad der foregår i "LANGDIGT", må ses i Kambourelis forståelse af den subversive, performative handlen med virkelighedsrepræsentation, der viser digtets særlige relationelt poetiske sprængfarlighed i dens omgang med sproget: for digtets sproglige form knytter problemkomplekserne tæt op ad den kulturelt styrede reception. Verslinjerne og poesien viser sig at hvile på svært svage referencer, som bevirker, at "LANGDIGT" præsenterer iagttagelser, der når ud over digtets materielle begrænsninger. Det er igennem verslinjernes bevægelsesmønsters inddragelse af kulturforestillinger, læserforventninger og teleologisk tiltro til poesiens ydmyghed overfor teksten,[2] at læsningen indtræder i en udstrakt semiotisk kædedans, hvor det er svært at afgøre, hvem der fører dansen. Er det mit verdenssyn, er det digtets verdenssyn, er det et tredje kulturreflekterende verdenssyn, der giver sig til kende ved læsning af "LANGDIGT"? Repræsenteret af en indre, unik størrelse, jeget, der som projektion af verdensbillede forstået, skaber en kompliceret helhed at skulle fange udsagnet i, og som bestemt ikke foreslår en fremgangsmåde for en tillempning af sin kritiske forståelse så digtets kritik kunne udgøre en kritisk metode at efterleve, må svaret på, hvor læsningen modtager sin betydning fra, være, at digtet til trods for at være stærkt jeg-båret, er lidet

påståeligt og åbent advokerende. Det er, som Stougaard Pedersen påpeger, ikke-transitivt og til trods for sine umiddelbare positioner, ikke positionsetablerende, og da slet ikke i den grad som Kjerkegaard finder angående forfatteren og digtsamlingen, men samtidig peger analysen på hans vurdering af digtets gennemslagskraft ved at tilbyde den position, der bliver efterspurgt. En efterspørgsel, der i dette digt udnyttes subversivt, for ved at reflektere læsningens konflikt benytter det den foregivne kulturkonfrontation til repræsentationskritik og forventningskritik. Der er med andre ord en hel del mere forventning og konventionalisering af materiale påkrævet og mere inklusion af læserens forhåndsforventninger underforstået for at skabe en betydningsdannende kritisk helhed af "LANGDIGT", end digtsamlingens eponymiske titel, altså at digtsamlingen hedder det samme som forfatteren, i første hånd angiver.

Digtsamlingen opfordrer med sin autenticitetslæsningsbesnærende titelangivelse *Yahya Hassan* til en læsningsstrategi, der står i kontrast til, hvad digtets titel præsenterer. Hvor digtsamlingens titel viser en monologisk udtalt forlenelse af forfatter, fortæller og tekst, så skriver titlen på "LANGDIGT" det ind i en tradition for en kompliceret poetisk helhed. Det fænomenale digt vi opfordres til at læse i en eponymisk digtsamling peger i Peter Stein Larsens inddeling i centrallyrik og interaktionslyrik, umiddelbart på en centrallyrisk, monologisk udsigelse (Larsen 2009: 10). Jeg har imidlertid vist, hvordan "LANGDIGT" i længden dekonstruerer sin udsigelsesposition, og hvorledes det anløbne, i dens udstrækning af lyrikken mod langdigtsformen, bliver den beherskelse, som karakteriserer den centrallyriske tradition: for "LANGDIGT" præsenterer sig som dobbeltbundet hele vejen ned. Det er ikke disparate, men aparate elementer, som inkluderes i digtets verslinjer. De samler sig ikke til en fortættet iagttagelse, men indgår en fakultativ helhedsdannelse som relationel poesi. De danner ikke en forestilling om en fremtid, men kun opposition. Og verslinjerne viser en fortæller, der ikke nødvendigvis er affektivt meddelende ud-sat, men noget der kunne minde om det, måske en postmoderne form for lige-glad hvad end.

Digtet præsenterer en væren, der trodser manglen på beherskelse, hvor det at handle er bål, brand og konflikt, fremfor syntese og foregiven bevidsthed. Så ganske vist er det fra en monologisk udsigelsesposition, at "LANGDIGT", i klart tilegnende pronomener, tilbyder sit poetiske udsagn, men det er ikke i en forståelse af det centrallyrisk-monologiske mo-

ment, at den tilbyder sin forståelse. Derimod byder et langdigtsperspektiv, som fokuserer digtets formelle elementers middelbart inkluderende karakter, men komplicerede helhedsdannelse, som jeg ved et tidligere tilfælde har kategoriseret som et semiosfærisk helhedsaspekt, på en mulig indramning (Madsen 2015b). "LANGDIGT" arbejder, set i et semiosfærisk helhedsperspektiv, ud fra sprogets ambivalens med en uafgørlig fiksering af fortolkningsejerskab til følge. Den sproglige form gør altså opmærksom på den samme grundlæggende splittelse, som viser sig i digtets relationelle poesis problemstilling om det dobbeltbundne. Det poetisk udtryks arbejde med ambiguitet og det grundlæggende problemkompleks angående dobbelthed samler et langdigt, der i begge momenter af sit sprog, såvel udtryksside som indholdsside, etablerer ligedannede rammer for en forståelse af digtets kritiske udsagn. Så et semiosfærisk helhedsperspektiv på "LANGDIGT"s aparate materiale som inkluderet i et reflekterende jegnu's glidende udsagn, der først lader sig åbne i de rammer som en kulturelinstitutionel sammenhæng tilbyder, og derfra påbegynder sin underminering af rammerne inde fra, sammenfatter digtet, ikke som et autonomt system, men som en helhedsdannelse.

For det er som tekst, der indgår i et betydende kredsløb, at digtet gives mening, og ikke som en position, der giver mening i kredsløbet. Det er den processerende, udstrakte iagttagelse, der tilbyder sig til betydningsdannelse, og ikke et sammentømret, fortættet udsagn, der tilbyder mening. "LANGDIGT" præsenterer et kompliceret forhold i en sproglig form, der støtter op om sin beskrivelse. Dens udstrakte, opakke versform er dens meddelelse om ikke at lade problemstillinger forsimple og heller ikke at lade dem hvile. Traditionen viser "LANGDIGT" som noget, der ikke ses så tit, i en form der tilbyder udsagn i et unikt mellem-værende.

Sammenfatning

Denne artikel præsenterer i tre momenter "LANGDIGT" ud fra den anglo-amerikanske diskussion af langdigtstraditionen: i materialets forhold til det lyriske jeg, i den komplicerede helhed, og i sin overskridende form. Langdigtet viser sig ud fra den anglo-amerikanske diskussion betragtet, som en art relationel poesi, for i sin sammenbinding af det lyriske jegs poetiske iagttagelser med den fortællende modus' narrative midler er langdigtet, selvom det er blevet mindre lyrisk, ikke-episk, fordi det ikke fortæller

nationens, stammens, fællesskabets eller gruppens fortælling, men er den personlige stemmes formulering af sine relationer i den komplekse helhed. Det udpeger i forhold til Yahya Hassans digt, hvordan den udstrakte poesi når ud over et lyrisk jeg og giver et mere opakt billede af, hvor den betydning, digtet opbygger, kommer fra.

Et langdigtsperspektiv på Yahya Hassans "LANGDIGT" viser digtets uudgrundelige leg med den betragtendes forventning til identitet og fokuserer digtets præsentation af identitet som noget flerfacetteret og uafgørligt, der afhænger af iagttageren, og dermed et perspektiv, der fokuserer digtets rent oppositionelle position. "LANGDIGT" viser sig som et langdigt, ikke på grund af længden og ikke kun på grund af titlen, men på grund af digtets arbejde med og poetiske relatering af den komplicerede sammensathed, som kan kaldes virkelighed, i en poesi der viser ligedannede ytringer i både udsagn og sproglig form. Digtets arbejde med samtidsproblemer, sociologisk materiale, historiske vinkler, personlige historier og intime oplevelser giver et påfaldende politisk eller etisk udtryk, som ikke er glasklart, men til gengæld højst individuelt og personligt. Den sproglige form, som digtet tilbyder, udgør på samme vis en performativ handling med normerede størrelser, og "LANGDIGT" opbygger i denne overensstemmelse mellem form og indhold sin subversive bearbejdning af samfundsdiskurserne.

På denne baggrund kan jeg konkludere den angloamerikanske teoris forevisning af langdigtet, som en samtidig poetisk mulighed for at kontrastere materialer i en form, der skaber et kompliceret billede, der ikke binder sig til én forståelse eller ét koncept, men udvikler en kritisk sans for den flerfacetterede fortolkning som virkeligheden må processeres i. "LANGDIGT"s relationer til den anglo-amerikanske tradition perspektiverer nogle af de elementer, der gør Yahya Hassans digt til noget enestående i samlingen, samtidig med at det placerer digtet i forlængelse af en tradition for en processuel poesi, der skriver sig ind i samtidens problemstillinger.

Litteratur

Altieri, Charles 1978. "Motives in Metaphor: John Ashberry and the Modernist Long Poem". I *Genre* (11/2).

Baker, Peter 1991. *Obdurate Brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*. University of Florida Press: Gainesville.

Bernstein, Michael 1980. *Tale of the Tribe. Ezra Pound and the modern verse epic*. Princeton University Press: New Jersey.

Hassan, Yahya 2013. *YAHYA HASSAN*. Gyldendal: København.

Höllerer, Walter 1965a. *Theorie der modernen Lyrik*. Rohwolt: München.

Höllerer, Walter 1965b. "Thesen zum langen Gedicht". I *Akzente* (1965/2).

Kamboureli, Smaro 2007. "The Long Poem's Race away from Modernity". I Karlsen, Ole (red.) *Krysninger – Om moderne nordisk lyrikk***.** Unipub: Oslo.

Kamboureli, Smaro 1991. *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*. University of Toronto Press: Toronto.

Karlsen, Ole 2011. "'The short and long of it' – Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt". I Karlsen, Ole & Norheim, Thorstein (red.). *Volds linjer*. Unipub: Oslo.

Keller, Lynn 1993. "The Twentieth-Century Long Poem". I Parini, Jay (red.). *The Columbia History of American Poetry*. Columbia University Press: New York.

Kjerkegaard, Stefan 2015. "HVER SIN YAHYA HASSAN". I Larsen, Peter Stein og Louise Mønster (red.). *DANSK SAMTIDSLYRIK*. Aalborg Universitetsforlag: Aalborg.

Kjørup, Frank 2003. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*. Museum Tusculanums forlag: København.

Larsen, Peter Stein 2009. *Drømme og dialoger*. Syddansk Universitetsforlag: Odense.

Madsen, Claus 2015a. "Runebergs kritiske form for fællesskab". I Tidigs, Julia og Thylin-Klaus, Jennica (red.). *Historiska och litteraturhistoriska studier 90*. Helsingfors: SLS.

Madsen, Claus 2015b. "To aspekter af helhed og to typer langdigte". I *Edda* (2015/4).

McHale, Brian 2004. *Obligation towards the difficult whole*. The University of Alabama press: Tuscaloosa.

Pedersen, Birgitte Stougaard 2015. "YAHYA HASSAN. Stemmen og fænomenet". I Larsen, Peter Stein og Louise Mønster (red.). *DANSK SAMTIDSLYRIK*. Aalborg Universitetsforlag: Aalborg.

Riddel, Joseph 1978. "A Somewhat Polemical Introduction. The Elliptical Poem". I *Genre* (11/2).
Serup, Martin Glaz 2013. *Relationel poesi*. Syddansk Universitetsforlag: Odense.

