

SYSTEM OG NATUR

Liv Lundberg

*Jeg synes, at en hvilken som helst matematisk lovmæssighed ser
jo ud, som om den blomstrer – eller kunne komme til det, ikke!*

(Inger Christensen i intervju. Holk 1983)

Labyrinten

Når jeg leser Inger Christensens poesi forundres jeg igjen og igjen over dette åpenbare møte mellom sanselig liv og tankens klarhet. Verden blir synlig som for første gang, som om jeg hadde glemt den, som om jeg hadde glemt noe viktigere enn meg selv. Jeg ser meg omkring, kjenner energien i alt som finnes og er i et fellesspråklig rom som ikke bare er vakkert, men inngir meg en følelse av tillit.

Gud er ikke død, sier jeg til mig selv. Gud er den samtale mennesket fører med universet, eller omvendt: den samtale universet fører med mennesket, for at komme til bevidsthed om sig selv. (...)

Jeg må forestille mig, at universets kemi ligesom er snublet over sig selv og har udskilt biologien som et særligt forsøgsfelt, der inkluderer menneskets bevidsthed. Det er i denne midlertidige biosfære vi går rundt som universets forsøgsdyr. Vi ved, det vi ved, og det er uerstattelig og livsviktig for os, men egentlig må jeg tro, at det er flintrende likegyldigt, og at det, det drejer seg om, er, at universets kemi gjennomprøver sig selv i menneskets bevidsthed for at *vide* om sig selv. ("*Terningens syvtall*", *Del av labyrinten*, 1982)

Gud er ingen metafysisk størrelse i dette sitatet, men betegnelsen på den mest omfattende forestilling mennesket har frambragt i sine anstrengelser for å danne seg et bilde av den verden som på sin side har frambragt oss. Men denne Gud kaster ikke terninger i universet, har ikke satt det hele igang, er ikke engang deltaker i verdensspillet. Gud *er* utvekslingen, selve spillet. Det finnes ingen skapende instans, ingen transcendens, ingen teleologi, og ingen privilegert posisjon for subjektet.

Å skifte perspektiv er en vesentlig del av Inger Christensens tenkning; ikke å skifte mellom sideordnete motsatser, men å skifte nivå;

flytte perspektivet fra det antroposentriske subjektet som har herjet europeisk selvforståelse siden renessansen, med sin opplyste rasjonalitet; blikket som kjølig kalkulerer verdien av verden, men som glemmer at det kun er et øye som ikke kan se sin egen netthinne. Hun flytter perspektivet opp og ut, for i hvilket hode sitter dette menneskeøyet – og hvem er det som ser? kunne man spørre og svare: at siden kloden vel er hodet, må universet være den utstrakte kroppen ekspanderende ut i uendeligheten, som ikke kan avgrensnes fra andre kroppar, siden det er kroppars betingelser å leve av og ved hverandre.

Da er vi straks ute i det grenseløst ubegripelige, samtidig som vi jo fortsatt trækker rundt her mellom aprikostrær og anemoner og ishav og midnattsol og alt det andre som finnes, for oss, som utenforstående naturlige ting eller menneskeskapte mer eller mindre nyttige bruksting. Vi klarer ikke være både her og der for vi er jordiske størrelser, ikke flytende eller åndelige. Vi skaper oss en personlig identitet nettopp ved å utskille vår bevissthet om verden fra opplevelsen av den, slik oppstår illusjonen om at vi er løsrevet fra omverden.

Hvordan kommer verden inn i hodet? Som hjelp til å forstå det komplekse trenger vi modeller, slik Inger Christensen for eksempel bruker labyrinten i essaysamlingen *Del av labyrinten* (1982) for å anskueliggjøre at vi alltid er innfoldet i en større helhet som vi aldri kan overskue, men bare må bevege oss gjennom, slik at perspektivet (hva vi kan se og hvordan vi kan se det) alltid er betinget av posisjonen vi til enhver tid befinner oss i.

Jeg vet ikke om noen poet av så betydelig format, som så insisterende og konsistent lar tanken føre eller følge sine poetiske erkjennelser. Inger Christensen har uttalt i intervju:

Det er formodentlig ikke så mange som tenker på at man tenker over hvordan verden er innrettet, når man skriver dikt og romaner. Man ser ikke et kunstverks struktur som en art filosofi. Men jeg tenker slik på det, og tror jeg har gjort det siden mine første diktsamlinger... Noe av det som gjør kunst spennende i forhold til annen tankevirksomhet er, at man der kan etablere en fiktiv måte å tenke samtidig på, der ingen tankemåte kan unnværes uten at det hele forsvinner. I andre språk vil man diskutere et lite stykke om gangen, liksom man ved å tolke et kunstverk langs en streng,

lukker for noen andre. I begge tilfeller forveksler man den nyopprettede virkeligheten med hele virkeligheten. (Holk 1983)

Imot reduksjonismens forenkling fremmer hun forestillingen om den "prinsipielt ulæselige verden" der jeget som taler, taler ut av verdens biologiske rom, som bruker ordet *jeg* for å bli kjent med seg selv. Hun argumenterer imot ideen om stadig ny realisering (virkeliggjøring av selvet og verden) og for individets avrealisering; fordi, sier hun, vi blir født "med viden om verden, en hel og udelelig genkennelse, en disposition for verden" ("*Afrealisering*", *Del af Labyrinten*, 1982). I samme øyeblikk vi kommer til verden og slår øynene opp, er verden tilstede i hele sin realitet for hver enkelt med sine særlige disposisjoner og evner; som sanselig skjønnhet (estetikk), kroppslig utfoldelse (energi) og sosialt fellesskap (relasjoner, språk). Dette reelle og relasjonelle forholdet danner basis for å kunne utvikle etisk bevissthet med universell gyldighet som overskrider kulturelt bestemte moralregler.

