

ANMELDELSER

Georg Sauerwein — dokumentasjon og biografi

Oskar Vistdal:

Georg Sauerwein — europear og døl. Ein dokumentasjon.

Bergen, Norsk Bokreidingslag 2000. 573 s. 40. ill.

Når nordmenn nu får vite at det er kommet en Sauerwein-biografi, sier ikke det dem stort. For hvem i all verden er denne Sauerwein — og hvorfor skal en bok om hans liv utkomme akkurat i Norge?

Det er imidlertid gode grunner til å skrive om Sauerwein — og det er også gode grunner for at det skjer nettopp i vårt land. Riktignok var den gode Sauerwein — som navnet antyder — utlending, men han bodde mange år i Norge og døde til slutt i Kristiania like før jul 1904.

Ungkaren Sauerwein var i det hele tatt en farende svenn, og han bodde også mange andre steder — i Tyskland, hvor han var født, i Wales og England, i Litauen. Hans virkefelt var også vidt — og i denne spredningen ligger antagelig årsaken til at det ikke har funnes noen fyldestgjørende samlet fremstilling av hans liv og verk. Noe av spennvidden kommer frem i den undertitel Oskar Vistdal har satt på sin bok: *Europear og døl* — men det finnes nok enda flere fasetter i Sauerweins sinn og skjebne.

Om noen i dag allikevel har hørt Sauerwein nevnt, er det antagelig i forbindelse med hans imponerende talent for sprog. Det kan diskuteres hvor mange tungemål han behersket: 40, 50, 60 eller endog 200, men tallet er i alle fall formidabelt, og det har vel også vokst en del i folkesnakket (naturlig nok). Men Vistdal gir seg ikke med slike omtrentligheter; han anfører hva andre — bl. a. Baudouin de Courtenay — har uttalt om Sauerweins sproggeni, og han undersøker selv nøye graden og arten av kunnskap: det skal være dokumentert at han har arbeidet med 75 sprog og skrevet på 50, og Vistdals egne undersøkelser godtgjør at lyd- og formverket ved fremmede sprog er de sider han mestrer best, mens setningsbygningen røber hans tyske tankemønster. Videre påpeker han at Sauerwein ikke behersket alle sprog like godt til enhver tid; utenom en kjernegruppe av ca. 20 «hjertesprog» var interessen og ferdigheten mer eller mindre skiftende.

Dette er likefullt fantastisk — så fantastisk at en og annen skeptiker nok begynner å lure på om vi virkelig har å gjøre med helt forskjellige sprog — eller bare med noe i likhet med norsk, svensk og dansk. Vistdal gjengir et brev der Sauerwein skriver avsnitt etter avsnitt på ulike mål, og tross svakt boktrykk gjenkjenner man raskt kinesisk, serbisk og armensk: intet i veien med spennvidden, altså.

Når vi her går så pass nøye inn på Sauerweins sprogferdigheter, er det ikke bare fordi dette ofte oppfattes som den mest interessante side ved mannen, men også fordi det viser hvor *grundig* Oskar Vistdal har tatt sin oppgave. Han kaller ikke sitt verk biografi, men dokumentasjon. Dette er ingen gjengs genrebetegnelse, og man kan spørre seg hva den betyr.

Ved første bekjentskap med boken kan det synes som det betegner en biografisk fortelling pluss faktastoff, ordnet i fortegnelser, tabeller og figurer, dessuten en omfattende forskningsoversikt. Den slags materiale finner vi riktignok også i vanlige biografier, men hos Vistdal har det fått et formidabelt omfang — ca. halvannet hundre sider. Omtrent halvparten går med til en bibliografi over arbeider av og om Sauerwein, ordnet etter år; videre finner vi et register over Sauerweins dagbøker og korrespondanse, 50 sider noter til tonesatte Sauerwein-dikt, en tabellarisk oversikt over Sauerweins mange oppholdssteder og endelig et navnerregister.

Men det viser seg at innretningen på dokumentasjon øver sin innflytelse også på den biografiske fortelling, først i fylden av detaljer, dernest ved at hver detalj er dokumentert i en kort fotnote. Samtidig skal det sies at Vistdal benytter fotnotesystemet omtrent utelukkende til dette formål og ikke som et pulterkammer for allehånde digresjoner. Det som skal fortelles, får plass i den løpende beretning.

En slik beretning kan ordnes på forskjellige måter, men i biografier er tidsaksen normalt den viktigste organisator. Vistdal har valgt en annen løsning: Sauerwein var en særdeles mangfoldig mann, og hans biograf (eller «dokumentator»?) behandler hver virkekrets for seg. Antagelig gir dette grepet større orden i fremstillingen, og det gjør det lettere for den som søker spesielle sider ved Sauerwein, å finne frem. Men siden hver aktivitet har sin spesielle «blomstringstid», kan den tematiske innretningen til en viss grad forlikes med en kronologisk.

I Sauerweins mangfoldige virksomhet er det forøvrig en sektor som mangler, og det kanskje den vi helst venter å finne: lingvisten. Det er ingen tilfeldighet, Sauerwein var selv klar over at hans anlegg ikke primært gikk i videnskapelig retning — skjønt han ser ut til å ha næret visse planer om en avhandling og etter en del om og men fikk et æresdoktorat fra universitetet i Göttingen. Leseren blir også klar over dette forholdet av Vistdals fremstilling: Sauerwein mangler videnskapsmannens avstand til sitt objekt, han lever seg tvert om inn i sine sprog, søker menneskene, folket (for ikke å si «folkeånden») *bak* sproget. Intet under derfor at han isteden blir en dikter *på* dem, ikke en analysator *av* dem.