Noter

1 Stefan Kjerkegaard skriver ellers: "'MIG JEG' er naturligvis også en arabisk mutation af det danske sprog, som bruges i og omkring ghettomiljøet (Kjerkegaard 2015: 66)." Hvilket multietnolektisk og typologisk set kan have sin rigtighed, men som en læsning af hvad det indebærer for læsningen af dette digt, behøver vi lidt mere. Det er de færreste for hvem den arabiske sprogkulturs forståelse af dette par, er tilgængelig, og Kjerkegaard tilbyder den ikke. De fleste må nøjes med at læse parret med det system de har for hånden.

2 Frank Kjørup beskriver i *Sprog versus sprog* (2003) den kunsteriske teksts afhængighed af en teleologisk tro på at læsningen vil tilbyde mening, altså tilbyde et udsagn af sin sammenhæng.

MELLOM KLASSISK MODERNISME OG NEOAVANTGARDE
Tre døme frå finlandssvensk nåtidspoesi: Mickwitz, von Wright, Ringbom

HADLE OFTEDAL ANDERSEN

Den finlandssvenske minoriteten i Finland tel cirka 250 000. Dei er dels busette i tradisjonelt finlandssvenske område langs kysten i sørvest og på landsbygda i Österbotten. Men mange bur òg i andre delar av landet, ikkje minst i og ikring hovudstaden Helsingfors. Eit problem med ein så liten folkesetnad, er det openbare faren for å oppfatta alle kulturelle uttrykk som viktige. Det var derfor ei positiv overrasking at den seinaste antologien over finlandssvensk lyrikk, *27 år 11 poeter 1987–2014* (Allenstein m.fl. 2014), som tittelen indikerer, nøyer seg med å samla bidrag frå eit enkelt fotballag med debut i løpet av dei siste tre tiåra. I det følgande skal me sjå nærmare på tre av dikta i denne antologien. Og dette vil me gjera for å identifisera ein heilt spesifikk posisjon dei opptar innanfor det nordiske litterære feltet.

Sjølv om finlandssvenskane er få, har dei som kjent ei ærerik historie når det gjeld klassiske modernistar. Edith Södergran og Gunnar Björling vil, saman med Rabbe Enckell, med naudsyn bli rekna til den absolutte fronten av nordisk modernisme i byrjinga til midten av førre hundreåret. Det er derfor inga overrasking at finlandssvensk poesi, til skilnad frå mykje annan minoritetslitteratur i verda, held seg langt vekke frå idealistisk farga skildringar baserte på ei essensialistisk forståing av felles identitet. Finlandssvensk poesi blei del av den paneuropeiske modernismen for hundre år sidan, og same kor marginaliserte medlemmane av denne minoriteten kjenner seg, har poetane aldri vendt tilbake til romantiske forståingar. Men når det er sagt, skal det òg leggast til at sjølv om neoavantgardistisk poesi har blomstra i Norden dei siste åra, har vesentlege finlandssvenske forfattarar plassert seg i ein mellomposisjon. Dei har plassert seg mellom på den eine sida den klassiske modernismen og på andre sida neoavantgarden som har vunne terreng dei siste tiåra, og då særleg i Sverige, der forfattarane samla kring tidsskriftet *OEI* blir oppfatta som eit normativt senter i det litterære livet. Og frå denne mellomposisjonen har dei så på ein poeng-

tert måte spelt ut mot kvarandre, innanfor dei einskilde dikta, drag frå desse to hovudretningane. I Roland Barthes' terminologi: Dei har spelt 'verk' og 'tekst' ut mot kvarandre. I terminologien utvikla av Peter Stein Larsen i seinare år: Dei har spelt 'sentrallyrikk' og 'interaksjonslyrikk' ut mot kvarandre. I omgangen med desse dikta finn eg særleg nytte i Larsens definisjon av klassisk modernisme som monologiske tekstar fokuserte om ein subjektivitet som uttrykker seg sjølv med ei røyst som gjev dikta autoritet og autentisitet (Larsen 2015: 72). For det eg meiner å ha funne i nyare finlandssvensk lyrikk er at dette, den ekspressive subjektiviteten frå klassisk modernisme, er set i spel innanfor tekstar som på andre måtar tar form av depersonaliserte spel med teikn, og som såleis ligg innanfor det Larsen kallar 'interaksjonslyrikk'.

Larsen er omhyggeleg med å poengtera at dei to posisjonane han omgrepsleggjer er ekstremitetar, og at brorparten av den nordiske samtidslyrikken eksisterer ein eller annan stad imellom dei (ibid.: 73). Det som er spesielt med våre eksempel, er at desse sentrale finlandssvenske poetane heilt tydeleg er klare over desse posisjonane og det gjensidige forholdet mellom dei, og ikkje bare plasserer seg ein stad imellom dei, men tvert imot gjer den samtidige relasjonen til desse to polane til hovudsaka i sine beste dikt. Det sentrale paradokset, for å tala i nykritiske termar, er det samtidige *og reflekterte* nærværet av dei to formene for modernisme innanfor den same teksten.

Peter Mickwitz

I og med at folkesetnaden er så liten, er det fullstendig meiningslaust å diagnostisera samtida utelukkande med utgangspunkt i poetar som har debutert dei siste par åra. – Noko som for øvrig kan kjennast forsert i høve til dei andre nordiske landa òg, relativt små som dei alle er. Poesi er det som kjem ut, og ingen forfattar verdt namnet går ut på dato så snart dei har publisert to-tre bøker. Peter Mickwitz (f. 1964) debuterte så tidleg som i 1991. I 2004 fekk han, som ein av svært få nåtidige finlandssvenske forfattar, eit utval av dikta sine utgjevne i Sverige. Diktet me skal sjå nærmare på, har blitt ein moderne klassikar etter at det blei publisert, i 2012:

ONEJ det anstår nej inte att göra nej mindre än ja är nej
nej det angår nej inte att göra nej något alls just nu ja

angår nej allra minst när ja är den som anstår nej ja
är inte mindre än ja är ett pladderdjur med
blåmärkta öron och en välsmekt mage ja
anför en här bokstäver som krigar
mot osynliga fiender i nejs blodomlopp ja
angör nej inte vid den där ja är ingen
klockboj ja visst är ja anhörig till den där
som ligger där och pratar om sej själv
trots att den är så hemskt och dammig
(Allenstein m.fl. 2014: 87)

Denne merkelege og uforståelege skildringa av relasjonen mellom "ja" og "nej" har eit åpenbart interaksjonslyrisk preg. Men samstundes refererer opninga direkte til Edith Södergrans kjende føreord til *Septemberlyran* (1918):

Det anstår mig icke att göra mig mindre än jag är.
(Södergran 1990: 65)

"Jag" er substituert med "ja", "mig" med "nej". Samstundes er dette eit ordspel, sidan finlandssvenskane uttalar dei personlege pronomena som "ja" og "mej". Så diktet opnar som nonsens, som det reine vas, i ein lett gjennomskodeleg vits som på ein eller annan måte rettar seg mot det største ikonet i finlandssvensk litteratur. Og, kan me legga til: Mot den mest utprega eg-sentrerte poeten i nordisk litteratur. Södergrans Nietzsche-inspirerte ekspresjonisme må, om noko, fylla Peter Stein Larsens kriterier for sentrallyrisk modernisme.

Det interessante er at Mickwitz' dikt kan lesast tvers igjennom som ein refleksjon over fokuset på eg'et, over fokuset på den ekspressive subjektiviteten. Det føreset bare at me identifiserer ordspelet, og at me legg merke til at heile diktet, på grunn av ordspelet, tar form av ei vurdering av om ein skal seia ja eller nei til å vera orientert kring eg'et, kring den klassiske modernismens poetiske subjektivitet.

Södergran er heilt opplagt referansen i formuleringa om den som "anför en här bokstäver som krigar/ mot osynliga fiender i [hennes] blodomlopp". Fokuset på blodet, og på å innta militaristiske, heroiske posisjonar er umiskjenneleg Södergran. Men ho er òg, meir indirekte, skildra som

eit ”pladderdjur med/ blåmärkta öron och en välsmekt mage”, ”som ligger där och pratar om sej själv” og er ”dammig”. Ho er, kort sagt, samanlikna med ein eller annan slags støvete, gammal teddybjørn eller eit kosedyr frå barndommen.

Som eg ser det, er dette siste ein referanse både til Södergran og til den klassiske modernismens status i dag. Det er ikkje uvanleg eller heroisk meir. Ho, og den eg-sentrerte modernismen ho representerer, har blitt til noko ein føler nostalgi overfor, noko familiært og for lengst passert. Men, som det blir poengtert mot slutten av Mickwitz' dikt: Denne eldre diktinga er både noko han påstår han ikkje er inspirert av og noko han erkjenner slektskap med. Og mitt hovudpoeng her er at Mickwitz vender seg mot den klassiske modernismen for å kasta lys over ein ekspressiv subjektivitet som både utgjer senteret i Södergrans poesi og er hovudmotivet i hans eige dikt. Trass det neoavantgardistiske utgangspunktet, finn diktet hans si sluttlege form i ei spenning mellom denne avantgardens leikfulle permutasjon på den eine sida og ein aksept av relasjonen til den klassiske modernismens eg-fokus på den andre. Han både avviser dette som eit orienteringspunkt – jamfør formuleringa om å ikkje vera ein «klockboj» -- og aksepterer sitt slektskap med kosedyret som ligg og snakkar med seg sjølv.

Denne dobbeltkommunikasjonen er det som interesserer meg. Korleis nokre av dei absolutte toppane i dagens finlandssvenske lyrikk navigerer i umiskjenneleg neoavantgardistiske farvatn, men så ofte endar opp med å plassera den subjektiviteten som er så sterkt identifisert med klassisk modernisme i sentrum.

Heidi von Wright

Heidi von Wright (f. 1980) debuterte i 2003. Vårt eksempel er henta frå den tredje diktsamlinga hennar, med den dobbelttydande tittelen *Delta* (2012). Før det bare ein kort kikk på opningsdiktet i bokas første avdeling, som består av upersonlege instruksar, tydelegvis gjevne I ei handbok for speidarar, om korleis ein skal orientera seg i naturen. Under tittelen «Uppgift» opnar diktet slik som dette:

bekanta dig
kartlägg terrängen

ta reda på väderstrecken i förhållande till dig själv
ta reda på avstånden till markanta föremål i din omgivning
ta reda på molnhöjd, vindens riktning och styrka

kontrollera klockan
ställ in kikaren
[…]
(von Wright 2012: 9)

Teksten har ikkje noko ekspressivt senter, heller ikkje ein personleg tone. Det er, kort sagt, ein ekte eller simulert *ready-made*. Poenget me skal ha me oss vidare, er at folk orienterer seg i verda, geografisk. Og dei har ein kollektiv kontekst, bokstaveleg tala, ei verd av tekst, med seg når dei gjer dette. For meg å sjå er det naudsynt å ha dette perspektivet med seg for å få vår eksempeltekst til å opna seg opp:

tilsammans

i huset finns dörrar til andra hus
i staden finns skyltar mot andra städer

kompassnålen snurrar
vart har vi kommit
hur tar vi oss härifrån
eller
vill vi ta oss härifrån
det här är mer än en plats

efteråt känns allt

ficklampan lyser upp dammet
luften i lungorna
ljusstrålarna letar sig
ojämnt fram över
ojämna ytor
(Allenstein m.fl. 2014: 217)

Det er framleis ein viss depersonalisert kulde i opningslinene i dette diktet, som syner ein viss likskap med Charles Bernsteins "every lake has a house/ & every house has a stove" (Bernstein 2006: 13). Dei første to linene etablerer ei assosiativ kopling mellom dørene i byen og skilta som leiar til andre byar. På same måte som skilt peikar mot andre byar, peikar dører mot andre dører. For dører er noko me går igjennom, og som strukturelt fenomen, som noko me finn i alle hus, peikar dei mot kvarandre. Livet i byen er å gå inn og ut av ulike dører, og det er gjennom summen av desse opningane at me får ein by.