Inger Christensen anbefaler barokkens formlabyrinter som øvingsmark for en mer kompleks virkelighetsoppfatning. Europeisk idehistorie kunne sett annerledes ut, dersom Descartes hadde fullført sitt utsagn slik Inger Christensen foreslår: "Jeg tænker altså er jeg (...) en del af labyrinten (...). På portugisisk betyr *il barocco* en skæv perle. Og Barokken er netop sådan en skæv perle; en storslået, besynderlig, urimelig, ja ligefrem smagløst forvreden perle, der netop ikke er den fuldkomne perle, men en fuldkommen anderledes perle" ("*Terningens syvtaal*", *Del af labyrinten*, 1982).

Jeg kan ikke lade være med at forestille mig labyrinter og atter labyrinter inde i denne største og bevægelige labyrint (...) Og sproget som en labyrint, hvor gangene hele tiden falder ud, fordi ordene kun bygger dem op i forbifarten, på deres uendelige vej hen mod tingene, hvis skygger ligger begravede bagude et sted i de sammenstyrtede gange. Og at alle disse labyrinter ånder, åbner og lukker, drejer og spejler, sig selv og hinanden, og lader alle disse spejlbilleder sive ud og ind gennem hinanden, som verdensbilledets åndedræt. (*ibid*)

Mens den klassiske labyrint lot labyrintens sentrum være dens privilegerte midtpunkt, iscenesatte barokklabyrinten en desorientering med blindveier og optiske bedrag i den hensikt å forstyrre romorientering og romorganisering. Labyrinten som topologisk og mental form er samtidig kontrollert og uoverskuelig. Man må fremmedgjøre verden for at den skal bli tydelig i sin tendens. Labyrinten blir en metafor for verdens polymorfi, et bilde på tilværelsens grunnvilkår, som representerer gradene av villfarelse mellom orden og kaos. Vi er inni labyrinten, mens den beveger seg, og mens vi beveger oss gjennom den og blir beveget av den.

Vanntrapper

I artikkelsamlingen *Sprogskygger* (Pape, 1995) anvender Kim Forum Jacobsen en litt annen tilnæringsform til Inger Christensens verk. Han analyserer essay-poetikken "Vandtrapper" (*Del af labyrinten*) etter modell av en kjemisk analysemetode som undersøker to forskjellige vesker i det de blandes. Veskene beveges meget hurtig inntil de plutselig stanser – *stopped flow* – i blandingskammeret. I blandingsøyeblikket og i millisekundene etterpå undersøkes blandingens egenskaper ved å se hvordan veskene bryter lyset. Selv om veskene ligger stille, er de ennå ikke stabile, men utviser stor kjemisk aktivitet i overgangstilstanden. Nøkkelbegrepet i analysen er *tid*.

"Vandtrapper" er som *Alfabet* strukturert av tallrekker. For å komme fram til bevegelsen i vanntrappene, er det nødvendig å diskutere form og innhold som gjensidig avhengige størrelser, og deres forutsetning er substansen. Med kaleidoskopet som eksempel søker Forum Jacobsen å vise hvordan konstruksjonen (formen) er nødvendig for at bildene (innholdet) skal komme fram, men ingenting kan framstå uten de kaotiske glassbitene (substansen) som bildene oppstår av. (Inger Christensen fant Fibonacci-tallrekken under bokstaven F i en ordbok i begynnerfasen av arbeidet med *Alfabet*). Med hennes ord:

Sådan mener jeg, at både tale og tal er billedsprog, som griber ind i hinanden og er avhængige af hinanden, eftersom fænomenerne ikke kan træde frem uden om en fælles opretholdende struktur, mens en struktur omvendt ikke kan erkendes uden om

fænomenerne (...) det siger jeg fordi jeg har opplevet Fibonaccis række som et dikt der befandt sig i ulæseligheden. Hvis tallene danner grundstrukturen i et sprogligt værk, opptreder de uden videre som en spejling af en sammenheng, sproget ikke selv kan nå. ("Øjet der ikke kan se sin egen nethinde", *Hemmelighedstilstanden*, 2000)

Slik glassbitene kan leses som bilde gjennom kaleidoskopet, kan substansen, det prinsipielt uleselige, selve verdens organisering av sitt materiale, leses som språkbilder ved hjelp av tallsystemet. I følge Christensen er det funnet forbløffende samsvar mellom forholdstall i naturlige strukturer særlig i botanikken, og Fibonacci-rekken.

Forum Jacobsen gjennomfører en sinnrik analyse av "Vandtrapper"s system av romerske fontener, piazzaer, akvadukter og gatenett med referanse til historiske rom- og tidsdimensjoner, i en bevegelse fra det faste, oppbygde mønstret (marmorfontenene) via det mønstredbrytende (vannet), inntil *alt* flyter, for så til slutt igjen å være stivnet til stein; og da er til og med brevene (skriften) og vannet transformert til marmor, mens verken rommet eller tiden eller jeget lenger finnes.