Her er vi vel inne på det mest gåtefulle ved personligheten: Hva var det ved hans sinn som gjorde ham så mottagelig for sprog? Vistdal dokumenterer, han spekulerer ikke, og vi får ingen vidløftig psykologisk eller nevrologisk utredning; hvem vet forresten om de ville gjort oss noe klokere. (Disseksjonen av geniets hjerne ga i alle fall ingen opplysninger.) Men i boken presenteres mange enkelttrekk ved mannen som samlet gir et bilde av en person som var generelt mottagelig, ja, nærmest overømfindlig for inntrykk. Man undres om barnets læreevne, den som normalt lukker seg en gang under oppveksten, hos Sauerwein holdt seg ubeskåret. Denne spesielle evnen til å lære nye sprog ble så bestemmende for hele hans liv, førte ham til fremmede land, satte ham i forbindelse med interessante personer; men det ømfindtlige sinn hadde også sine omkostninger — hypokondri og lettere forfølgelsesvanvidd.

Georg Sauerwein var en from mann, og sitt sprogtalent stilte han tidlig i bibeloversettelsens tjeneste — både gassere og berbere fikk evangeliet gjennom ham. At Det britiske og utenlandske bibelselskap, i hvis tjeneste han sto, ikke behandlet ham særlig anstendig, er en annen sak — som Sauerwein forståelig nok tok seg meget nær av. En religiøst farvet rettferdighetsfølelse var det også som fikk ham engasjert i fredsarbeid og til å tre i bresjen for to av Tysklands sproglige minoriteter — først sorberne i Lausitz og senere litauerne i det østligste Preussen (Lille-Litauen). Begge steder kan man trygt si at Sauerwein vant folkets hjerte, og det er også her Sauerweinforskningen drives med størst entusiasme, om vi da ser bort fra Nord-Gudbrandsdal, hvor Oskar Vistdal hører hjemme og hvor Sauerwein bodde sine siste år.

Sauerwein kom til vårt land for første gang i 1874, og senere var han tilbake på mange og lange opphold — det siste ble det lengste, fra august 1901 til 1904. Og det var for det meste på Dovre han holdt til, men enda mer enn hans fysiske nærvær der har nok hans åndelige innlevelse i miljøet, i folk og natur, betydd — det som kommer til uttrykk i hans tallrike dikt på Dovre-mål. Vistdal registrerer og omtaler det, alt sammen, slik at vi får en full kartlegning av Sauerweins reiser, kontakter og mangfoldige gjøremål i Norge, drøyt en tredjedel av den biografiske fortelling.

For å skrive en bok som Vistdals, kreves det levende interesse for emnet, og denne levende interesse kan lett slå over i begeistring og videre i kritikkløs lovprisning av «helten» — særlig når denne er så usedvanlig begavet som Sauerwein. Den fristelsen har imidlertid ikke forfatteren falt for; Oskar Vistdal har det samme nøkterne blikk for mannens svake sider som for hans sterke, og minst av alt vil han gjøre ham til en genial poet. For den som i dag leser Sauerweins dikt, er det forresten nokså klart at versene stort sett er et lettbevegelig gemytt ikke altfor dypsindige svar på inntrykk fra natur og folk; deres betydning ligger ikke i en poetisk, men i en sproglig originalitet: vers på dølemål. Et slikt «veirydderarbeide» har sin egen verdi ved siden av det rent poetiske; dette momentet kommer forresten kanskje enda tydeligere frem i Sauerweins litauiske produksjon.

Vistdals bok er ikke lettlest; innretningen på dokumentasjon har hindret ham i å dikte til og skjære bort, slik så mangen biograf gjør i våre dager. Det er en lærd bok han har skrevet, det er ikke vanskelig å forestille seg at den må ha krevet år av anstrengende arbeide — og allikevel har det nok vært enda mer slitsomt enn vi tror. Men boken kunne allikevel blitt så mye tyngre; Oskar Vistdal har faktisk greid å binde sine store dokumentariske materialmasser sammen til en fascinerende fortelling.

I Vistdals fremstilling har som nevnt Sauerweins norske tid fått stor plass, men det skyldes neppe bare at forfatteren er norsk. Norge spilte faktisk en særlig rolle for Sauerwein i hans senere år, og nettopp tidsplasingen gjør nok at denne perioden lar seg spesielt godt dokumentere. Det norske element er i alle fall ingen innvending mot eventuelle oversettelser til andre sprog; Vistdal har nemlig levert en forskningsinnsats som vil vekke interesse langt utenfor Norge. Sant nok, et fyldig tysk resymé hjelper utlendingene et stykke på vei,

enn videre er bibliografi, tabeller og noter tilgjengelig stoff for mange, og denne delen av boken har sin selvstendige verdi. Men allikevel — selve fortellingen er dog verkets hoveddel.

Erik Egeberg

Om Gunnar Ekelöfs ekfrastiske strip-tease

Annette Fryd:

Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte.

København: Museum Tusulanums Forlag, 1999, 132 s.

Usedvanlig 1: En hovedfagsavhandling - eller mer presist: et "kandidatspeciale" om Gunnar Ekelöfs poesi fra Institut for nordisk filologi, Københavns Universitet - er kommet i bokform. Slike utgivelser forekommer dessverre ikke lenger i Norge. Usedvanlig 2: Hovedfagsavhandlingen er utkommet i den prestisjetunge "Teori&Æstetik"-serien som Museum Tusulanums forlag står bak - med Klaus P. Mortensen og Marie Louise Svane som redaktører. Og at avhandlingen er innlemmet nettopp i denne serien, skyldes nok dens behendige presentasjon av ekfrasens teori og dens anvendelse av de samme teorier på noen sentrale tekster hos den i og for seg anti-pikturalistiske og ikonoklastiske Ekelöf, den svenske modernist som ryddet veien for senere poet-generasjoner i nabolandene, som eksempelvis Per Højholt i Danmark og Jan Erik Vold i Norge. Usedvanlig 3: Avhandlingen er utstyrs- og layoutmessig blitt til en delikat og påkostet utgivelse; det er en fryd å få Annette Fryds lille bok i hende. Ikke minst skyldes det illustrasjonene, kanskje først og fremst fotografiene av ikoner både fra Ekelöfs egen samling og fra andre hold. Når var man sist i en bokhandel og følte seg nødtvunget til å kjøpe en norsk litteraturvitenskapelig avhandling simpelthen fordi boken i det ytre var så forseggjort?