På denne måten har dører funksjon som skilt, som teikn. Og fordi dei har sitt utgangspunkt i våre målretta rørsler, dannar dei grunnlaget for dei verkelege skilta, som peikar ut retninga for oss. Med andre ord: Språket vårt er, i dette diktet, konstituert med utgangspunkt i våre målretta rørsler.

Dette fører til det neste avsnittet, der diktet presenterer oss for eit klassisk, modernistisk uttrykk for at ein har gått seg vill i urbaniteten. Men, som me legg merke til, med ei mogleg modifisering av meir postmoderne type: Det er òg mogleg å ikkje ønska å finna vegen ut av den urbane labyrinten, å akseptera tilværet her.

Sambandet mellom første og andre avsnitt ligg i konseptualiseringa av retning. Det første avsnittet etablerer vår væren som væren mot noko, og språket som ein konsekvens av dette. Det andre avsnittet bygger vidare på dette, for i og med det første avsnittet blir det nå klart at ønsket om å komma ut av urbaniteten/moderniteten er basert på ei a priori forståing av den tydeleg målretta rørsla som svar på spørsmål av eksistensiell art. Byen trancenderer til eit eksistensnivå der større spørsmål ligg mellom linjene, spørsmål som kor er me, kor kjem me ifrå og kor skal me gå vidare.

Dette er moderniteten og modernismens krise. Kompassnåla spinn, ein er framandgjort. Og plassen er «mer än en plats», han er ein omgjevnad som vår oppleving av identitet er voven inn i.

Slutten av diktet fullfører dette resonnementet, gjennom å beskriva noko som enkelt kan oppfattast som ei søking gjennom eit psykologisk landskap. Indre og ytre, omverd og lunger, er vovne inn i kvarandre. Og søkinga gjennom mørke og ukjende landskap står fram som ei allegorisk skildring av klassisk modernistisk type, basert på den tidlegare skisserte framandgeringa, inn i dei indre regionar av personlegdomen. Igjen ser me at opningas innsirkling av den målretta rørsla fungerer som føresetnad for den tradisjonelle, modernistiske posisjoneringa.

Denne rørsla viser oss språkets struktur basert på det målretta aspektet ved menneskeleg liv, og den feedbacksløyfa som oppstår når dette blir spelt tilbake mot våre livs meir spirituelle sider. Dette igjen fører til søkinga mot mål i poesien, ei søking som såleis i alt og eitt er eit resultat av språkets antropomorfe karakter: me går, og derfor oppfattar me all meiningsfull verksemd som rørsle. Me kan sjå korleis det andre avsnittet i diktet, lese isolert, heilt tydeleg knyter seg til den klassiske modernismens forståing av urbaniteten. Men forståinga av språket som den dominerande faktoren for konseptualiseringa av kva det vil seia å vera poet er nyare. Ho er poststrukturalistisk. Og i og med at ho er plassert innanfor ei diktsamling der ein finn *ready-mades* som skildrar korleis ein skal finna vegen her i verda, er ho òg indirekte skildra som ein *ready-made*, som ei skildring utan ei ekspressiv, menneskeleg innside.

Men igjen: Ein klassisk modernistisk positur er plassert i sentrum av undersøkinga. Poeten relaterer spelet av teikn til ei tradisjonell forståing av poesi som ein stad der ein søker etter ein til nå skjult, menneskeleg subjektivitet. Det kan til og med argumenterast for at ved å plassera det klassiske søkelyset til slutt, gjev diktet prioritet til den klassiske modernistiske posituren over den poststrukturelle eller interaksjonslyriske. På den måten blir dei to sidene i dikotomien på ny vovne inn i kvarandre, i det paradokset som held heile diktet oppe, nemleg vissa om at ein må leva med den samtidige kjennskapen til språkets strukturerande funksjon og til den direkte, menneskelege opplevinga av tilværet.

Henrika Ringbom

Henrika Ringbom (f. 1962) debuterte I 1988, og ho er både poet og anerkjent prosaforfattar. Diktsamlinga *Händelser. Från Nya Pressen 1969-1974* (2009) har fått relativt mykje merksemd. Boka består av ready-mades, lett redigerte, henta frå ulike nummer av dette kulørte magasinet frå tida kring 1970. Vårt eksempel er, som ein forstår, frå 1969:

> Det historiska första
>
> Månfruarna, de orkade inte. Inte längre. I över en timme hadde de suttit och sett på månbilderna. ”Jag orkar inte sitta och knyta mina händer”, sa fru Jan Armstrong. ”Och allt gick ju

> så bra. Det här", sa hon, "var inte alls det största ögonblicket i mitt liv. Det största ögonblicket var när jag gifte mig med Neil." Fru Joan Aldrin hade samlat ett dussintal vänner hos sig för månvakan. Landningen lyckades. Man applåderade uppspelta, skålade. "Fast själv", sa fru Aldrin, "själv grät jag. Av glädje förstås. Helt säker", la hon till, "kan man aldrig vara. Men vi har all världens förtröstan." Fru Pat Collins sammanfattade bäst, mest naturlig, gladast: "Det är underbart när någon man tycker mycket mycket om. När han får göra det han alltid drömt om." Hon gäspade, satte handen för munnen, fnittrade: "Jag kan inte fatta att det är sant." I gryningen stupade fruarna. I säng stupade fruarna. Astronauterna tog det historiska första vilopasset på månen.
> (Allenstein m.fl. 2014: 47)

Her kan ein sjølvsagt legga vekt på den store tradisjonen for å knyta månen som litterært bilete til draumen og fantasien, og med det til poesien. Men som ready-made flyttar fokuset seg ganske raskt til tabloidiseringa og det flate språket, slik det blir vidareformidla frå originalteksten til diktet. Astronautanes koner er bare interessante for så vidt dei representerer ein kjenslemessig respons til det som faktisk går føre seg, på månen. Og språket tar ei vending mot det lågaste av det låge her: Konene uttrykker ikkje nokon ting i sitata. Alt dei seier er klisjear. Dei har ikkje noko eige språk, det er som om dei les opp eit manuskript dei har fått utlevert frå NASAs pressekontor. Eller, like gjerne, som om dei har lært seg kva stolte ektefeller svarer når dei blir spurt. Samstundes som den redaksjonelle teksten, heilt motsett, er full av neologismar: «Månfruarna», «månbilderna», «månvakan». Som om alt blir av største tyding bare det blir relatert til månelandinga. Det hyperbolske ved dette er streka under i diktets siste setning, der det at astronautane kviler òg blir gjort om til noko stort, til «det historiska första».

Det er ikkje mykje å gå på her i høve til den klassiske modernismen. Men det som interesserer meg, er dei to setningane umiddelbart før denne sluttklemmen. Som i fleire av dei andre *Från Nya Pressen*-dikta, blir me her presenterte for eit barns perspektiv. Og det ho gjer, her som elles, er at ho tar metaforane i det generiske språket for pålydande: På svensk betyr

formuleringa «I gryningen stupade fruarna», etterfølgt av punktum, anten at dei døyde (som soldatar på slagmarka) eller rett og slett at dei stupte (ut i vatnet). Det er først i og med forklaringa etterpå det blir klart at dei rett og slett gjekk til sengs. I dette finn me, slik eg forstår det, ei skildring av korleis barnet først reagerte då ho las desse setningane: Først trudde ho at dei stupte, bokstaveleg, før ho så forsto at det var eit språkleg bilete.

Denne bruken av barnets perspektiv finn ein altså fleire av i *Nya Pressen*-dikta. Til dømes i ein tekst som inneheld utklipp frå ein artikkel om korleis engelske kvinner behøver brystimplantat for å komma over si låge sjølvkjensle. (Heile artikkelen er opplagt skriven som orsaking for å publisera fotografi av lettkledde damer med implantat av denne typen.) På eit punkt blir det påstått at dei engelske kvinnene treng denne hjelpa fordi dei blir slådde ned. Dette gjev jo inga meining, og opnar seg ikkje opp før det går opp for ein at misforståinga ligg i at barne-lesaren ikkje kjenner til at det å vera «nerslagen» betyr å vera deprimert.

Dette subjektet, dette barnet, er det som gjer desse sitatkollasjane til noko meir enn bare ready-mades. Det umarkerte språket møter ein lesar, eit subjekt, som på poetisk vis nytolkar dette slik at det blir *vervremdung*, blir ei modernistisk oppleving. Metaforar, eller rettare sagt daude metaforar, klisjear, blir vende tilbake til sitt bokstavelege utgangspunkt på ein måte som gjer at språket blir levande att.

Og, indirekte: I og med at dei resirulerte årgangane av *Nya Pressen* fell saman med forfattarens barndom er det hennar eigen uskyldige, autentiske væren som er plassert framfor formelspråket og møter denne verda idet ho blir tydeleg framføre henne.

Igjen møter me interaksjonslyrikken og interaksjonslyrikkens motpart, den ekspressive poetiske subjektiviteten frå klassisk modernisme, i eit spel som ikkje bare eksisterer imellom, men som sjølv er noko som set de to posisjonane i spel i høve til kvarandre og skaper eit spel av spela, eit spel mellom dei to tradisjonane.

At dette er forståeleg innanfor ein befolkning som finn sine sterkaste og mest varige uttrykk innanfor eit modernistisk register som for lengst er tapt, får så vera eller ikkje vera. Det me uansett har med å gjera her, er ei form for poesi som på mest sjølvinsisterande vis syner fram at han eksisterer på det same refleksjonsnivået som Roland Barthes og Peter Stein Larsen når dei gjev seg i kast med å forklara den modernistiske tradisjonens ve-

sen og typologiar. Poesien er hyperrefleksiv, han reflekterer over sine eigne (teoretiske) føresetnader og over dei ulike moglegheitene som byr seg fram. Og gjer dette siste til ei hovudsak.

Konklusjon

Dette fører oss først av alt til to konklusjonar som står steilt imot kvarandre:

For det første at finlandssvensk poesi ikkje har tilpassa seg *language-poetry* og tilstøytande interaksjonslyriske retningar som har blitt så sentrale innanfor samtidspoesien i Sverige (og Sverige vil med naudsyn vera eit peilepunkt for den finlandssvenske minoriteten).

For det andre at det er nett det han har gjort. Det er absolutt drag av interaksjonslyrikk her, både i våre eksempel, særleg av Mickwitz og Ringbom, og i det heile tatt i finlandssvensk poesi frå seinare år.

Men om det finst ein tendens til å røra seg vekk frå det talande, monologiske subjektet og over mot tekstar som fokuserer på teikn og spel av teikn, så er denne rørsla bare ikkje spesielt radikal. Det er som om desse poetane ikkje kan forlata den klassiske modernistiske monologen utan å dvela ved han ein siste gong, utan å presentera han som eit forsvinnande fenomen i sjølve diktet.

I dette finn eg ein interessant parallell i skandinavisk prosa frå seinare år. Det er ikkje vanskeleg å sjå korleis romanar av Helle Helle, Per Petterson og Karl Ove Knausgård, for bare å nemna nokre få, i det store og heile er presentasjonar av hovudpersonar med ekstremt svake ego, med ego så svake at dei bare så vidt har nok psykisk integritet til å halda seg sjølv oppe som individ. Dei balanserer på grensa til å forsvinna som handlande subjekt, på grensa til å synka inn i ein slags vegetativ tilstand.