Mennesket har ingen posisjon utenfor språket og er fra fødselen deltaker i språkspill som ingen kjenner alle reglene til. Da kan man i følge Forum Jacobsen, velge som strategi å skape et eksperimentelt språkspill med kjente regler, men fjernt fra dagligspråket – poesi kan være et godt eksempel – for å undersøke effekten det har på språket, metaforisk betraktet som en biokjemisk organisme heller enn en fasttømret tankebygning. "Vandtrapper" kan leses som et slikt spill i spillet, som viser oss spillet. En poetisk iscenesettelse og iverksettelse av språkets potensiale; altså en slags frigjøringsstrategi, men ingen utopi. Frigjøringens figurer er også underlagt systemet som beveger dem.

Systemet

Begrepet systemdiktning ble særlig anvendt om noen danske litterære verk på 50-60-tallet. Hva er et system? En *hard* definisjon kan finnes hos Ludwig von Bertalanffy:

Et system er et sett av elementer i interrelasjon. Dette sett av elementer utgjør en organisasjon, slik at helheten er mer enn summen av delene. Forandring i en del, vil forårsake forandring i organiseringen av helheten. (Bertalanffy 1973)

Et lukket system som drives av feedback for å opprettholde systemets likevekt, er termostaten. Levende systemer er imidlertid åpne, dvs. de utveksler energi og informasjon med omverden. Alle organiske systemer er åpne. I systemdiktingen er systemet gitt og skal fylles ut av dikterens levende språk, sette en ramme for dikterens fantasi. Et tallsystem er et lukket system. Systemet kan ha ulike virkninger: være en katalysator som strukturere det som kan skrives, eller det kan virke som motor og genere teksten. Alle bundne former med faste rim- og rytmeskjemaer kan kalles systemiske, til forskjell fra såkalt fri intuitiv eller inspirert diktning basert på semantiske elementer og frie rytmeskift. Lis Wedell Pape har formulert det slik:

Når verden re-præsenteres i verket via systemet, indtrer en dialektisk åpenhedsrelation mellem sprog og orden, og dette forhold er et markant træk ved Inger Christensens fremskrivning af det poetiske sprog. I kraft af det valgte systems *tvang* fraskrives ordene deres hverdagslige inskrevethed og den ufrihed som ligger i deres (alt for selvfølgelige) fortrolighed, idet det nødvendigvis også læses på tvers (både horisontalt og vertikalt): ordenes valører endres i og med at de inskrives i det ekstrasproglige, *fremmede*. (Pape 1994)

Det lange diktets problem

Diktsamlingen *det* (1969) kan betegnes som en språkfilosofisk skapelseshistorie. Forfatteren beskriver selv verkets tilblivelse: Hun søkte formprinsipper som kunne løse det lange diktets problem, inspirert av en grafisk serie over *Venus* av Botticelli og av ideen om at biologiske prinsipper kunne anvendes på ord. Særlig fylte Chomskys teori om en medfødt språkevne og hans generative og transformative grammatikk, henne med lykkefølelse og vissheten om at:

sproget er en direkte forlængelse af naturen (...) hvis man nu kunne tænke det utænkelige: at kødet kunne tale, at den ene celle kunne

signalere til den anden, så hele den umælende verden pludselig sad inde med følgende umulige (for menneskets bevidsthed umulige) erfaring: I begyndelsen var kødet og kødet blev ord... ("I begyndelsen var kødet", *Del af labyrinten*, 1982)

Hun avpersonaliserte seg selv og lot kjødet finne ord i prologen (det som er forut for ordet) som begynner slik:

Det. Det var det. Så er det begyndt. Det er. Det bliver ved. Bevæger sig. Videre. Bliver til. Bliver til det og det og det. Går videre end det. Bliver andet. Bliver mere. Kombinerer andet med mere og bliver ved med at blive andet og mere. Går videre end det. Bliver andet end andet og mere. Bliver noget. Noget nyt. Noget stadig mere nyt. Bliver i næste nu så nyt som det nu kan blive. (*det*, 1969)

Etter nitten sider avsluttes prologen med enkeltlinjer, den aller siste lyder: "En eller anden står stille og er omsider alene med den anden døde" (*ibid*).

For selve stykket "Logos" (det skapende ord) hentet hun inspirasjon fra Viggo Brøndals teori om preposisjonene, hans analyse og systematisering av språkets relasjonsord, som demonstrerte at deres språklige forhold fantes på forhånd som struktur eller nettverk av forbindelser i den før-språklige verden. Det er framfor alt preposisjonene som angir tings plassering i forhold til hverandre og til subjektet som orienterer seg, og som på dette grunnlag overfører erfaringen til abstrakte sammenhenger. Inger Christensen skriver om preposisjonene:

Alle præpositioner er nærmest usynlige. De holder sproget oppe på samme måde som rummet bærer planeterne. I deres begrænsede antal, op, ned, ud, ind, over, under, o.s.v. holder de bevidstheden i samme slags bevægelse som verden. De sætter alle substantiver på plads i forhold til hinanden og bekræfter os stiltiende i, at vi på forhånd i verden er båret oppe af et uudtømmelig stort, altid eksisterende sammenligningsgrundlag. ("Silken, rummet, sproget, hjertet", *Hemmelighedstilstanden*, 2000)

Diktene i selve stykket Logos er gruppert under relasjonsord som symmetrier, transitiviteter, kontinuiteter, konnexiteter, variabiliteter, integriteter, det siste er universaliteter. Epilogen begynner slik:

Det
Det er det
Det er det hele
Det er det hele i en masse
Det er det hele i en masse forskjelligt
Det er det hele i en masse forskjellige mennesker

og ender slik:

Det er det hele i en masse forskjellige mennesker
Det er det hele i en masse forskjelligt
Det er det hele i en masse
Det er det hele
Det er det
Det

(*det*, 1969)

Skapelsesberetning og undergangsvisjon

Diktsamlingen *alfabet* (1981) er berømt for sin systemisk gjennomførte kobling av bokstavene i alfabetet med Fibonaccis tallrekke som begynner med 1, 2, 3, 5, 8, 13 og fortsetter med tall som er summen av de to foregående tall. Diktene er nummererte, og linjeantallet følger systemet:

1
abrikostræerne findes, abrikostræerne findes

2
bregnerne findes; og brombær, brombær
og brom findes; og brinten, brinten.