Med all denne utstyrmessige leservennlighet kunne man nesten bli skeptisk til det innholdsmessige. Nå viser imidlertid Annette Fryd seg som en reflektert og for det meste svært diktkyndig og skrivekyndig forfatter - uten den tendens til snakksomhet man ofte finner i danske avhandlinger. *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte* er en velkomponert, balansert avhandling. Fryd er vel bevandret i ekfrasens teoridannelse, og avhandlingens styrke ligger i måten hun effektivt benytter seg av den i og for seg velkjente teori (særlig Murray Kriegers klassiker *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, 1992) hun bringer til torgs i sine diktlesninger. Hvilket igjen medfører et av handlingens hovedproblem: Leser man tekster under en spesiell optikk, finner man

ofte det man søker. Fint nok, som danskene sier. Men samtidig gjør man seg blind for andre aspekter ved tekstene - eller man unnlater i sin egen vitenskapelige diskurs å gjøre oppmerksom på sine blindflekker. For å konkretisere: Leser man under en "ekfrastisk" optikk, kan man - selv med en bevissthet om Murray Krigers teori om "the verbal emblem" - komme i skade for i altfor stor grad å nedskrive tekstens lydlige aspekter. Nettopp dette skjer i Fryds avhandling, der hun svært adekvat og direkte beskriver den form for "billedstriptease" Ekelöf bedriver i sine ekfraser, mens kapitlet "Digtets musik" der det lydlige tør være sentralt, fremstår som avhandlingens åpenbart svakeste kapittel. Og for ytterligere å balansere den innledende lovtale: Man savner nettopp en teoretisk refleksjon om forholdet mellom det auditive og det visuelle i diktet, forholdet mellom diktet som stemme og diktet som skrift - desto meget mer ettersom, slik det i grunnen fremgår også av Fryds lesninger, Ekelöfs poesi også er en skrifttematiserende poesi.

Ikoner og ikonkvalitet

For å ordne sitt stoff komponerer Fryd sin avhandling i to hovedbolker, hver med en teoretisk refleksjon innledningsvis, som tilsammen fordeler seg på seks kapitler i tillegg til introduksjon og avslutning. Den første hovedbolken dreier seg om "metapoetiske digte om billedkunst", mens den andre handler om ekfrasen, dvs. dikt skrevet til bildekunst. Mye kan sies til en slik stoffordning, blant annet dette at alle dikt Fryd behandler (i likhet med de fleste gode dikt?) i grunnen er metapoetiske - noe som fremgår med all tydelighet også av Fryds egne lesninger. Godtar man imidlertid en slik stoffanordning, belønnes man med velanordnet materiale og gode tekstobservasjoner.

Tatt i betraktning Ekelöfs store ikon-interesse og det faktum at mange av hans store dikt er skrevet til ikoner, føles det rett at Fryd innleder sitt teorikapittel med å beskrive dobbeltheten i ikonens estetikk. På den ene siden er ikonen allegorisk; det hellige formidles i et system av fastlagte tegn og betydninger. På den annen side er ikonene anti-mimetiske, noe simultan suksesjon, dvs. flere episoder fra ulike tidsplan sammenstilt i samme avbildning, kan eksemplifisere. Slik simultan suksesjon med detaljer fra ulike episoder, skaper ambivalens og mangetydighet, og det er nettopp slike detaljer Ekelöf er opptatt av; han er opptatt av hvordan ikonen anti-mimetisk

motsetter seg fremstillingen av det hellige. Ekelöf var imidlertid i sine dikt og sin kunstkritikk også opptatt av det surreale fotoets virkelighetsmanipulasjon, der detaljer gjerne fordobles og innrammes *inne* i motivet slik at mangetydighet og tid bringes inn i bildet i tillegg til eller fordobling av det mimetiske; det er altså til tross for åpenbare forskjeller visse felles berøringspunkter mellom surrealismens og ikonens estetikk. Til dette føyer så Fryd et begrep Ekelöf selv skapte på bakgrunn av ikonens estetikk: ikonkvalitet. Ifølge Ekelöf har kunstverk ikonkvalitet når de - som han selv sier - er "both non-figurative and figurative at one and the same time"; det er bevegelsen mellom de to poler som interesserer ham. Ifølge Fryd materialiserer denne ikonens estetikk seg i Ekelöfs skrift i to hovedstrategier, nærmere bestemt for det første i en metapoetisk praksis der et kunstverk med ikonkvalitet fortolkes og spiller selve diktprosjektet og for det andre i en språklig praksis (i ekfraser for Fryds vedkommende) der tanken om ikonkvalitet overføres til språket, og det er her den før omtalte striptease - reduksjonen i bildets figurativitet - skjer i den poetiske skrift. Negasjonen av det billedlige står således sentralt hos Ekelöf, for - skriver Fryd - "at sproget i sin transformation af billedet kan fremhæve billedets skjulte, før usynlige essens, skabe et udtryk, der har spor av menneskeligt liv i seg." Og dermed er to hovedlinjer lagt for Fryds tekstarbeid.