Når det gjeld subjektposisjonen i dagens finlandssvenske poesi, lurer det der ei forsvinning eller svekking av liknande karakter. Dette vil vera tydeleg for den som set seg til å bla i den tidlegare nemnde antologien. Der den sosiale verda representerer eit trykk mot romankarakterane, er det som om poetane fokuserer på eit språk som, som eit system med si eiga sosiale makt, er på veg til å utelukka moglegheitene for autentiske, ekspressive uttrykk. For eit samfunn med så få medlemmar, der alle lever i ei langt meir radikal synlegheit enn ein gjer i land med fleire millionar innbyggarar, er dette ein påfallande og i viss mån provoserande tanke: kan det vera slik at ein ikkje ønsker å vera synleg? Eventuelt: Er det slik at dei som fin-

landssvenskar er tydelege, medan dei som innbyggarar i millionsamfunnet Finland samstundes er temmeleg usynlege? I det finlandssvenske er dei synlege, unike, i det finske er dei del av den andletslause massen, det ein i modernismens glansdagar kalla «statistikk-mennesket».

Det som uansett gjer desse finlandssvenske poetane så interessante, er at dei grip spenninga mellom dei to aspekta, kampen mellom subjektet og diskursen, og lar den vera gravitasjonskrafta, lar den vera energien som får desse tekstane til å leva. I dette, kan ein seia, blir den finlandssvenske poesien til ei scene der ein gjenoppfører kontroversane om poststrukturalismen og dekonstruksjonen på 1980-talet, bare med den skilnaden at det ikkje lenger handlar om eit anten – eller, men om ein påstand om at desse to gjensidig ekskluderande posisjonane til saman utgjer staden for vår måte å vera i verda på.

Dei seier, med Peter Mickwitz' ord, ja og nej på ein gong, og påstår at det må me gjera.

Litteratur

Allenstein, Ursel; Andtbacka, Ralf; Mickwitz, Peter (red.) 2014. *27 år 11 poeter 1987-2014*. Helsingfors: Schilts & Söderströms.

Bernstein, Charles 2006. *Girly Man*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Larsen, Peter Stein 2015. *Poesiens ekspansion. Om nordisk samtidsdigtning*. Hellerup: Spring.

Södergran, Edith 1990. *Dikter och aforismer. Samlade skrifter I*. Helsingfors: Svenska litteratursälskapet i Finland/Schildts.

von Wight, Heidi 2012. *Delta.* Helsingfors: Schildts & Söderströms.

TENDENSER I FÆRØSK SAMTIDSPOESI

KIM SIMONSEN

At redegøre for tendenser i færøsk nutidspoesi er en overvældende opgave, da lyrikken er den hovedgenre, der står stærkest i færøsk litteratur. Der udkommer forholdsvis mange gode lyriske værker hvert år. Færøsk lyrik er optaget af de samme stilistiske og æstetiske debatter som det øvrige Norden og verden. Vi har fx set en drejning imod det performative, lyrisk intermedialitet, konceptlyrik, det selvbiografiske, økopoesi, migration, prosadigte og multimediale udgaver.

Digtsamlinger sælger ofte i store oplag i forhold til det beskedne indbyggertal på Færøerne. Digtere som Jóanes Nielsen (1953), Katrin Ottarsdóttir (1957) og Sissal Kampmann (1974) udkommer ofte i flere oplag.

Litteraturens scener

De seneste år er der dukket nye oplæsningskulturer frem med eksperimenter for digtfremførsler og oplæsninger, der har inddraget alt fra radio til hjemmeoplæsninger, digitale platforme (blogpoesi, SMS-digte, fx), barer, forsamlingshuse, caféer og rockfestivaler med etablerede platforme for især poesioplæsninger.

En stor del af de færøske forfattere bor ikke på Færøerne, derfor afholdes færøske lyrik- og litteraturoplæsninger i Danmark og andre steder også. Færøernes relativt nye litteraturråd *Farlit* promoverer færøske digtere i udlandet. På samme tid har oversættelser skabt en ny synlighed af færøsk litteratur.

Kvinderne står stærkt i lyrikken

Færøsk lyrik har siden 1990erne bevæget sig væk fra et mere postmoderne litteratursyn, med en større sans for omverden og en ny sans for det materielle. Naturen er tilbage i en ret ny ombæring.

En del af litteraturen har åbnet sig over for det private og eksistentielle, hvor en bølge af kvindelige debutanter har gjort sig gældende

blandt læserne, da deres lyrik kan være let at gå til og derfor ikke kræver så mange forudsætninger, der ofte forbindes med den lyriske genre siden modernismen.

Digtsamlingerne har som værker i en vis udstrækning taget udgangspunkt i autobiografiske forhold. Her er det især filminstruktøren Katrin Ottarsdóttir og hendes to digtsamlinger om en traumatisk barndom og opvækst på Færørne, der blev revet ned af hylderne. Hun fik desuden Færøernes Litteraturpris for sin debutsamling *Eru koparrør í himmiríki* (Findes der kobberrør i Himlen).

Marjun Syderbø Kjelnæs (1974) og Sissal Kampmann har også markeret sig med en del udgivelser de sidste fem år. Kjelnes skriver især ungdomsrelateret litteratur, men også romaner for voksne, drama og senest også lyrik. Kampmann har skrevet fem digtsamlinger på fem år – den ene tilmed håndskrevet – hun er sammen med Tóroddur Poulsen den mest produktive i denne bølge.

I 2012 vandt Kampmann det Danske Akademis Klaus Rifbjergs Debutantpris for sin debutsamling. Da digteren Klaus Høegh overrakte hende prisen læste hans også disse strofer fra hendes debutsamling kaldet *Ravnar á ljóðleysum flogi – yrkingar* úr *uppgongdini* (Ravne flyver lydløst –digte fra opgangen):

(…)
Hvidt i grønt.
Le, du ukendte,
med tallerkner i ryggen.

Hånd på hænder,
dansende mand på grå cement.
Uroen kryber ind
i strikket trøje.

Brune, brudte løfter
i rødt rum,
hvor akvareller
ejer det første minde

Hos Kampmann er kroppen og det kropslige som materialitet ofte tema, som Silja Aldudóttir har bemærket (Aldudóttir, 2016).

Vónbjørt Vang (1974) og Daniella Andreassen (1975) har kun udgivet en bog hver i 2011, men de har været aktive på tidssskriftscenen, på litterære blogs og ved et væld af oplæsninger. Nye bøger af dem er på trapperne. Vang er formand for *Færøernes Forfatterforening* og har arrangeret litteraturarrangementer af høj kvalitet bl.a. med digtere som Amalie Smith, Jonas Rolsted, Thomas Boberg, Pia Juul, Søren Ulrik Thomsen m.fl.

Før vi vender tilbage til nutiden i færøsk litteratur, vil vi kort se på udviklingen fra færøsk tressermodernisme til 1980erne og 1990erne.

Fra modernisme til nutiden

Formelt og sprogligt kom 1970erne til at danne grobund for mindst to litteratursyn i færøsk litteratur, hvor det ene – repræsenteret af Rói Patursson, Hanus Kamban (1942) og Magnus Dam Jakobsen (1935-1978) er antiautoritært, mens det andet udgøres af en puristisk og filologisk gruppe. Til denne mere nationalistiske, puristiske og filologiske strømning hører i dag først og fremmest Carl Jóhan Jensen (1957), han skriver jævnligt smededigte der læses op til det årlige folkemøde hos Tjóðveldi, det færøske republikanske parti. Hans sproglige stil er fyldt med oldnordiske og færøske arkaismer, som om han har skabt en helt ny sammensætning af sproglig purisme og postmoderne avantgarde.

”Rock Against Færøkisch” & ”Hjemtilhelvedesrejsen”

Det er umuligt at komme uden om Tóroddur Poulsen, der sammen med Jóanes Nielsen er de mest kendte poeter fra Færøerne i øjeblikket. Poulsen er en eksperimenterende multikunstner, der arbejder i krydsfeltet mellem poesi, musik og billedkunst. Blandt hans seneste bøger er fx *Steinsetingar/ Stensætninger* (2008) også udgivet som *Stensætninger* (*billedkunst*), *Útvølir, roman* (2008), *Útsýni* (2009), *Rend* (2010), *Bræddur firvaldur*, (2011), *Avbyrgingar* (2012), *Heimvitisferðin* (2012), *Fjalir* (2013), *Einglasuð* (2013), *Leyvið haldi eg / Løvet tror jeg* (2014), *Rustur sum viður og vindur*, roman (2014), *Himlen har stjålet mine farver*, udvalgte digte fra bøger (2003-2013) der ikke tidligere er udkommet på dansk (2015). Poulsen har udgivet et væld af udgaver de sidste 20 år, således er hans forfatterskab nok det

mest omfattende i færøsk litteraturhistorie. De senere år har han været en del af den billedkunstneriske scene, dette har resulteret i flere multimediale bøger, hvor han har udgivet store kunstbøger med egne digte og grafisk kunst lavet af ham selv.

Det, som er en styrke med Poulsens poesi, er hans forhold til litterær form, hvor han kan få alt fra eksistentielle aspekter af tilværelsen som religiøse anfægtelser (han kan ikke fordrage religion) angst og kærlighed til at lyde som noget særegent "tóroddsk". Han har sin egen stil, til tider er indholdet melankolsk og pudsigt, og af og til kommer han med voldsomme udbrud og billeder, der kan være så perfide, at de er intet mindre end rasende smukke.

Hans mest samfundskritiske udgave hedder *Heimvitsferðin* (Hjemtilhelvederejsen) fra 2012, der fik en enkelt anmelder til at advare imod at læse og købe bogen.

– i et butiksvindue
sidder en gammel kone
med lange negle
og broderer et billede
af det gamle Tórshavn i huden
på sin afdøde datter
hun skal være så fin
inden hun bliver overladt til præsten
men først skal hun lægges i saltlage
så hun bliver lettere at genkende
som vederlag får moderen
alle de visne tulipaner
ude på den nye kirkegård
(Poulsen 2012).

"Hjemtilhelvederejsen" er en dystopisk rejse igennem det moderne færøske samfund og en kritik af højreorienteret politik og lammende religiøs fanatisme: "…jeg tror på en Gud/jeg ikke kan tro på …(…)…de barmhjertige politikere ….svømmer i bræk for det hedder det/som kommer op igen når man har indtaget for meget". Fantasi og virkelighed flyder ud i mareridt og barbarisme, bestemmelsen af, hvad der er drøm eller virkelighed, forekommer ikke relevant.

Kort tid efter denne milepæl i færøsk lyrik udkom, fik Poulsen Færøernes største kulturpris for sit forfatterskab, også efter at han havde truet kulturministeren med at flå hans nosser af i prime time TV. Poulsen har været indstillet til Nordisk råds litteraturpris flere gange end nogen anden færøsk forfatter. Han bor i Danmark og har med sine mange danske udgaver, og sin multimediale praksis, flere platforme at operere på. Han er alt i alt et pejlemærke i nyere færøsk lyrik.

Hvad hjælper det et menneske at vågne en morgen på denne side af dette årtusinde

Jeg er selv i den lidt særlige position, når jeg bliver bedt om at sammenfatte nogle linier i færøsk samtidslitteratur og især om poesi, at jeg er involveret i moderne færøsk poesi. Først som kritiker og litterat, redaktør, forlægger og som forfatter, næst som akademiker og forsker.

Jeg har udgivet fire digtsamlinger, med dubuten: *Kodakmyndir frá sjeytiárunum* (2005) (Kodakbilleder fra halvfjerdserne, min oversættelse) og *Náðisólin* (2006) (Nådesolen, min oversættelse) og en essaysamling *Dreymar um opin vindeygu* (2003) (Drømme om åbne vinduer, min oversættelse).