3
cikaderne findes; cikorie, chrom
og citrontrær findes; cikaderne findes;
cikaderne, ceder, cypres, cerebellum.

4

duerne findes; drømmerne, dukkerne
dræberne findes; duerne, duerne;
dis, dioxin og dagene; dagene
findes; dagene døden; og digtene
findes; digtene, dagene, døden.

(*alfabet*, 1981)

Antallet strofe- og diktlinjer følger systemet gjennom hele boka, både med strenghet og stor variasjon. Alt som finnes i naturen benevnes (i prinsippet) – organiske arter som planter og fugler, juninetter blomstrende som snø, jordas grunnstoffer; surstoff ikke minst, og hydrogenet, hydrogenbomben og januar i hjertet – i en nesten bedøvende, berusende hyllest til klodens evolusjonære virkestrang som har frambragt forbløffende skapninger i uendelig variasjonsrikdom. På den andre siden har naturens grunnstoffer et destruktivt potensiale som er funnet og utvunnet av mennesket med katastrofale følger. Teksten som helhet er både en skapelsesberetning og en undergangsvisjon.

Systemet i *alfabet* er en genererende motor. Både tallrekken og alfabetet er lineære, fremadrettede, forløpsorienterte, til forskjell fra for eksempel labyrinten (som kretser om sin kjerne) og sonettekransen som kan utvides i alle retninger siden hver sonett kan bli gjort til mestersonetten i en ny krans. Alfabetet har kun 29 bokstaver, men tallrekken går mot uendelig. Skulle systemet vært fylt ut til siste bokstav, ville Å-diktet hatt flere hundre tusen verselinjer, og diktverket ville fylt titusenvis av boksider. Fibonacci-rekkens eksponensielle vekst og endeløshet rommer sin egen ugjennomførlighet og fører til et nødvendig sammenbrudd når energien tar slutt. Diktverkets system avbrytes midt i en funksjon, men bruddet er ikke tilfeldig, det skjer i det fjortende diktet i bokstaven N som står midt i alfabetet.

Atombombens ødeleggelseskraft representerer kulturens mangel på forståelse og respekt for naturens helhet og sammenheng. Ensidig rasjonalitet fører til selvdestruksjon og kan med kosmisk ironi kalles poetisk rettferdighet: "det biologiske rum som helhet har omsider måttet lade mennesket (som den intelligenteste del af denne biologi) opfinde midler til at udrydde mennesket, for at redde helheden" ("*Afrealisering*", *Del av labyrinten*, 1982). Dikteren selv er imidlertid lei av systemsnakket.

Det har gått mer og mer opp for meg, at det egentlig ikke er snakk om et system, men heller om en iakttakelse av noe som faktisk finnes i naturen, nemlig noen tallforhold, utlagt geometrisk danner tallrekken proporsjonene til det gyldne snitt, tallforholdet er kanskje enklest å iakttå i botanikken... man kommer til et punkt der man ikke lenger kan bestemme om det er oss som har funnet på tallene, eller om tallene er der fra før, og vi bare har oppdaget dem. (Lundberg 1997)

Om tallene er innleiret i naturen som immanent orden (ordnende prinsipp) og ikke som språket er forbeholdt mennesket, kan de markere grensen mellom menneske og natur. Språket har en uttrykksside (lydene, det grafiske bildet), mens tallsystemet er i seg selv stumt, og kan tilføre språket den tause formen i den verden som kunstverkets skapelse frambringer. Tallets modus blir å forbinde ord og fenomen. Fenomenene slik de bare foreligger i seg selv, har karakter av uformelig masse, udiffersiert stofflighet, en væren som lukker seg i ubegripelighet. Ved sin systematikk lar tallet fenomenet tre ut av sin innleirede eksistens i *mangfoldigheten* og komme til syne i verden som enestående (kunst)verk.

Brudd og variasjon

Ser man nærmere på systemet i *alfabet*, ser man fort at det er alt annet enn rigorøst, selv om det er gjennomført – med slik variasjon faktisk, at det kan være vanskelig å oppdage systemet dersom man ikke er ser etter det med et analytisk, systemisk blikk.

Kun de seks første diktene i *alfabet* står som hele strofer med rett antall verselinjer, det sjettede diktet har 13 linjer. Deretter deles diktene opp i strofer hvis linjeantall også følger tallrekken, på en slik måte at hoveddikttekstene som etter hvert består av flere dikt underordnet de 14 nummererte bokstavene, har korrekt linjeantall. Unntaket er det siste N-diktet som for å bli fullført skulle hatt 610 linjer, men stanser opp etter 321 linjer.