Metapoetiske digte om billedkunst

I kapitlet med denne tittel knytter Fryd an til to hovedlinjer i Ekelöfs forfatterskap. Den ene linjen er den groteske der Ekelöf ofte bestreber seg ikke bare på subversivt å omkalfatre idealistiske tankeganger, men vil nå et annet punkt, en annen form for hellighet, som han benevner med ord som "jungfru", "intet", "någånting annat". Langs denne linjen tar Fryd for seg to dikt, "Till det omöjligas konst" (fra *En natt i Otocac*, 1961) og "Se inte på min gyllene dräkt" (fra *Vägvisare till underjorden*, 1967, for øvrig en samling der det blir "snudd oppned på" svært mange bibelske forelegg). "Till det omöjligas konst" starter med den kjente programmatisk erklæring der dikt-jeget bekjenner seg "vantrö" "troende" "[t]ill det omöjligas konst" før det glir over i ekfrasen, nærmere bestemt i en beskrivelse av en detalj i en ikons venstre hjørne der Johannes Døperen er fremstilt med sitt eget hode på et fat og slik paradoksalt gjengir et tidslig forløp: "Den offerade framställer sig som en offerande". Fryd forklarer dette -

fornuftig, tror jeg - med henvisning til Bataille for hvem offeret er overskridende og bringer mennesket i kontakt med det hellige samtidig som subjektet oppgis, men paradoksalt fastholdes i fremvisningen. Fryd ser slike dobbelheter som sentralt i Ekelöfs metapoetiske prosjekt. Å gripe fatt i en undergravende detalj i ikonene er også typisk for "Se inte på min gyllene dräkt" om enn på en annen måte. Forelegget, igjen en ikon, viser den rikt kledde og hellige Christophorus med sitt dyrehode, men i diktet der Christophorus er ord-fører, er anmodningen til mottakeren å se bort fra det høye og sedvanlig-hellige og konsentrere seg om det lave og dyriske; der finnes det egentlig hellige. Skriftpraksis i disse teksene er altså som Ekelöf selv beskriver den i en prosatekst om Albrecht Dürers *Melankolia I*: "Jag såg då ett ansikte, som av en död, inneslutet i polydern till vänster (...) och har ibland undrat om andra set detsamma." Panofsky har definitivt ikke sett det samme i sin berømte analyse av bildet, for ham illustrerer den matematiske lover. Vår egen Astrid Hjertenæs Andersen har for øvrig heller ikke lagt merke til denne detaljen i sitt store og bildenære dikt om det samme kobberstikket (fra *Rosenbusken*, 1972).

Den andre linjen i Ekelöfs poesi som Fryd knytter an til, er den sublim. Fryd tar her fraspark i det posthumt utgitte "När jag gick rundt denna osynliga närvaro också i öknen" (1971), som har den romanske skulptøren Brancusis marmorskulptur "Le Nouveau-Né" som forelegg. "Den nyfødte" er nærmest ugripelig og ugjennomtrengelig; den har eggets ovale form med snitt inn i overflaten som skaper spenning i forhold til det ovale. Nettopp forskjelligheten og det at kunstneren har arbeidet "med det mørka / det ogenomskinlega", blir sentralt for Ekelöf som betenker hvorledes bildekunstneren arbeider med det som ikke er synlig, det som ikke lar seg fremstille. Når skulpturen "Den nyfødte" er lukket, fullendt, avsluttet ("ett redan / färdigt klot"), kan Ekelöf fremstille det som ikke er framstilt ved dens forskjell: "Den nyfødte" kan fremstilles ved sin motsetning, den døde, som altså ikke er nærværende, men som likevel blir nærværende i fremstillingen. Det visuelle lar seg således fremstille ved negering; synssansens status er lav hva angår det sublim. Blindhetens dobbelthet, å vinne innsyn ved ikke å kunne se, er et sentralt metapoetisk tema hos Ekelöf, slik det er i mange dikt bl.a. hos den samtidige Olav H. Hauge i Norge.

Om ekfrasen

Den andre hovedbolken innledes med en refleksjon over ekfrasens teoridannelse. Som nevnt er det Murray Krieger som i hovedsak spøker i kulissene her, men Fryd behandler dette komplekse og store materialet kortfattet og to-the-point samtidig som hun vet å trekke veksler både på andre ekfrase-teoretikere (bl.a. Mitchell, Steiner) og nyere poesi-teori (bl.a. Culler). Denne teoretiske gjennomgang kan summeres opp i fem karakteristika: Ekfrasen er i utgangspunktet mimetisk, ekfrasens diktspråk bestreber seg henimot bildekvalitet, språkets tid stanses i ekfrasen, kunstobjektet antropomorfiseres (ofte) i ekfrasen og (direkte fra Murray Krieger): det verbale emblemet: språket søker i den moderne ekfrasen å overskride sin symbolske tegnstatus henimot sansbarhet og en annen billedkvalitet enn i den picturalistiske ekfrasetradisjonen. Skulle man bemerke noe til dette måtte det være til punktet om antropomorfisering. For det første er Fryd mer opptatt av den etymologi ordet ekfrase har (opprinnelig av gresk 'ekphrazein'; å tale ut, å fortelle alt) enn å berette om hva antropomorfismen utretter i ekfrasene. For det andre fastslår Fryd - og *det* er god latin - at antropomorfismen er "knyttet til troperne apostrofe og prosopopeia". Til dette kan man stille to spørsmål. For det første, hvorfor utredes ikke apostrofen samtidig (den kommer rett nok litt senere), særlig med tanke på det forutgående punkt, ettersom apostrofen i høyeste grad kan ha med "standsning i tid" å gjøre? Og for det andre, hvorfor utredes ikke prosopopeiaen når den er beslektet med antropomorfismen, når den har fellestrekk med ordet *ekfrase* i dets opprinnelige betydning og når den er sentral i det ekelöfske tekstuvalg Fryd selv baserer seg på?