I 2014 fik jeg Færøernes Litteraturpris for bogen *Hvat hjálpir einum menniskja at vakna ein morgun hesumegin hetta áratúsindið* (Hvad hjælper det et menneske at vågne en morgen på denne side af dette årtusinde), der udkom i 2013. Her er et eksempel fra et længere digtforløb fra bogen kaldet: "Alting bærer sin skygge":

Der er millioner viruspartikler
i en milliliter havvand.
Lagt på langs ville de
strække sig 200 millioner lysår ud i rummet.
På latin betyder virus
slimet væske eller gift.
Vandet her er en slimet væske,
vi er en slimet væske,
Vandet i dine øjenæbler
som jeg elsker så meget –
består af fiskeolje.
Vores hjerner består af fedt og olje.

Slimet væske strømmer imellem os.
Vores tanker svømmer i olje, fedt og slim.
I dette årtusinde skal slimet strømme mellem århundreder.

Bl.a. sagde komiteen, hvor der er to litterater hhv. Malan Marnersdóttir og Vár í Ólavstovu, der gav mig Færøernes litteraturpris:

> Ord, billeder og layout skaber en kunstnerisk helhed, der belyser digterjegets tilværelsesgrundlag....(...)....det tilfældige og det sammensatte biologiske grundlag under vores eksistens. Samlingen behandler de forhold, der determinierer og former menneskelivet og den enkeltes bevidsthed. Digtene er alvorlige og har et vidt geografisk og interteksuelt udsyn. Tid, sted og rummet er i konstant opløsning, mens døden betinger livets naturlige og uendelige cirkulation, hvor spørgsmål bliver sat til hvilke spor mennesket efterlod og andre levende organismer i jordens milliardlange historie og bevidsthed. (Udvalget, citeret af Vár í Ólavsstovu ved overrækkelse.)

Silja Aldudóttir har sat min digtning ind i forhold til et materialistisk 'turn'. Her henviser hun bl.a. til Tobias Skrivern og Martin Gregersen (2015), der fremfører:

> 'Den materielle vending' – eller drejning, som vi nu vil kalde den – bør på denne baggrund betragtes som en paraplybetegnelse for en variation af uensartede positioner, der de senere år har vundet indpas i særligt filosofiske og videnssociologiske arbejder med så forskellige tænkere som filosoffen Graham Harman, videnssociologen Bruno Latour og politologen Jane Bennett. Vi har altså ikke at gøre med en selvproklameret bevægelse, men med en række parallelle teoridannelser og filosofier, der afviger fra hinanden på flere punkter. Alle kan de dog siges at udgøre et korrektiv til den poststrukturalistiske konstruktivisme, fordi de står for en ny orientering mod og forståelse af materialiteten. Den materielle drejnings tænkere er således fælles om deres forsøg på at nedbryde det hierarki,

> som den konstruktivistiske tænkning har opretholdt i et ensidigt fokus på sproget og diskursernes betydningsdannelse. (ibid.: 36).

Den nyeste udvikling inden for færøsk poesi har sat naturen i fokus. Her er jeg nok selv den som har ført an.

Dele af min seneste digtsamling har været trykt i et internationalt lyriktidsskrift (Mantis – Stanford University) og er oversat til engelsk af digteren og oversætteren Randi Ward.[1] Her er et uddrag:

The shore is soaked;
the stones are slippery
with green algae.
I gather a handful of red whelks
from a fresh tidal pool.
I kick a limpet loose.
At first light, between seaweed
and the tides of time,
morning is set in motion:
a tipping bucket,
an opening gate,
a bygone vision of black ships
sailing upon the sea's canopies of plankton.

Ward er selv en vigtig poet med et ben i færøsk muld og med det andet i USA, hvor hun stammer fra. Hendes debutsamling *Meditations on salt*, udkom på Færøerne som en tosproget udgave, og var et ekstremt flot stykke grafisk kunst og indholdt usædvanlig stilsikker poesi. Hendes digte er senere blevet fortolkede af en musiker som Guðrið Hansdóttir med stort held.

Konceptpoesi og økokritik

Min sidste digtsamling kaldes *Desemburmorgun* (Decembermorgen) og er en konceptuel digtsamling lavet sammen med kunstneren Jóhan Martin Christiansen. Bogen er som værk en undersøgelse af december, rent konceptuelt, hvor hele bogen er et sammenhængende tværmedialt digtprojekt.

I professoren Malan Marnersdóttirs ellers positive anmeldelse af min digtsamling *Decembermorgen* kalder hun min digtning for værende inspireret af en 'økopoetisk' retning, men det er ikke helt rigtigt, eller kun delvis. Hun kan heller ikke få det til at passe med det faktum, at jeg er ikke normativ. Det er rigtigt, at jeg ikke vil redde naturen eller menneskene. Jeg ser heller ikke menneskeheden som priviligeret. Vi efterlader knapt nok et geologisk spor på jordoverfladen, efter at vi er uddøde. Er det økokritisk? Jeg er ikke sikker. Jeg er heller ikke en deprimeret undergangsprofet, eller en normativ nihilist, der er noget andet på spil. Som enhver forfatter står jeg ikke kun i forhold til en udvikling, eller en form for litteratur, en tradition, eller en generation, en isme eller et 'turn'. Jeg står i krydsfeltet mellem flere generationer, og jeg indtager og lader mig inspirere af op til flere kunstsyn, af teori og laver ud fra det mit eget ståsted. Jeg kan ikke med held proppes i et afgrænsningsmæssigt hul, i en ny bølge, eller i et nyt 'turn'. Selv om jeg er ret inspireret af det materielle og posthumanistisk ny-materiell tankegang.

Litteraten og kunsthistorikeren Kinna Poulsen anmeldte en udendørs oplæsning, der foregik sommeren 2016 på Færøerne, hvor hun siger om mine digte:

> Kim Simonsen læste et nyt digt, mens solen skinnede og en sans for insekter og biller gik op i en højere enhed med sommerens luft af græs og marker. (...) Jeg synes at hans særprægede mikrokosmisme, biologisk dramatiske poesi har påvirket mange færøske digtere, der er begyndt at skrive om mikroorganismer og nærbilleder af landskabet.
> (Oversat fra Kinna Poulsens blog af Kim Simonsen).

Marnersdóttir havde i sin anmeldelse, selv om anmeldelsen var positiv, visse forbehold over for måden at inddrage fremmede diskurser i teksten så som fx citater af filosoffen Timothy Morton, fysiologiske, mineralologiske eller paleontologiske fakta, samt direkte samtale med digtere som Julianna Spahr og teoretikere som fx Karen Barad. Et perspektiv i forhold til dette er, at her står vi over for forskellen på et ældre kunstsyn med et intakt værkbegreb, hvor vi finder en tanke om, at et autonomt litterært "værk" ikke må indoptage andre 'readymades' eller andre tanker. Dette er også

forskellen på almindelig centrallyrik, der afgrænser sig med et uanfægtet lyrisk jeg, og så interaktionslyrikken, der agerer og interagerer med læseren og med verden.

En eksotisk essens?

Det politiske verdenskort er ikke sammenfaldende med det litterære verdenskort, og Færøerne kan være et sted som er svært at placere rent kulturelt, derfor også poetisk. Er det Danmark? Er det mere som Island, eller noget helt andet, noget nordisk? Hvor det politiske kort har uklare opdelinger og et konstant skiftende centrum næsten udelukkende bundet op på økonomi, sker skiftene på det kunstneriske verdenskort i et langsommere tempo.

Den litterære verden har ifølge den franske litterat Pascal Casanova sin egen 'kartografi' og 'økonomi', samt en egen historie med litterære hegemonier, der har genereret litterære regler igennem historien. Den litterære verden kan ifølge Casanova ses som en akse med et centrum og en periferi, hvor det hegemoniske centrum definerer den litterære diskurs, som periferien også arbejder ud fra. Altså er periferien afhængig af centrum. Hun kritiserer den romantiserede indstilling, der præger litteraturen og nationallitteraturen, som naivt fremfører, at litteraturen er et 'rent' eller 'universelt' felt. Desuden at den kunstneriske verden er lige så undertrykkende som den politiske og tilmed præget af manifester, bevægelser, overfald og revolutioner, og det er de rivaliseringer, der har skabt den litterære verden.

Edward Fuglø: *Culture Club*, 2006.

Jeg er således ikke specielt "færøsk", og dette er en tendens, der kendetegner moderne stemmer som Róadóttir Jæger, mig, Weihe og en del andre yngre stemmer i færøsk lyrik. Mange har levet i mange lande og kommer derfor til at italesætte eller til at problematisere begreber som en 'færøsk forfatter' og 'færøsk kunstner', forstået som en eller anden national form for essens.

En genkommende trope i italesætningen af færøske kunstnere, forfattere i fremmede medier er begreber som eksotisme, da eksotisme i sin kerne er problematisk. Eksotisme betyder det, som kommer udefra, eksotisme er en gammel europæisk eurocentrisk utopi om noget tilbagestående og rent. Eksorisme og primitivisme er stereotype drømme om et eller andet oldnordisk eller romantisk. Det er netop denne (romantiske) "færøkunst", som den færøske kunstner Edward Fuglø har kaldt "Færøknust" (altså knust af Færøkunsten) i et af sine allegoriske værker.

De fire betegnelser som skal være opfyldt, for at kunst kan kategoriseres som færøkunst, er etnisk, tematisk, stilistisk og institutionel karakter. Den etniske dimension er vigtig, da selve begrebet henleder til en færøsk etnicitet. Fugløs mennesker er altid halvt natur, eller kultur med frembrydende natur, og forholder sig til en lang række niveauer af etniske stereotyper, der fungerer begge veje (som andres syn på en, der er blevet indoptaget som selv-eksotisme).

Denne regide idé om etnicitet har ofte haft en vis betydning for hvilke kunstnere og forfattere, der bliver inkluderede og ekskluderede også inden for poesien. En gruppe hvis udelukkelse har et institutionelt og nationalt aspekt, selv om de er etniske færinger, er forfattere, der skriver på fx dansk som Rógvi av Rógvi og Sylvia Henriksdóttir (der skriver norske romaner). Disse bryder med idéen om en "ren" etnisk identitet, en litteratur på et sprog, der helst ikke skal være for påvirket af andre nationale identiteter (især ikke af dansk).

Stereotyper "we live by"

En måde at se et billede eller en repræsentation (image) er også en måde ikke at se dette eller at se bort fra egenskaber ved dette. Vi er således indskrevne i gamle mønstre, som er med til at konstruere sammenhænge og mennesker. Verden ses fra metropolerne og alle former for udkant bliver ofte udgrænset som en slem omgang folklore, hjemstavn og 'retrogarde', i

modsætning til troen på det evigt dynamiske urbane moderne kulturelle kraftcentrum. Disse centralistiske center-periferi diktomier er dog ved at blive afløst af en øget blodtilstrømming til verdens tidligere randområder i takt med, at disse løsriver sig fra centrets stereotyper og hegemonier og definerer deres egne mentale rum, der igen knytter sig til verdens nye orden med flere centre og polycentristiske bevægelser. Et eksempel, der ligger et stykke fra lyrikken, er fx færøsk gastronomi, der siden Nordisk mad blev det mest hotte i verden, med fx NOMA på Nordatlantens Brygge i København som verdens bedste restaurant, har været en del af denne udvikling. Den færøske restaurant KOKS er også helt med i denne verdenselite. Resten er historie, og færøsk gastronomi tiltrækker madskribenter fra hele verden.