Bruddene og variasjonene er nødvendige for diktverkets poetiske økonomi. Plassering og utforming er heller ikke tilfeldig. Kombinasjonen av tekstene skaper en avgjørende uro og dynamikk i helheten som skaper kontrast til det monstrøse, monolittiske systemets mekanikk. Ikke bare

systemet, men også bruddene er altså betydningsbærende. Lis Wedell Pape har ordnet tekstmassen i *alfabet* i tre hovedgrupper: Første gruppe består av de fjorten diktene som innleder hver bokstav. Hun sier de angår begynnelser, at noe (skal) finnes (til), som utgjør stadig nye skapelsesforsøk i et universelt perspektiv. I denne gruppen finnes ingen dikt-jeg.

Den andre gruppen består i følge Wedell Pape av "relative brudd" (med systemet) og angår globale/kulturelle forhold og menneskets evne til å oppdage og utnytte naturens destruktive potensiale; som atombomben, brint-(hydrogen)bomben, cobolt-(kobolt)bomben, defoliantene og alfabetene. Det er i alt fem dikt i denne dødbringende gruppen som begynner med A, men ikke kommer lenger enn til D før den går tilbake til start, slik: A – B – C – D – A. At alfabetene innehar femteplassen på listen, knytter destruksjonstematikken direkte til skriftproblematikken.

I den tredje hovedgruppens "egentlige brudd" (med systemet) kobles de overordnede perspektivene til det biokjemiske nivået der menneskeindividet finnes. Her kommer diktsubjektet tilsyne. Denne mer individualistiske tendensen blir framhevet av at mange diktstrofer avviker fra Fibonaccirekken ved bruk av fire eller syv linjers strofer. To av diktene er grafisk framhevet som bokas nest siste dikt:

det er noget særligt
ved duernes måde
at leve mit liv
som en selvfølge på

i dag da det regner
og altid i regnvejr
lander de blødt
på husets gesims
så tæt ved det hvide
papir at de nemt
kan se om jeg digter
om duer eller regn

(...)
de ved ikke selv
at især deres flugt

deres vinger forbindes
med blidhed og fred
(...)
det var egentlig først
i Berlevågs havn
hvor mågerne raser
i kulden i juni

at duernes fravær
deres udeblevne
grundløse pludren
slog mig med noget

der ikke var undren
men ganske almindelig
dagligdags åbenhed
næsten med fromhed
(*alfabet*, 1981)

Diktet er en hyllest til dagliglivets duer som alltid finnes rundt omkring, på husets gesims, i allslags vær, et nærvær som aldri blir tillagt noen betydning. Duene lever sitt liv uten menneskets besværlige bevissthet. De vet ingenting, ikke engang at de er gjort til fredssymboler. Først så langt borte som i Berlevågs havn ved verdens ende, på kanten av Ishavet, blir dikteren slått av duenes betydning gjennom deres fravær, og blir grepet av fromhet overfor denne ydmyke og utrettelige virksomhet og livsvilje. Det er en svimlende opplevelse for dikteren; en visjon om livets begynnelse i duenes begynnelse, i en svimlende dråpe, i et egg, i dun og fjær, i et duehjerte et sted. I denne opplevelsen som vekker savn og tørst etter menneskelig lykke, blir språket betydningsløst ("samtlige mulige // ord gjort umulige" (*ibid*)), stilt overfor naturens enkle mirakel. Kanskje det er duene som er de virkelige dikterne som skaper deg og meg, regnet og freden.

Denne fromheten og ydmykheten foran duenes liv er ledsaget av fortvilelsen over hva mennesket er blitt i stand til å påføre mennesket og naturens skapninger – og naturen i seg selv. Bokas utgang er eskatologisk. Det siste diktet er entydig dystopisk. Skapelsen ender i destruksjon. Det skrivende presens er datert:

i dag mens der
ingenting sker mens jeg sidder

et sted i min lejlighed nærmest
apatisk i hvert fald alene med

femten kilo hvidt papir i dag
mens den elvte august langsomt

men sikkert forsvinder mens
fuldmånen lukker sine øjne

for den blændende sol i dag
går en kvinde tilbage til

landsbyen som om der er
vand i den forkullede

brønd (...)

tror hun kan høre stjernernes
flammer da stjernerne tændes

lige der hvor huset med
hegnet og haven har ligget

tror hun vil hvile
sig lidt og dø

(...)

en flok børn søger ly i en hule
kun iagttaget stumt af en hare,
som om de var børn i barndommens
eventyr hører de vinden fortælle

om de afbrændte marker
men børn er de ikke

der er ingen der bærer dem mere (*ibid*)

Bokas siste linje står alene. Jeg vet ikke om noen diktlinje som gir meg slik lyst til å gråte, over de etterlatte barna som ikke lenger er barn, siden de ikke lenger har foreldre. Det er ikke mer å si stilt overfor ødeleggelsens uopprettelighet. Nedskrivningens dato refererer til 6. og 9. august 1945 da atombombene falt over Hiroshima og Nagasaki, som også er nevnt i tidligere dikt i boka. Den skrivende dagen i dag er like etter katastrofen, apokalypsen, som skulle innlede Gudsriket – av en annen verden, ikke av denne.

Det eneste avvik i linjeantallet Wedell Pape har funnet, er i innledningsdiktet til det påbegynte N-diktet som burde hatt 34 linjer for å fylle en funksjon i tallrekken, men bare har 33. Wedell Pape tolker det som en bevisst bibelallusjon (dikteren antyder at det kan skyldes glipp og forglemmelse, men blir mistrodd). Trettitre er halvparten av Bibelens sekstiseks bøker. Halvparten er resultatet av halvering. I matematikken betyr halvering å minske en størrelse med dens halve verdi, dessuten betyr det å bryte ned de naturlige tall innenfra. N-diktets plass (nr. 14) er en halvering av alfabetet. Halveringstid er nevnt i to dikt i betydningen giftstoffers (atomavfalls) nedbrytning og ødeleggelse av vekstbetingelser.