Denne andre hovedbolken rommer en av avhandlingens mest interessante - men samtidig mer problematiske - diktlesninger - med sideblikk til andre sentrale Ekelöf-tekster. Fryd leser her det store diktet "Xoanon" (fra *Sagan om Fatumeh*, 1966) som en ikonoklastisk ekfrase; hun viser hvordan ikonen (som er vakkert avbildet på bokens forside) gradvis gjennom diktet strippest for sin bildekvalitet til det bare er "en gammel plankbit av oliv" igjen. Imidlertid avskjules "någonting annat" når alt gull og alle farger er skrapet vekk: "Där finns i träet / nästen igjenväxt, ögat av en kvist / som bröts i trädets ungdom någon gång - " Hvorpå diktet avsluttes apostrofisk: "Du ser på mig. Hodigitra. Philoussa." Fryd oppsummerer med rette bevegelsen i diktet slik: "Der er en bevægelse fra en ikon til et tømt

billede fylt av nærvær, fremskrevet af sproget. I denne bevegelsen er helligheden intensiveret i det nye objekt (...)."

Imidlertid skjemmes diktlesningen av unøyaktighet og manglende grundighet. Eksempelvis har Fryd aldeles rett når hun sier at diktet rammes inn av det apostrofiske, men det blir grov feillesning og dermed manglende følelse for diktets rundethet når hun hun leser den innledende apostrofe som om den går over tre linjer, hvilket den slett ikke gjør. Av følgende sitat fremgår det at førsteverset er apostrofisk, det skjer en vending i andre vers: "Jag äger, i dig, en undergörande Ikon / om detta att äga är att ingenting äga / så som hon äger mig. Så äger jag henne." At apostrofen yter motstand mot den verbale avkledning, er imidlertid riktig, og det er også rett at diktets auditive aspekter - dets drift mot det verbale emblem - er motstandsskapende i samme retning. Særlig overbevisende er imidlertid ikke argumentasjon for dette, dertil er argumentene for det sansbare i skriften for få. Å påvise noen eksempler på alliterasjon og assonans blir for spinkelt, og nettopp det samme mangel på grundig detaljarbeid preger også det før nevnte kapitlet om "Digtets musik" som i det alt vesentlige dreier seg om "Absentia Animi" (fra *Non Serviam*, 1945). Derimot er de avsnitt som dreier seg om ekfrasens tid; la durée i Ekelöfs tapning koplet til hvordan hellighet fremskrives i diktspråket - i selve språkets bevegelse - svært interessante og perspektivrike.

Fryds funn

Mine innvendinger til tross: Fryd har skrevet en viktig bok. For det første blir det med denne avhandlingen klart hvor viktig det ekfrastiske egentlig er i Ekelöfs diktning. For det andre viser avhandlingen hvor sentral ekfrasen er i fremskrivningen av det hellige hos Ekelöf, den form for hellighet som er forbundet med det menneskelige og som finnes i det lave og uanseelige. For det tredje viser avhandlingen - ikke grundig nok kan hende, men likevel - hvordan Ekelöfs dikt tingliggjøres, gjøres til sansbart materiale via ned-skrivning av tekstens semantiske aspekter og oppskrivning av det sansbare ved diktets form henimot en kroppsliggjøring av tekstene. Dertil: Slike studier som konsentrerer seg om forholdet mellom dikt og bildekunstverk er en etterspurt vare i nordisk litteraturforskning og sett i et slikt perspektiv blir denne bokutgivelsen særdeles betimelig. Ekelöf har dessuten som antydnet både sterke og svake

efeber i nordisk poesi, og en studie som denne vil måtte få konsekvenser også for hvordan vi oppfatter disse poetenes tekster. Det er derfor fortrøstningsfullt at Annette Fryd er i gang med en ny og større avhandling innenfor samme emneområde - nå med dikt av Ole Sarvig og Per Højholt i tillegg til Ekelöfs som studieobjekt.

Ole Karlsen

Dans, lek og forbannelse — debuterende Finnskog-dikter

Sigrun Glomsås: *Spell*

Dikt. Gyldendal, 2000, 52 sider.

Høsten 2000 kom Sigrun Glomsås debutdiktsamling *Spell*. Forlaget gir ikke mer informasjon om forfatteren enn at hun er født 1952. Glomsås forteller i et intervju i *Dag og Tid* 19.10.2000 at hun er født i Kongsvinger. Hun har vært billedkunstner i mange år. Hun har bodd flere år i Oslo, men flyttet til Finnskogen for noen år siden. I dag bor hun delvis i Oslo og delvis på den svenske siden av Finnskogen. Diktsamlingen *Spell* er hennes debutsamling, selv om hun har skrevet dramatik til både Norsk dramatikerfestival og Det Åpne Teater.

Glomsås debutdiktsamling har jevnt over fått god kritikk. Blant annet skriver Knut Ødegård i *Aftenposten* 1.8. 2000 at hun er en lyriker som har lært faget sitt ved å skrive modne og gjennomarbeide dikt. "Med unntak av noen gjentatte klisjemessige stilgrep fra modernismens kjøleskap, og av løsninger som delingen av ord mellom avslutning og innledning til vers uten bindestrek, er dette en diktsamling det er lite å pukke på, men mye å hente fra".