Med øget fokus på Artis vil der også opstå helt nye kulturelle forbindelser med tilhørende dynamik. Færinger og færøske forfattere og intellektulle er fx ikke specielt interesserede i eller afhængige af, hvad man mener om dem i Danmark, hvor man har en tradition for at behandle alt uden for København som en ubetydelig og sølle udkant. Også om det giver god mening at se Danmark som en europæisk periferi og en europæisk udkant, derfor bevæger yngre færøske kunstnere og akademikere sig ofte ud over Danmarks grænser og indgår i samarbejde med verdens mange kraftcentre og storbyer, i og uden for Europa.

Walter Benjamin har påpeget forholdet imellem oversættelse og overlevelse. Forfattere, som normalt ikke ville blive læst eller blive tabt for altid, kan blive læst uden for en mindre kreds, som kan sproget. Således kan oversættelse sende færøske litterære værker i cirkulation i andre litterære systemer og dermed overskride kulturelle og sproglige hindringer. Færøske forfattere er modtagere af Statens Livsvarige Legat. De optages i den danske Blå Bog.

Selv om færøsk litteratur har været en del af færøsk nationalisme, og færøske forfattere ofte har villet skrive 'den store færøske roman' eller et nyt 'nationalt epos', som alle venter på, så er der ikke fremkommet en direkte kritik af denne sakrale litteraturformidling og følgende hæmmende forståelse af litteratur.

I 2011 udkom tre færøske kvindelige debutanter samme dag. Sissal Kampmann, Vónbjørt Vang og Daniella Andreassen. Andreassens *Dilemma* er en kortprosabog, der bryder med en forsigtighed i færøsk kvindelitteratur,

og forfatteren er blevet sammenlignet med halvfjerernes bekendelseslitteratur og specielt med en grænseløst ærlig forfatter som Magnus Dam Jacobsen, der skrev om sin egen alkoholisme og mange psykiatriske indlæggelser.

Kampmanns debut *Ravnar á ljóðleysum flogi – Yrkingar* úr *uppgongdini* (Ravne på lydløse vinger – Digte fra opgangen, min oversættelse) er også kendetegnet af et reflekteret arbejde med det biografiske. Her trækker Kampmann på halvfjersernes digtere, men hun gør det i en reflekteret moderne form.

Vangs digtsamling *Millumlendingar* (Mellemlandinger, min oversættelse) er tematisk kendetegnet af stærke modernitetserfaringer og kredser om at finde hjem og om at flytte bopæl. Således ser vi en bevidsthed og en abstrakt digtning, der er tilført hverdagsagtige udtryk og smukke observationer.

Natur – retur

De unge forfattere Anna Malan Jógvansdóttir og Rúni Weihe begynder at gøre sig gældende. De to sidstnævnte går på Forfatterskolen, indtil videre har fire færinger gået på denne skole, mens andre har taget kurser og er med i nordiske og europæiske netværk inden for lyrik. Jógvansdóttir skriver her om vældige temaer, ud fra naturen og havets væsener:

Hvalspýggj

Hvalspýggjur balla meg inn í síni slør
rura meg í tí purpurlitta brunanum
av doyvandi træðrum
borða seg undir mína húð
krúpa spakuliga
inn í mín kjarna
tyngja
til eg søkki á botn
har havið sprænir
dreymar út í organ
sum droyma um
at hjartastartarin aftur skal sameina æðrakervið
í sama kardiogrammið

(**Vandmænd**
Vandmænd svøber mig i sine slør
vugger mig i den lilla betændelse
af bedøvende trævler
borer sig under min hud
kryber langsomt
ind i min kerne
tynger
til jeg synker til bunds
hvor havet sprøjter drømme ud i organer
som drømmer om
at hjertestarteren igen skal forbinde blodårene
i det samme kardiogram).

Weihes poesi er forbavsende underdrevet og formmæssigt anderledes:

Eg koki míni egg
eitt eftir eitt
inntil bakkin er tómur
fyri ljóðið
alt vatn er guva burtur
so turt
eg tími ikki at mogga nú, góða
sært tú ikki alt uppvaski

(Jeg koger mine æg
et efter et
indtil bakken er tom
for lydens skyld
som en nykogt elkedel
alt vand fordampet
for duftens skyld
så tørt
jeg gider ik knep nu
kan du ik se opvasken)

Nye stemmer i færøsk lyrik er også ved at fremkomme, blandt dem den formbevidste mag.art i filosofi Lív Maria Róadóttir Jæger, hendes debut *Hvít sól* (Hvid sol) frá 2015:

> Der er stille inde i spørgsmålet. Om morgenen ser jeg rødrandet horisont. Og efteråret kommer med gul brise, viklet ind i virksom årstid. Tiden er en smuk matematik, når teksten bryder frem uden kunstnerisk pause, dybt inde i oprindelighedssol – går ned i universets hav, længere ude hvor begreber ikke har hjemme, hvor lyde ikke spirer blomster i betydning, hvor ingen sang lyder for de døde, spejles jeg i rationelle søer. Intuitionen – den vrange, den rette, den hvidgode blide. Og det er ikke ligemeget, hvem jeg var; i kvælende åndenød, i synlige fodspor. I sandet.

Róadóttir Jægrs debut er en mere formmæssigt eksperimenterende og stilsikker debut, end vi har set før i færøsk lyrik.

Andre digtere, som er værd at nævne, er Øssur Johannesen, hans nyeste digtsamling "Tá eg hoyri einsligu fótafetini millum følnaðu heystbløðini" (Da jeg hører lyden af mine ensomme trin mellem visne høstblade) fra 2014.

Forfatteren Oddfríður Marni Rasmussen har også været aktiv de seneste tre år med nye digtsamlinger. Han er uddannet på Forfatterskolen i 1990erne, men de seneste tre udgivelser har været en nyorientering i forhold til hans tidligere poetik, hen imod en mere centrallytisk tradition. Rasmussens stemme som digter er forandet de senere år, han er mere udsat og modig, som her i digtet: "Jeg kunne tænke mig min egen grav at passe", som han har læst med stor succes til mange oplæsninger:

> Jeg kunne tænke mig min egen grav at
> passe.
> Min egen grav,
> før jeg døde.
> Så kunne jeg allerede nu begynde
> at plante forskelligt på gravstedet.
> Jeg havde plantet blomsterløg,
> og forebredt mulden

til den sure og bitre saft fra mig.
Jeg havde fået krokus og tulipaner at vokse
og foreberedt mulden til den milde
og drømmende duft
fra mit inderste hjertekammer.
Plante lidt persille,
så ormene kunne kvæle
det barske spyt fra usagde ord.
Jeg havde helt sikker plantet påskeliljer,
og foreberedt mulden til min sjæl,
til min ånd.
(...)
(Oversat af Oddfríður Marni Rasmussen).

Her rører Rasmussen ved et perspektiv, som er facinerende, nemlige det faktum at der er en tid efter vores egen.

Sammenfatning

Færøsk lyrik har en forholdsvis stor bevågenhed i offentligheden. Der forekommer omfattende formeksperimenter og udviklinger inden for lyrikken, der besværligt lader sig kortlægge. Ikke kun blandt ældre og etablerede forfattere som Tóroddur Poulsen, Carl Jóhan Jensen, Heðin Klein og Jóannes Nielsen, men især blandt de lidt yngre som Oddfríður Marni Rasmussen, Kim Simonsen, Lív Maria Róadóttir Jæger, Sissal Kampmann, Vónbjørt Vang.

Tidsskriftet *Vencil* redigeres af Arnbjørn Ólavsson Dalsgarð og Oddfríður Marni Rasmussen, der har haft en stor betydning ved at trykke en betydelig række debutanter.

Det gamle og lidt konservative litteraturtidsskrift *Varðin* (*Varden*) er genopstået i 2016 med nyt mandskab og en ny kvindelig redaktør. Det seneste nummer udkom med en del færøske digte. Her kom kunst- og litteraturanmelderen Kinna Poulsen til at kalde de fleste af disse digte for gammeldags og ude af trit med deres tid med et bedaget litteratursyn, her tænkte hun på Malan Poulsen, Sólrun Michelsen og Katrin Reinert, mens den yngre Vónbjørt Vang repræsenterer et langt mere moderne litteratursyn. Jeg er enig i disse betragtninger, der igen siger noget om en vis opde-

ling mellem eksperimenterende digtere og dem, der skriver en lidt mere klassisk poesi.

En klar tendens i både mine, Kampmanns, Róadóttir Jægers digte, Poulsens, Jógvansdóttir og andres er, at forfattere i dag er inspirerede af poetologiske eller filosofiske retninger i samtiden. En tendens er, at færøsk nypoesi er blevet mere lærd dvs. bevist om eget ståsted.

Det at kunst eller poesi kan virke mere eller mindre lærd, er dog ofte noget, der volder problemer for det mere romantiske litteratursyn. Der findes således en måde at udgrænse folk i moderne litteratur, dem som fx er lærde og 'skolede' som mig kan blive skudt i skoene, at de skriver "lærde" digte, som om de bare forlænger deres studier i digtform. Her forudsættes dels en anti-intellektualisme, dels et gammeldags litteratursyn, hvor den 'geniale romantiske digter' ikke lader sig inspirere af noget, at digtene falder ned fra Himlen fra Gud eller Olympen, og at digteren bliver en slags mytologisk halvgud selv. Her er vi tæt på romantiske kunstnermyter og det romantiske litteratursyn, der stadig har det med at fremkomme som en matrix og et altoverskyggende forklaringsmønster.

I forhold til Skrivern og Gregersens 2015 opdagelse af en posthumanisme, der findes i en materialistisk poetisk retning og tankegang, så findes mange af disse tanker i min digtsamling fra 2006 kaldet *Nådesolen*. Der er en dystopisk og næsten postapokalyptisk undergangssteming, der har sin inspiration fra digtere som Tor Ulven og Ann Jäderlund. Digtene i *Náðisólin* (Nådesolen) fra 2006 var således på en måde programatiske for de næste bøger, der skulle komme henholdsvis syv og ni år senere.

Bortset fra den mere højlitterære debat om den poststrukturalistiske litteraturforståelse, der nu er slut, har der også været en vis fornyelse i de mere generelle syn på Færøerne som "sted" i verden i dag. En genkommende tematik i det tyvende århundredes færøske lyrik og prosa er et direkte eller et romantisk forhold til naturen, hvor livanskuelsen er (var) kendetegnet af heftig vitalisme og en kamp for det "livspositive". Denne vitalisme har en forkærlighed for den ekstreme situation, som kan skabe en kontakt med det rene pulsrende liv, disse ting kan genfindes hos færøernes mest kendte forfatter Willam Heinesen. I forhold til denne bedagede litteratur er nutidens færøske forfattere som fx Tóroddur Poulsen, Sissal Kampmann, Katrin Ottarsdóttir og mig selv helt andre steder, dette sammen med en hel generation af færøske kunstnere og musikere. Med globaliseringen er

den færøske litterære institution paradoksalt blevet mere knyttet til den danske og nordiske, men dette skaber også et større udsyn.

Færøske forfattere oversættes først og fremmest til dansk, norsk og lidt til tysk og engelsk. Med dannelsen af Forlaget Torgard, der har specialiseret sig i at udgive færøsk litteratur i Danmark, er færøsk litteratur blevet anmeldt og læst mere i Danmark. Nabolandene – Norge specielt – har også udgivet en håndfuld færøske digtere de sidste år.

Litteratur

Á Ryggi, Randi. 2007. (Randi Ward): *Meditations on salt*. Tórshavn: Eget Forlag.

Andreassen, Daniella: *Dilemma*. København: Forlagið Eksil, 2011.

Jensen, Carl Jóhan. 2006. *September í bjørkum sum kansk eru bláar*. Sprotin, Torshavn.