Bokas utgang er også en halvering av diktlinjene. Nest siste dikt i boka består av 4-linjers strofer, det siste har to-linjers strofer fram til sistelinjen som står igjen alene, slik også bokas første dikt er en eneste linje.

Slik får halveringsprinsippet gjennom bibelallusjonen demoniske implikasjoner. Systemet går i kraft av sin kreftaktige, multigenererende, eksplosive vekst mot sin voldelige undergang, som kan leses som et dystopisk bilde på menneskelivets betingelser, men også kan illustrere universets utvikling etter The Big Bang. Man kan bare slå fast at diktverkets systemiske gjennomføring på forbilledlig vis illustrerer diktets tema.

Lidenskapens struktur

Sonettekransen *Sommerfugledalen* (1991) er en gjennomstrukturert "besyngelse af det skabte i al dets skønhed og skrøbelighed, stemt af mod en sorg og vished om døden. Digtet kom til at stå og svaje mellom hyldest og klagesang, hymne og elegi", skriver Erik Skyum-Nielsen i *Engle i sneen. Lyrisk og prosa i 90erne* (2000)

Inger Christensen reiste hjem til København etter en diskusjon med tyske studenter om systemdiktning. For å demonstrere for dem og for seg selv, at også klassisk diktning er systemisk, lot hun sonetten hun hadde skrevet til forleggeren Brøndums jubileum, bli mestersonetten i en sonettkrans.

XV

De stiger op, planetens sommerfugle
i Brajcinodalens middagshede luft,
op fra den underjordisk bitre hule,
som bjergbuskadset dækker med sin duft.

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,
som påfugløje flagrer de omkring
og foregøgler universets tåbe
et liv der ikke dør som ingenting.

Hvem er det der fortryller dette møde
med strejf af sjælefred og søde løgne
og sommersyner af forsvundne døde?

Mit øre svarer med sin døve ringen:
Det er døden som med egne øjne
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Ifølge klassisk retorikk skulle faste språklige konvensjoner sikre meningsfylt oppbygde utsagn, som igjen ble garantert av en harmonisk verdensorden med Gud eller logikken som sentrum. For Inger Christensen står ikke sonetten i noen særstilling selv om den har noen særtrekk. Anvender man skjemaet til den italienske sonetten, som består av to fire-linjers og to tre-linjers strofer (slik hun gjør)

har de første to strofene en tendens til å etablere en slags beskrivelse eller bilde av et fenomen, mens de siste 6 linjene vil reflektere over materialet i de foregående linjene og kanskje trekke en konklusjon eller kaste lys tilbake på det som er beskrevet. Hvis man da vil skrive videre med sistelinjen som nytt utgangspunkt, vil det som var konklusjonen, bli neste anslag som leder til ny beskrivelse. Slik vil stoffet vendes og dreies lett kaleidoskopisk,

men samtidig ha et underliggende forløp fordi tanken jo arbeider videre fra sonett til sonett, stiller noen spørsmål, antyder noen svar, resignerer kanskje, sier dette kan man ikke forklare, så må man heller slutte, ikke sant? (Lundberg 1997)

Hun tilføyer at det karakteristiske ved denne diktformens struktur tiltaler henne, eller gjorde det mens hun skrev sonettkransen. Hennes hovedærend synes imidlertid her som ellers å være – uansett hvor villig hun underkaster seg systemets formtvang – å jakte på verdens uendelige betydningsdannelser for å fange dem i sitt poetiske sommerfuglnett. Av sommerfuglstøv er diktkransen skapt; "så fint som intet skabt af ingen // det hvirvler opp som lys i sommervinden (...) så alt hvad der er til i sin forsvinden / forbliver sig selv og aldrig farer vild // (...) Jeg ser, at støvet løfter sig en smule, / de stiger op, plantetens sommerfugle" (*Sommerfugledalen*, 1991).

Sommerfuglstøvet er som potensiale "til i sin forsvinding" (*ibid*), i meget hurtige skiftninger, i øyeblikksglimt av forvandling, mellom det faste og flyktige, i motstridende tendenser og underliggende spenninger, mellom det aktive og det passive prinsipp, mellom erindring (fastholding) og glemsel (forsvinning), mellom skapelse og destruksjon.

Sorgens skjulesteder

Substansen kan bli synlig som bilder (fenomener) ved hjelp av en form (systemet). Forholdet mellom stoff og form utfolder seg kontinuerlig i en dynamisk topologi der orden fører til kaos som fører til orden som fører til kaos som fører til ny orden. Av stoffets minste deler oppstår større helheter som så brytes ned igjen. Grunnstoff blir til gjenstander som igjen vil smuldre opp. I persepsjonen skaper bevisstheten former og farger som igjen viskes ut, mens språket organiserer fonemer, morfemer og ord til syntaks og semantikk. I den dikteriske prosessen vil dikt-jeget befinne seg mellom atomene og kosmos, midt i prosessen som en formidler (katalysator) med sin slørede fornuft, sitt sanseflimmer og sin smuldrende erindring. Jeget reflekterer og stiller spørsmål: Hva er *det* jeg ser?