Tittelen *Spell* kan forstås både på engelsk og norsk. Den norske betydningen peker på lek og dans; motiver som man finner i flere av Glomsås dikt. Den engelske betydningen derimot kan kobles med trolldom og forbannelse, men det engelske ordet "spell" kan også bety å stave. Disse motivene spiller en rolle spesielt i dikt knyttet til Finnskogen og mytene der. I diktet "Mandala fjell/solvarm min tunge" kommer den engelske betydningen fram i et naturbilde:

Mandala fjell/solvarm min tunge

Snudde bildet opp ned og malte som
om jord var himmel og himmel jord.
Fjellene mellom: hodet tømt gjennom øyene.
Fargenes fødsel møt mors første anelse.
RONDANE blå eller borte
men enige tro.

Taubane med svovelkis (nesten gull)
Sauer sover bjørnefritt (put a spell) /--/ (S,18.)

Det forenende trekket i samlingen som helhet er at hun beveger seg mellom tradisjon og modernitet, og mellom menneske og natur. I flere av hennes dikt oppfattes det moderne som smertefullt og utrygt, mens motsatte krefter som tradisjon og natur fungerer som en redning fra angsten og desperasjonen. Samtidig er hennes identitet blitt dannet av møtet mellom disse motstridende elementene. I diktet "Ringdansens arm og lenketak" finner man alle de nevnte elementene. Man kan tolke diktet etter den norske og engelske betydningen av "spell", der man blir forhekset av dansen samtidig som man beveger gjennom tradisjon og modernitet mot en større enhet, mot en altomfattende syntese:

I ringdansens arm og lenketak
hos folkedanserne på vollen
øyekast
og sprang. Fort

fort oppflammet: noe skal skinne.
Som en gassklode av solnatur
vokse og stige
opp i luftrommet over trærne.

Pudret av blomsterstøv
i gresset, hengitt: hør

lyden av jordsmonnets langsomme
bevegelse etter meitemarken.
Stikk liljebildet ned i bedet, denne
arbeidssomme kubikk.
Til løken. (S, 14.)

Den mest interessante koblingen i Gomsås diktsamlingen er knyttet til Finnskogen og grenseområdet til Sverige, og Glomsås beretter i intervjuet i *Dag og Tid* 19.10 2000 at hun er blitt inspirert av Finnskogtradisjonen. Det vil da også være naturlig å regne Glomsås samling til finnskoglitteraturen.

Glomsås ser ut til å bruke stedsnavn for å framheve en flerkulturell mangfoldighet i det norsk-svenske grenseområdet. I diktet "Vi dro til kjerringholmen" viser det finske navnet "akkusaari" spor etter finnetradisjonen. Diktet nevner holmens finske navn, rett

etter det norske navnet er blitt gitt. Forfatteren vil antagelig framheve området's flerkulturelle bakgrunn. Resultatet blir ikke nødvendigvis det som forfatteren prøver å oppnå: Finske navn kan paradoksalt nok gi uttrykk for at forfatteren ikke ordentlig kjenner kulturbakgrunnen. Vi ser også at det finske navnet er stavet feil:

Vi ror ut til kjerringholmen akkusaari
svenske barnestemmer over vannet holi
holi ho – hånd som vinker, lommetørkle
uten monogram (inkeris I er ei furu)

Ferske ulvekull ved tusenårsskiftet over
isens fælslike bass-knakk blir *varg* blir
ulv *varg* ulv. Varmen fra en dram farvel
til dagens pris på sauens/ulvens hode

mens sangerens siste o

stiger mot kveldshimmelen gjennom
pekefinger-og-tommel-o. Lommetørklet
fylt av fruktfarget lys, brenner opp. (S, 23).

Ifølge navnforskeren Tuula Eskeland blir "Akkasar" (fi. akka 'kjerring' og saari 'holme') kalt for "Kjerringholmen". Holmen er lokalt kjent for å være en gammel gravplass. Etter hvert har man knyttet mye mystikk rundt Kjerringholmen/Akkasar, blant annet antar enkelte at man har begravd onde finskættede kvinner i Akkasaar. I Glomsås dikt tyder "inkeris I" på at en ukjent finskættete kvinne er gravd ned under ei furu. Mystikk kommer også fram i diktet der naturstemning i kveldsola blir beskrevet i de første versene som en rolig, men utrygg opplevelse for det moderne mennesket. Diktets siste vers derimot gir uttrykk for urkraften fra området's tidligere innbyggere og deres mystiske kunnskaper. Stemningen i hele diktet er skummel og trolsk.

Jeg vil oppfatte Glomsås *Spell* som viktig både for Finnskogens litteratur og kultur, men også for annen marginallitteratur i Norge, som kvenlitteratur, taterlitteratur og innvandrerlitteratur. Den viser at i framtiden kan den nye oppfatningen av identitet som prosess gi muligheter for litteratur i det såkalte "tredje rom". Begrepet kommer fra litteraturteoretikeren Homi K. Bhabha. Han beskriver kryssingen av kulturer som "det tredje rom". Han hevder at alle konstateringer

og systemer er konstituert i et rom, som han kaller "Third Space of enunciation". Dette rommet står mot formasjoner av binære representasjoner. I slik skjønnlitteratur vil kunstige skiller mellom forskjellige etniske og kulturelle folkegrupper forsvinne. Det ser ut til at denne utviklingen allerede har begynt på Finnskogen. Sigrid Glomsås lyrikksamling kan oppfattes som litteratur fra det tredje rom, der forfatteren krysser kulturer, tradisjon og modernitet, som i diktet "Balagombo". Navnet Balagombo høres afrikansk ut, men det er av finsk opprinnelse (fi. palo 'brent svedjemark' og kumpu 'haug'), og viser tilbake til den gang svedjebruk var den viktigste næringsform for finnene som var på flukt fra krig og nød. Glomsås dikt viser at minoritetslitteraturen fortsatt kan revitaliseres, selv om språket og de tradisjonelle kulturformene er borte:

Balagombo, moltemyr med vanningshull
for elg. Landstripe for det ukjente.