Jógvansdóttir, Anna Malan. 2015. *Undirfloyma*. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.

Kampmann, Sissal: 2011. *Ravnar á ljóðleysum flogið – Yrkingar frá uppgongdini*. Forlagið Eksil, København.

Kampmann, Sissal. 2012. Endurtøkur. Århus: Forlagið Eksil, København.

Kampmann, Sissal. 2013. 4D. Forlagið Eksil, København.

Kampmann, Sissal. 2014. Hyasinttíð. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.

Kampmann, Sissal. 2016. Sunnudagsland. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.

Klein, Heðin M.: *Strandvarp.* Tórshavn: 1983.

Nielsen, Jóanes: 2010. *Broer af sultne ord*. Forlaget Torgard, København.

Poulsen, Tóroddur: 1984. *Botnfall*. Eget forlag, Torshavn.

Poulsen, Tóroddur: 1986. *Fullir einglar*. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.

Poulsen, Tóroddur: 1999. *Speispei spei*. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.

Poulsen, Tóroddur: 2003. *Svøvnlendingur rættar kumpass*. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.

Poulsen, Tóroddur: 2009. *Udsyn/* Útsýni. Torgard, København.

Poulsen, Tóroddur: 2010. Øjenhuler/*Eygnaholur*. After Hand, København.
Rasmussen, Oddfríður Marni: 2014. *Oktoberbløð í fallandi sól*. Sprotin, Torshavn.
Rasmussen, Oddfríður Marni: 2015. Av heilun hjarta. Sprotin, Torshavn.
Rasmussen, Oddfríður Marni: *Innantannaskríggj*. Torshavn, 1995.
Róadóttir, Lív Maria Jæger. 2014. Mítt navn við hondskrift. LP-plade, digte og musik. Sammen med Lasse Thorning Jæger. Steinprent.
Róadóttir, Lív Maria Jæger. 2015. Hvít sól. Prosayrkingar. Mentunargrunnur Studentafelagsins.
Simonsen, Kim: 2006. *Náðisólin*. København: Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.
Simonsen, Kim: 2013. *Hvat hjálpir einum menniskja at vakna hesumegin hetta* áratúsindi.
Simonsen, Kim: 2015. *Desembermorgun*. Mentanargrunnur Studentafelagsins. København.
Simonsen, Kim: 2005. *Kodakmyndir frá sjeytiaárunum*. Mentunargrunnur Studentafelagsins, København.
Vang, Vónbjørt: 2011. *Millumlendingar*. København: Forlagið Eksil.
Vencil 2006-2011, Arnbjørn Ólavsson Dalsgarð & Oddfríður Marni Rasmussen red. Tórshavn: Vencil & Bókadeild Føroya Lærarafelag.
Ward, Randi. 2016. *Whipstiches*. MadHat Press, Asherville, USA.
Windvlinders Poëzie van de Faerøer. (Red. Roald van Elswijk), Groeningen: Wilde Aardbeien 2007.

Andre tekster

Aldudóttir, Silja. 2016. *Kroppur í yrkingum hjá Sissal Kampmann*. BA-projekt, Nordisk Afdeling, Fróðskaparsetur Føroya (Det Færøske Universitet).
Barad, Karen. 1998. Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality. I: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 10, nr. 2.
Barad, Karen. 2008. Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. I: Alaimo, Stacy og Susan Hekman (red.): *Material Feminisms*, Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham og London: Duke University Press.

Bunch, Mads: 2013. Millennium. Nordisk samtidslitteratur 2000-2012, Forlaget Spring, København.

Casanova, Pascal: 2004. The Republic of Letters. Boston: Harvard Press.

Christensen, Inger: 2000. Hemmelighedstilstanden. København: Gyldendal.

Coole, Diana og Samantha Frost. 2010. Introducing the New Materialisms. I: Coole, Diana og Samantha Frost (red.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham og London: Duke University Press.

Hansen, Bergur Djúrhuus: 2015. Kend din krop. En undersøgelse af krop og køn i digte af Magnus William-Olsson, Olga Ravn og Tóroddur Poulsen". I: *Kjønnskrift/Kønskrift/Könskrift. Modernisme i nordisk lyrikk* 7. Bergen, Alvheim & Eide Akademisk Forlag.

Jørgensen, Hans Otto: 2007. Med plads til hundrede køer. Gyldendal, København.

Kromann, Thomas Hvid. 2015. At stamme på et alfabet, som næppe eksisterede endnu Verbalt-visuelle værker i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen. I: *Dansk samtidslyrik*. Red. Peter Stein Larsen & Louise Mønster. Aalborg Universitetsforlag.

Larsen, Peter Stein & Louise Mønster. (red.) 2015. *Dansk samtidslyrik*. Aalborg Universitetsforlag.

Marnersdóttir, Malan: 2008. intro to the Deutch antology "Windvlinders Poëzie van de Faerøer" Wilde Aardbeien.

Moberg, Bergur Rønne: 2007. Lad det regne - Perspektiver på modstands- og eksilerfaringer hos to færøske lyrikere: Tóroddur Poulsen og Kim Simonsen. I: *Krysninger - Om moderne nordisk lyrikk*, Red. Ole Karlsen, Unipub. Norway, 2007.

Morton, Timothy. 2010. The Ecological Thought, Cambridge, Massachusetts og London: Havard University Press.

Niclasen, Ivan & Hugin Eide: "The spei that killed me –Ein forsyndaður lesari og ein meiri sinniligur og yrkingavandur akademikari hava havt t-brævaskifti um nýggjasta yrkingasavnið hjá Tóroddi Poulsen".I: Bragi nr. 1. København, 2000.

Nielsen, Carsten René. 2005. At se tingene, som de er. Samtale med Eske K. Mathiesen. I: *Ildfisken. Tidsskrift for ny litteratur*, nr. 33.

Norbert B. Vogt & Detlef Wildraut: 2011. "Litteraturland Färöer. Einblicke und Entdeckungen", EditionredACtionsbureau.

Rigby, Kate. 2002. Ecocriticism. I: Julian Wolfreys (red.): *Introducing Criticism at the Twenty-First Century*, Edinburgh: Edinburg University Press.
Seerup, Martin Glaz. 2015. Konceptuelle vidnesbyrd: statement of facts. I: *Dansk samtidslyrik*. Red. Peter Stein Larsen & Louise Mønster. Aalborg Universitetsforlag.
Simonsen, Kim: 2002. At umboða veruleikan – fagurfrøðiligir tankar um føroyskar bókmentir millum pathos og ironi. I: *Varðin*, bd. 69, s.: 199-241. Tórshavn 2002.
Simonsen, Kim: 2013. Litterær kanon, arkiv og erindring: Litterær kanon på Færøerne, I: *Kanon i Norden*. Nordisk Ministerråd.
Simonsen, Kim: 2013. Migrationspoesi og litterære stereotyper En imagologisk læsning af Eva Tind Kristensens "Do/_". I: *Indvandreren i Dansk film og litteratur*. Forlaget Spring.
Simonsen, Kim. 2006 Vit eru bert spor millum onnur: Um Tor Ulven. I: *Outsider Magazi*n, 2/3, red. Kim Simonsen.
Simonsen, Kim. 2013. Hvor blev det af dig Færøerne i alt myldret?: - Fra postmodernisme til en global og erfaringsramt litteratur. Migration og det nationale i færøsk samtidslitteratur.', I: *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*, red Mads Bunch. Forlaget Spring.
Skiveren, Tobias og Martin Gregersen. 2015. Den materielle drejning En (ny) optik i og på aktuel dansk digtning. I: *Dansk samtidslyrik*. Red. Peter Stein Larsen & Louise Mønster. Aalborg Universitetsforlag.
Walkowitz, Rebecca L. 2010. "Litteraturens sted – Den transnationale bog og migrantforfatteren". I: *Litteratur i bevægelse – Nye tilgange til verdenslitteratur*. Århus.

Noter

1 Digteren og oversætteren Ward (2015) skrev om bogen:
The structure of December Morning is itself a philosophy and aesthetic that spans from the personal to the cosmic and back again; through three distinct sections, the collection explores how "everything is an other world, / always an other world" (…) Simonsen considers his latest collection part of a post-ironic literature that has, among other things, "pitted central lyricism and interaction poetry against one another, shattered their boundaries, and synthesized them into a new literary ho-

rizon." (…)…the Faroese landscape with an experiential, process-oriented poetics inspired by conceptual art / literature, photography, jazz, and minimalistic music."

OM BIDRAGSYTERNE OG ENGELSK SAMMENDRAG (ENGLISH ABSTRACT)

Hadle Oftedal Andersen

(f. 1969) er filosofie doktor, docent og lektor ved avdeling for nordiske språk og nordisk litteratur, Helsingfors universitet. Bokmeldar i *Klassekampen*. Har skrive ei rad bøker og artiklar om nordisk litteratur av alle sjangrar, men mest om lyrikk. Gjerne med utgangspunkt i møtet mellom litteratur og ulike tankesystem, til dømes filosofi og klassisk psykologi. Har skrive bøkene *Spegelsalen. Artiklar om nordisk lyrikk* (2000), *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge* (2002), *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatikk* (2004), *Kroppsmodernisme* (2005) og *Bygdemodernisme. Tarjei Vesaas og dei ytste ting* (2015). E-post: hadle.andersen@helsinki.fi.

Abstract

«Between Classic modernism and neo-avantgarde. Three examples from contemporary Finland Swedish poetry: Mickwitz, von Wright, Ringbom.» The theoretical basis is Peter Stein Larsen's distinction between what he refers to as centrallyrik (poetry focused on an expressive subjectivity) and interaktionslyrik (poetry consisting of a depersonalized play of signs). Larsen points out that very little contemporary poetry belongs exclusively to either category, but rather exists somewhere between them. The aim of this study is to show a tendency in present-day Finland Swedish poetry, where the poets not only place their work between these positions, but rather make the interplay between them the main point. The poems studied are Peter Mickwitz: «ONEJ det anstår nej inte…», Heidi von Wright: «Tillsammans» and Henrika Ringbom: «Det historiska första».

Mikkel Krause Frantzen

(f. 1983) er ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab og litteraturanmelder på Dagbladet Politik. Har nylig forsvaret sin avhandling

om depression og samtidslitteratur og –kultur under titlen *Going nowhere, slow – scenes of depression in contemporary literature and culture.* Har skrevet artikler om Claus Beck-Nielsen/Das Beckwerk, Inger Christensen, Roberto Bolaño, Thomas Bernhard, David Foster Wallace, Lars Skinnebach, den amerikanske digter Tao Lin, den mexicanske samtidskunster Teresa Margolles og filmen Melancholia af Lars von Trier. Forfatter til bogen Lars Skinnebach – en monografi, og oversætter af William Burroughs The Cat Inside og Judith Butlers Frames of War. E-mail: mikkelfrantzen@hum.ku.dk.

Abstract
What might a contemporary poetry look like in the age of Man, in the geological epoch known as the *Anthropocene*? That is the central question guiding this article, which takes Theis Ørntoft's *Digte 2014* as an object of analysis and an occasion for reflection. On the basis of the conceptual triad time, affect and fabulation, I argue that in this groundbreaking book of poetry, Ørntoft takes up an uncompromising attitude towards living *and* creating in end times – an attitude engendering a disillusioned if not downright depressive state of mind on the one hand, and, on the other, a strange science fictional or fabulative hope.