I Brajcinodalen i Makedonia flyr en sommerfuglesverm i en oppadstigende bevegelse fra jord til luft, slik plantene vokser fra den

underjordiske hule med rot i det råtne, gjennom blomstring og bergbuskas til de kan folde kronbladene ut i lyset og lufta. Slik sommerfuglene har gjennomgått en metamorfose fra larve, puppe, *imago* (lat: bilde) før de kan slå vingene ut og fly. Slik vokser diktverket fram etter samme formskapende prinsipp som planter gror og sommerfuglen som organisme forvandles. Slik stiger også vår bevissthet opp fra "kjellermørkets første drømmekryp" (*ibid*) – fra det uformelige skyggefulle, filtrete og lodne – og folder ut innsikter, oppmerksomhet, erkjennelse, i nådeløs visshet om at livsprosessen bare kan ende i døden. Fordi mennesket er utstyrt med bevissthet, må det tåle og leve med sorgen over det tapte. Sjelelivet kan likevel trøste seg med en sorgens symmetri, dens estetiske skjønnhet.

Sommerfuglene er skjønnhetens som sorgen kan skjule seg i, der den kan forkle seg i gjøglerdrakter og malte masker og være "Lysets engel som kan male / sig selv som sort Apollo mnemosyne". (*ibid*) Jeget kan også leke for å lure døden, og som sommerfuglene forkle seg i vernefarger: "Når sommerfuglen med sit billedsprog / kan overleve bedre ved at stjele, / hvorfor skal jeg så være mindre klog, // hvis det kan dulme angsten for det øde / at kalde sommerfuglene for sjæle / og sommersyner af forsvundne døde" (*ibid*).

Kun gjennom forestillingsevners drøm og bevissthet – og i kunsten har mennesket adgang til dette transformerende redskap for erindringen, som kan la syn bli til duft; "jeg går fra blad til blad tilbake til barndomslandets nælde" (*ibid*). Selv om tapet av de nærmeste er absolutt, har dikteren evne og frihet til å frambringe de bilder og den betydning hun lengter etter. Hun kan befolke Brajcinodalen med sine døde og trøste seg med deres nærvær, selv om trøsten kan være flyktig som sommerfuglene, skjønnheten og kjærligheten. Rett som jeget tror seg være i paradiset, oppløses alt som synsbedrag. Jeget kan ikke la seg innbille hva som helst, at det finnes andre verdener med andre lover. Menneskets livsverden er fysisk, jordisk.

VII.

Og foregøgler universets tåbe
sig selv, at der er andre verdener til,
hvor guderne kan både gø og råbe

og kalde os tilfældigt terningspil,

så mind mig om en sommerdag på Skagen,
da engblåfuglen under parringsflugten
fløj rundt som himmelstumper hele dagen
med ekko af det blå fra Jammerbugten,

mens vi, der bare lå fortabt i sandet,
så talrige som nu kun to kan være,
fik kroppens elementer sammenblandet

af jord som havs og himmels mellemting,
to mennesker, der overlod hinanden
et liv der ikke dør som ingenting. (*ibid*)

Her, i syvende sonett (*midt-stilt* i sonettkransen) skjer et brudd med rimskjemaet i tredje og fjerde strofers midtlinjer – det *eneste* bruddet i hele sonettkransen – såpass oppsiktsvekkende for en systematiker av Inger Christensens rang, at det som N-diktet i *alfabet* roper etter tolkninger. Bruddet, samtidig oppsiktsvekkende og nesten umerkelig, kan markere at noe viktig blir innført her, noe som også blir sterkt forberedt av den ekstravagante billedbruken i andre strofe som fullstendig overdøver førstestrofens selvironi.

Det er de to eneste linjene i hele sonettkransen som uttrykkelig taler om å være to: "så talrige som nu kun to kan være" og "to mennesker, der overlod hinanden" (*ibid*). At dette nesten umerkelige avviket fra det formfullendte diktverket kan være ladet med sterk personlig betydning, kan underbygges av dikterens biografi. Avviket kan også være etisk motivert, et spørsmål om hva vi er verdt uten *den andre*? Universets tåper kan oppleve kjærligheten mellom to mennesker – en mann og en kvinne – som "overlod hinanden / et liv der ikke dør som ingenting" (*ibid*). Det kjærlighetsfylte bildet av de to sammen en sommerdag på Skagen, i sanddynene der sjøen går i ett med himmelen som "kroppers elementer sammenblandet // av jord som havs og himmels mellemting" (*ibid*), fryses insisterende fast på netthinnen et øyeblikk før filmen (fortellingen om livet og døden) får rulle videre.

Hvem fortryller verden? Hvem har makten – hvem er skaperen? Det foregår en dialog mellom et jeg (dikt-jeget, dikteren) som svarer

døden: "Jeg hører godt, du kalder mig for ingen, / men det er mig, der svøbt i keiserkåbe / ser *dig* an fra sommerfuglevingen" (*ibid*). Mestersonettens sluttstrofe gjentar spørsmålet "Hvem er det der fortryller dette møte" og gir et annet svar: "Det er døden som med egne øjne / ser *dig* an fra sommerfuglevingen" (*ibid*, mine uthevinger). Dette du som blir tiltalt av døden i sonettkransens siste linje, er vel mennesket rett og slett. Uten døden fantes ikke liv. Døden er del av skaperverket.