Befruktet indisk kvinne uten visum
dypper tærne leende i sverige. Krummes
embryo, blendes blikket, ser du
baksiden også: fenomenet gjennomtrengt
tilslutt fortrengt – vrenses skinnet
av elgen med traktor, som ei høne.
Balagombo. (S, 25.)

Jeg har pekt på noen elementer i Glomsås samling som gjør verket interessant, og som viser at det er mye å hente der, som Knut Ødegaard skriver. Likevel vil jeg peke på noe som virker forstyrrende i samlingen som helhet. Etter at jeg har lest diktene flere ganger, sitter jeg fortsatt med den samme følelsene som jeg hadde første gang jeg leste dem: Det er noe i dem som holder leseren på avstand, selv om diktene gir flere tolkningsmuligheter. Bruken av modernistiske klisjeer som fragmentariske og eksperimentelle fremstillingsmåter er ikke lenger noe nytt i lyrikken. Samtidig leker hun med ord (sml. ordet "spell" og "spill"), lager bilder med dem, og prøver å skape forskjellige assosiasjoner og inntrykk hos leseren, men mislykkes i å skape "den store opplevelsen". Flere av hennes dikt stanser på assosiasjons- og inntrykksnivå uten å nå videre. I tillegg forblir enkelt dikt utilgjengelig for mange lesere. Hennes verk tåler imidlertid kritikken uten å miste sin posisjon som en av det fjorårets mest spennende debutsamlinger i

Norge. Selv om diktsamlingen som helhet ikke er helt overbevisende, er *Spell* et interessant verk og et utfordrende objekt for en litterær analyse.

Kaisa Maliniemi Lindbach

I

Hanne Ørstavik: *Tiden det tar*
Roman. Oktober 2000, 229 s.

Hanne Ørstavik har blitt sett på som en av de fremste eksponentene for "den nye familien", en utforskning av familiestrukturer etter kjernefamiliens oppløsning, mot det som har blitt kalt fraktalfamilien. I *Kjærlighet* (1997) handlet det om det vanskelige forholdet mellom en selvopptatt alenemor og hennes sønn, i *Like sant som det er virkelig* (1999) om en datter som bor på "hybel" hos sin mor mens hun studerer. I *Tiden det tar* (2000) er det i utgangspunktet en hel familie det dreier seg om – søster, bror, mor og far – og i så måte kan tematikken virke mer tradisjonell, men samtidig lodder Ørstavik her dypere enn før.

Den enkle historien er fortalt i et skarpt registrerende og økonomiserende språk og nå som tidligere hever Ørstavik seg opp over mange av sine samtidige ved å skape en rytme i fortellingen som gjør at man leser romanen bortimot i ett jafs, slik man gjør med noveller. *Tiden det tar* er altså vel anvendte timer.

I en rammefortelling, fortalt i førsteperson, er vi hos et ungt par ute på landet, rett utenfor Oslo. Signe er 30 år og har nettopp flyttet ut av byen med mann og barn. Julen nærmer seg, og de tre har planlagt å feire den for seg selv. Men så kommer Signes foreldre – som er skilt – på besøk, med forventning om at de alle skal feire jul sammen. Den lange midtdelen av romanen, som har tredjepersonsforteller, er et tilbakeblikk til Signes oppvekst i Finnmark, på et lite sted i nærheten av Vadsø og Kirkenes, trolig Tana. På finurlig vis kommenterer og kompliserer fortellingene hverandre; i rammefortellingen er det moren som er "bitchy" – kravstor og nevrotisk – når hun vil tvinge datteren til å feire jul hos seg, mens faren virker mildere og mer forsonlig innstilt. I tilbakeblikket, som blir hovedfortellingen – fire desemberdager rett før jul det året Signe fylte 13 år – får vi et helt annet bilde. Faren, som jobber på et behandlingshjem for psykiatriske pasienter, viser seg å være en kontrollfrik, som i familieråd terroriserer familien til å føle seg som en *enhet*, til å leve opp til noen teoretiske modeller for sosial interaksjon. Barna, Signe og broren, prøver i angst å oppfylle farens

forventninger, mens morer saboterer og svarer med tilbaketrekning og taushet, noe som gjøre faren rasende og som igjen fører over i fysisk mishandling.

Likevel er det ikke så enkelt som at det er en koneplager-historie vi blir presentert for. For det er også indikasjoner på at moren driver et djevlesk spill, at hun står i med andre menn i bygda, og at hun fysisk og psykisk stenger mannen sin ute. Dynamikken i forholdet mellom dem er det vanskelig å få tak i. Videre virker det som om også moren er grunnleggende uegnet til å gi sine egne barn omsorg og oppmerksomhet, selv om hun til daglig jobber på sosialkontoret nettopp med barnevernssaker. Det tilgrunnleggende problemet i ekteskapet og familien lar seg ikke uten videre utpeke, og det er nettopp noe av bokas styrke: Det er en underliggende, ubehagelig tone av nærmest gotisk karakter i fortellingen, noe "unheimlich" som viser til skjulte eller fortrenge sider ved familierelasjonene. Man tror aldri på overflateidyllen, f.eks. den stadige kakebakingen både i rammefortellingen og i hovedfortellingen. I bakgrunnen gnisser det i kniver og leseren får den samme klump i magen som hovedpersonen Signe har, både som 13 åring og 30 åring.

Oppe i alle psykologiske og sosiale konflikter merker man også en nord-sør konflikt, der Signes mor, som tydeligvis er sørfra, aldri trives i Finnmark. Mens sørgående hurtigrute i Cora Sandels *Alberte og Jakob* er symbolet på frihet og varme og representerer en åpning mot verden, knytter Signes mor sine lengsler til en venninne som flytter til Oslo for å studere. Mørketiden i Finnmark i dagene rundt vintersolverv skaper da den perfekte ramme for det kammerspill boka er.