Mats Jansson

(f. 1956) är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Han har forskat om modernismens historia, litteraturkritik och intermediala frågor. Han har publicerat *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T.S. Eliot* (1991) samt översatt och kommenterat Eliots litteraturkritik i *Om kritik* (2002). Han är också författare till *Kritisk tidsspegel* (1998) – om den svenska litteraturkritiken under modernismens genombrottsskede på 1940-talet – och *Den siste barden. Ord och bild hos Sven Alfons* (2005). Han senaste bok är *Poetens blick. ekfras i svensk lyrik* (2014). Han har varit medredaktör för ett flertal antologier på engelska om den nordiska modernismen ur ett komparativ perspektiv, senast *Nordic Responses* (2014). E-post: mats.jansson@lir.gu.se.

Abstract
This article takes its starting point in the notion of ekphrasis as a particular "literary mode" (Heffernan 1993:7), which means that ekphrasis is not treated as a genre or topos. Ekphrasis as a mode of writing is furthermore understood as a literary practice that comprises various general theoretical aspects relating to the word-image interaction. The article highlights these aspects in various practical contexts organized according to the following clusters and subtitles: semiotics and iconicity; hermeneutics and application; phenomenology and concretization. A handful of poems in Swedish and English by W.D. Snodgrass, Åsa Maria Kraft, Folke Isaksson, Seamus Heaney, Gael Turnbull, Tomas Tranströmer and Basil King are paired in order to elucidate the theoretical aspects inherent in ekphrasis as a mode of writing. Consequently, the theoretical argument is not limited to the chosen examples but is claimed to be of general relevance and importance with regard to the ekphrastic *mode* of writing.

Ole Karlsen

(f. 1955) er dr.art. og professor i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Han har skrevet bøkene *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003) og *Streiflys. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006) og dessuten en rekke artikler, særlig om moderne norsk lyrikk. Har redigert en rekke vitenskapelige antologier, i senere år bl.a. *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap* (2014), «vakkervisa hu skulle *søngi*». Om Alf Prøysens forfatterskap og *Nordisk samtidspoesi. Særlig Cecilie Løveids forfatterskap* (2016). E-post: ole.karlsen@inn.no.

Abstract
Introductorily, the article offers three sketchy readings of three texts from Kjartan Hatløy's authorship; one poem from Riket er ditt, damti damti (2005) and two autobiographical texts published in periodicals ("Den ville" og "Wahnsinn und Dichtung", 2015). Drawing on these three reading the article moves on to give an overview of the complexities involved in how

nature is experienced throughout his 10 books of poetry (1996 – 2012), whereupon follows a discussion of the relationship between nature and art experience in his poetry, drawing among other sources on T.W. Adornos aesthetic thinking in "On Natural Beauty". Central to Hatløy's poetic thinking are the similarities in the experience of art and nature as both, among other things, involve a disturbance of the subject/object-relationship.

Unni Langås

(f. 1957) er dr.art. og professor ved Institutt for nordisk og mediefag, Universitetet i Agder. Leder av forskergruppa "Trauma Fictions in Contemporary Culture". Har skrevet bøker og artikler om modernistisk prosa og poesi, norsk 1800-tallslitteratur og litteratur og kjønn. Forfatter av bøkene *Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap 1970-1988* (1999), *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk* (med Sigrid Bø Grønstøl, 2001), *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900* (2004), *Dialog. Eldrid Lundens dikt 1968-2005* (2007) og *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016). Har også redigert flere antologier, blant annet *Poesi på alle kantar. Festskrift til Paal-Helge Haugen* (2015) og *Litteratur inter artes. Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter* (med Karin Sanders, 2016). E-post: unni.langas@uia.no.

Abstract

Monica Aasprong's *Soldatmarkedet* (*Soldiers' Market*) is a multimedia, interartistic and procedural work, which has been developed and exposed in a range of versions since 2003. The work also incorporates the author's debut novel, *mellom Alex Gobulev og meg* (*between Alex Gobulev and me*) from 1997, in the sense that this book is an element in both gallery displays (as a book object) and in digital formats. The article discusses various aspects of this multifaceted work, taking as its point of departure an analysis of the effects of making concrete poetry into digital art. More important than this question is however the way in which *Soldatmarkedet* intensely works with repetition and storing, and the claim is that *mellom Alex Gobulev og meg* must be taken into account as an archive for the entire work. The article offers a psychoanalytical reading of the novel and underscores its story of trauma, which is connected to themes like remembrance and cen-

sorship. The reading is informed by Jacques Derrida's 1995 study *Archive Fever*, which discusses Freud and draws a line between archival practices and the human mind. In conclusion, the article refers to Hal Foster and discusses *Soldatmarkedet* as conceptual and archival art.

Peter Stein Larsen

(f. 1959) er dr.phil. og professor ved Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet. Leder af forskningsprojektet "Comtemporary Poetry between Genres, Art Forms, and Media". Anmelder ved Kristeligt Dagblad. Har skrevet bøger og artikler om romantik, modernisme, metafiktion, genreteori, fortælleteori, poetisk formsprog og en lang række ældre og nyere nordiske forfatterskaber. Forfatter til bøgerne *Digtets krystal* (1997), *Modernistiske outsidere* (1998), *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000* (2009), *Nattehimlens poetik* (2011) og *Poesiens ekspansion. Om nordisk samtidslyrik* (2015). E-mail: pstein@cgs.aau.dk.

Abstract

As Ole Karlsen has pointed out, the long poem has a particular ability to innovate and transform itself. Unlike the reading of conventional lyric poems, therefore, the reading of long poems requires a variety of theoretical optics. The long poem places itself on the periphery, of what we normally associate with the poetic genre. Long poems has co-opted a number of genre characteristics from other genres – especially from the most dominant genre in contemporary literature, prose. This article examines four traits, combined and used as compositional matrices in modern long poems. These traits are the narrative, the sequential, the multi-voiced, and the serial-procedural. The article discusses long poems of five Scandinavian contemporary poets, namely Ida Linde, Caspar Eric, Bjørn Rasmussen, Marius Nørup-Nielsen and Audun Mortensen.

Claus K. Madsen

(f. 1978), er fil. mag. og dansk lektor ved Åbo Akademi. Har i forbindelse med sin PhD om langdigtsbetegnelsens muligheder i nordisk litteratur *Det Udstraktes Poetik* (under udgivelse) skrevet en række artikler om langdigtets

historiske perspektiver, om de poetiske konsekvenser af længde i formelt perspektiv og om hvilke særlige helhedsforståelser et langdigtsperspektiv fordrer. E-mail: cmadsen@abo.fi.

Abstract
Yahya Hassan's poem "LANGDIGT" has received wide critical attention but it has not been read as a long poem, as Scandinavian poetry lacks a canonical as well as an academic understanding of what that might entail. Inspired by Anglo-American discussions this article develops a tripartite understanding of what a reading of "LANGDIGT" as long poem entails. Firstly poetry as process, which focuses on how the poem's material is related and transformed into a unique, poetic position. Secondly as critical-relational poetry, which points out that this poem's position is a solely oppositional stance. Lastly a poetic wholeness-perspective that offers an understanding of how this oppositional poem forms meaning through semiospheric reliances, which informs us of poetic ambiguity as the means by which this poem complicates univocal readings and insists on scaling confrontations. As such "LANGDIGT" both relays the long poem's embeddedness in spatial and temporal settings but it resists a fixed meaning and discloses, when sifted through the altering reflections of this oppositional extended poetry, personal meaning.

Hans Kristian Rustad

(f. 1973) er ph.d. og førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Han har skrevet artikler om bl.a. Øyvind Berg, Hanne Bramness og Paal-Helge Haugen, gitt ut *Digital litteratur* (2012) og redigert artikkelsamlingene *"der vårgras brydder". Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning* (2010), *Analyzing Digital Fiction* (2013, sammen med Alice Bell og Astrid Ensslin), *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur* (2015, sammen Henning H. Wærp), samt *Nordisk samtidspoesi*. Tua Forsströms forfatterskap (2017). Høsten 2017 gir han ut boka *Fotopoetikk*. Om fotografi i norsk lyrikk. E-post: hanskr@hihm.no.

Abstract
The article offers a reading of Tomas Espedal's *Mitt privatliv* (2014). *Mitt privatliv* contains private photographs of Espedal, Espedal's family and friends, captions, poems, and aphorisms, and has been read as an autobiographical work. Rather than being an autobiographic work the article argues that *Mitt privatliv* is a photopoetic work on memory, seeing, photographs and writing. The article offers a discussion of the photographs and poems in *Mitt privatliv*, and on the impossibility of writing autobiographic, as claimed by Maurice Blanchot. It argues that both the photographs and the writing in *Mitt privatliv* represent an Orphic turn. Espedal writes and takes photographs to distance himself from what he sees, a distance that make the photopoetic work appear.

Kim Simonsen

(f. 1970) er ph.d. ved Institut for Europæiske Studier og Historie ved Amsterdam Universitet, ved SPIN Study Platform of Interlocking Nationalisms. Han er leder for netværket *North Atlantic Digital Repatriation and Cultural Heritage Network* og Network on *Romantic Travel Writing to the Far North 1800-1900*, og er koordinator for ERNiE (Encyclopedia of European Cultural Nationalism ved Amsterdams Universitet. Han er forsker, udgiver og forfatter med fem skønlitterære bøger bag sig. I 2014 vandt han Færøernes Litteraturpris. Forfatter til bøgerne *Literature, Imagining and Memory in the Formation of a Nation - Travel Writing, Canonisation and the Formation of a National Self-image in the Faroe Islands* (er på vej). *Before the Library – A Wave in European History. Lyngbye, Davidsen & Rafn 1817-1828.* E-post: k.simonsen@uva.nl.

Abstract
The article is an investigation of new trends in Faroese poetry. The article in centered around a selection of the most influential poets, where some work with the performative, intermedial practices, conseptual poetry, autobiographical poetry, materialism and ecocriticism. The article also puts

Faroese poetry in place in the literary republic today, where Faroese literature still struggles with exoticism coming from the long standing centre and peripheral dictonomy within European literature, where the article gathers a range of arguments for a beginning reversal of Eurocentrism.

Eirik Vassenden

(f. 1971) er dr.art. og professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen. Han har bl.a. utgitt *Den store overflaten. Lesninger i samtidslitteraturen* (2004), *Lyrikk. En håndbok* (2007/2011), sammen med Jørgen M. Sejersted), *Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk* (2007), *Norsk vitalisme. Livsdyrking, ideologi og litteratur 1890–1940* (2012) og *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* (2016, red. sammen med Sissel Furuseth og Jahn H. Thon). E-post: eirik.vassenden@uib.no.

Abstract

The article focuses on a tendency in recent Norwegian poetry to let animals and non-human entities speak, often in ”their own language” or in ways that differ significantly from recognizable human languages. The poets Øyvind Rimbereid, Kjartan Hatløy, Aina Villanger, Erlend Nødtvedt and Terje Dragseth is discussed in light of animal studies-inspired theory (Agamben, Grosz, Haraway), and the article argues that these poets are not only experimenting with ways of assigning language to non-human entities, and thereby with the traditional lyrical subject, but also to a degree deliberate on and question teoretical positions within the field of animal studies.

AALBORG UNIVERSITETSFORLAG

Nordisk samtidslyrikk er tredje bind i serien Studies in Contemporary Poetry / Studier i samtidslyrik, en serie som retter oppmerksomheten mot samtidslyrikk mellom sjangrer, kunstarter og medier i og utenfor Norden. Det foreliggende bind presenterer lesninger i den nyeste lyrikken i Danmark, Norge, Sverige og Finland, samt på Færøyene.

Antologien inneholder elleve artikler om tendenser i nordisk poesi. Her artikler om økopoesi og naturlyrikk, nye utsigelsesinstanser, langdikt, konseptpoesi, ekfrase, fotopoesi og neoavantgardisme, samt et innledningskapittel som drøfter hva samtidslyrikk er.