I mellomrommet

Ingemar Lemhagen har lest Inger Christensens tre poetiske hovedverk: *det*, *alfabet* og *Sommerfugledalen* som en trilogi og argumenterer i en artikkel i *Lyrikvännen* for at alle tre til tross for iøynefallende forskjeller, er forslag til en stor bok, en bøkenes bok, som i prinsippet søker å uttømme den store helheten eller nærme seg en forståelse av den. Dikterens kommentar til dette er at:

verkene nok kan sies å ha noen fellestrekk idet de konstituerer en type tekster som kan finnes innenfor den filosofisk orienterte del av litteraturen – i den ubestemmelige grensesonen mellom fiksjon og fakta. Men de tre verkene er hver på sin måte knyttet til tiden de ble skrevet i. Verdensbildet i *det* er et typisk barn av 60-tallet der mennesket står i sentrum, riktignok innsatt i rammen av alt som utgjør *det*. Ut av rammen vikles så alt som kan finnes i verden, inklusive menneskene med alle sine gjenvordigheter, for så å folde seg sammen igjen som en liten kulemodell. Mens *alfabet* heller svarer til teorien om at verden oppsto i *The Big Bang*. Noe oppstår i en eksplosjon og selv om man kan registrere en begynnelse, er alt straks samtidig tilstede og langt avgårde, ekspanderende ut i uendeligheten, mens man selv plutselig er havnet et helt annet sted. Det gir en mindre sentral plassering av mennesket som bare *en passant* er tilstede (Lundberg 1997).

På spørsmål om det store diktet kan bidra med mer helhetlige bilder i en fragmentert verden? Om det kan være en oppgave for kunsten å eksperimentere fram virkelighetsbilder – til og med visjoner – som er etisk og epistemologisk viktige, svarer Inger Christensen:

at det nok kan finnes en trang til å skape mening og en slags orden, men det bør ikke skje uten at uro og uorden får sin naturlige plass, for man vet godt hvor begrenset den orden er, som man kan rekke å oppstille, både i eget arbeid og i løpet av en kort levetid. Man kan bare antyde noe, og kanskje oppfatte det nettopp som en streben etter å oppdage tingenes sammenheng. Noen av tingene vil man kunne få øye på som faste punkter, men i et mønster som hele tiden beveger seg, slik at både de ulike betegnelsene og alle andre ting inngår i skiftende posisjoner til hverandre. I et slikt forestillingsbilde blir det viktig å forholde seg til det åpne ubestembare mellomrommet mellom tingene, der man kan drømme videre om dem. (*ibid*)

Den prinsipielt uleselige verden

Om forholdet mellom språk og virkelighet har Inger Christensen beskrevet ordenes ulike egenskaper med utgangspunkt i poetikken *Wen fu*, forfattet av Lu Chi (261-303). *Fu* er navnet på tekstens tolinjers strofeform (med rim, men uten fast rytmikk), mens *wen* (et mer enn tre tusen år gammelt kinesisk ord) betyr *kunst, skrivekunst, mønster* der form og betydning henger uløselig sammen. *Wen* betegner også *ansvaret* for å si sannheten eller kunsten å kalle ting ved deres rette navn. Ordene og verden uttrykker seg ved hjelp av hverandre:

Men egentlig er de alltid i orden, så at sige hjemme hos deres fænomener. Vi tror imidlertid, at det alltid er op til os at ordne ordene i sætninger og motsætninger, før det hele ordner sig. Intet kan være mere forkert. Den orden, vi prøver at ordne os til, findes i forvejen. Den motsætning vi opstiller mellem kaos og orden, er selvopfundet. (...) Verden, som har sin naturlige forlængelse i sproget, kommer til bevidsthed om sig selv, og sproget som har sin baggrund i verden, bliver til en verden i sig selv, til en stadig mere udfoldet verden. På den måde kan man sige; at man i digtningen forsøger at producere noget, som man allerede selv er et produkt af. ("Silken, rummet, sproget, hjertet" i *Hemmelighedstilstanden*, 2000)

Formene eksisterer i forveien i verden – som prosesser. Slik cellene arbeider med å holde kroppen oppe som form, arbeider ordene med å holde verden oppe som diktform. Inger Christensen demonstrerer

hvordan systemiske tilnærminger kan tre i forbindelse med alle slags fenomener på mikro- og makronivå for å minne oss om at vi henger sammen med verdens (for oss, men kanskje ikke for verden selv) ubegripelige totalitet. Den prinsipielt uleselige verden.

Litteraturliste

Bøker av Inger Christensen:

Dikt:

<i>Lys</i>	1962
<i>Græs</i>	1963
<i>det</i>	1969
<i>Brev i april</i>	1979
<i>alfabet</i>	1981
<i>Sommerfugledalen – et requiem</i>	1991
<i>Samlede digte</i>	1998

Romaner:

<i>Evighedsmaskinen</i>	1964
<i>Azorno</i>	1967
<i>Det maledede værelse</i>	1976

Essays:

<i>Del af labyrinten</i>	1982
<i>Hemmelighedstilstanden</i>	2000

Skuespill:

<i>Intriganterne</i>	1972
<i>En vinteraften i Ufa og andre spil</i>	1987

Barnebøker:

<i>Den store ukendte rejse</i>	1982
--------------------------------	------

Sekundærlitteratur:

Bertalanffy, Ludwig von, *General system theory foundations, development, applications*, New York 1968.

Holk, Iben (red.): *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*, København: Centrum, 1983.

Lundberg, Liv: "Intervju med Inger Christensen", *Klassekampen*, 21. juni 1997.

Skyum-Nielsen, Erik: *Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90erne*, København: Gyldendal, 2000.

Wedell Pape, Lis: *Mellem-værender om subjekt og køn i det senmoderne med særligt henblik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, Århus Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Århus Universitet, 1994.

Wedell Pape, Lis (red.): *Sprogskygger*, Århus : Aarhus universitetsforlag, 1995.