I *Like sant som jeg er virkelig* representerte *tunet* en alternativ boform og livsform for hovedpersonen, innestengt på sitt rom i en leiegård i Oslo. I *Tiden det tar* er det en gamle som får denne symbolfunksjonen, et emblem for et ektere liv. Mens *tunet* er en utopi, har *gammen* imidlertid en materialitet i fortellingen; faren til Signe har overtatt en gamle fra en same, og familien har tilbragt flere sommerferier der, bla. for å fiske. I de ubehagelige førjulsdagene kommer stadig brokker fra gammelivet fram, for Signe en nødvendig motvekt til den låste nåtidssituasjonen:

Da hun kom inn på kjøkkenet satt faren og leste i avisa. Når hun kom ut av gamma om morgenen var det ofte skodde over det

lille vannet og faren var oppe og hadde tent bål og kokte kaffe, han smilte til henne gjennom røyken når hun kom ut, han trallet i vei, en liten bit av en sang, opera, en arie. Avisen var fra dagen før, den kom i postboksen på postkontoret nede ved butikken [...] (s. 130)

Gammen opptrer kun i minnebrokker, og scenene filtrer seg inn i hverandre på en måte som fratar gammelivet en mulig idyll, det blir ikke et reellt alternativ til det ordinære familielivet, men bare en utsettelse av sammenbruddet. Så når vi mot slutten får høre at faren også en gang i gammen har mishandlet mora på det groveste, blir vi egentlig ikke overrasket.

Den innledende rammefortellingen på 47 sider er noe av det beste Ørstavik har skrevet. Fortettingen og spenningen er maksimal. Når vi kommer tilbake til nåtidssituasjonen etter den lange midtbolken, kan det imidlertid virke som forfatteren har problemer med å samle trådene igjen, er i tvil om hvordan det hele skal avrundes, og slutten, som ikke skal røpes her, fremstår som litt enkel. Men dette blir en liten innvending, som også bare rammer de siste fem sidene i boka. *Tiden det tar* er utvilsomt et av høydepunktene fra bokhøsten 2000.

II

Kristin Valla: *Muskat*

Roman. Aschehoug 2000, 187 s.

Muskatnøtt er et eksotisk krydder. Og en velvalgt tittel på Kristin Vallas debutroman, som utspiller seg vekselvis i en landsby under fjellene i Venezuela og på en øy utenfor samme kyst. Det er en utradisjonell fortelling fra en ung, kvinnelig debutant, både p.g.a. steds plasseringen og på grunn av den ene hovedpersonen, som er en mannlig spansk professor. Den andre hovedpersonen er den norske studenten Klara Jørgensen, en og tyve år og vagabond, med en rastløshet som sitter i kroppen allerede fra før fødselen, ettersom hun har kryssset Europa i sin mors mage.

Resultatet er en ganske finurlig komposisjon, der vi stadig flytter oss i tid og sted – mellom Klaras studietid i innlandet under den forelskede professor Gabriel Angélico og Klaras øyliv med kaptein

William Penn – som gir en mystikk til fortellingen og blir en drivkraft i lesningen. Det er store temaer som er på gang, kjærlighet og ensomhet, men Kristin Valla blir aldri sentimental, tvert imot kan hennes fortellerholdning noen ganger virke *for* distansert i sitt "skjebnespill"- toneleie. En måte hun holder distanse til personene på, er ved å bruke hele navnet, Klara Jørgensen/Gabriel Angélico, istedenfor det mer nærhets- og identifikasjonsskapende *hun/Klara* eller *han/Gabriel*. Vektleggingen av skjebnemotivet kan virke litt blixensk, men uten den stramme intrige og det overlys som Karen Blixens fortellinger har.

Det kan også virke som om Klara skal være en moderne Robinson, der hun strander i samme strøk som Daniel Defoes Robinson Crusoe en gang gjorde. Eller en pikaresk helt; på et tidspunkt sitter Klara og skriver på et essay om Cervantes Don Quijote. "Hennes mor pleide å si at Klara Jørgensen levde halvparten av tiden i en fiktiv verden, og at denne evnen til å forsvinne inn i dens finurligheter var den egenskapen hun aller mest misunte sin datter" (s.122). Hva som egentlig er på gang her, er ikke godt å si, og kanskje har forfatteren også selv vært i tvil om hvilken karakter fortellingen skulle ha. F.eks. legges det i begynnelsen stor vekt på at professor Angélico er født med hjertet på høyre side, ja, at alle hans organer er speilvendte, mens det senere merkelig nok knapt gjøres noe poeng ut av dette burleske innslaget. Det lett surrealistiske i åpningssidene – som at Klara bor på et rom med 16 vinduer, at professoren fra å gå som en padde og snakke som en frosk begynner å bevege seg i salsakt, at Klaras medstudent, Joan av Lake, har store tenner og en kanin på høyre skulder, m.m. – blir ganske snart borte og erstattet av en mer realistisk stil, dog i et fabulerende leie. En kan også lure på om Valla går seg vill i fortellingens tidsdimensjoner, når det heter at Klara er 21 år og William Penn 32 når de møtes første gang (s. 120), mens det et annet sted heter at de er vekselvis 21 og 34 (s. 30). Men kanskje er det jeg som går meg vill i fortellingen, i den ganske lekende forflytningen i tid og rom, i ellipser og sammenstillinger.

På tross av underholdningsverdien i den eksotiske fortellingen – og ja, selvfølgelig vokser det et muskattre i professorens hage, og Klara lærer å bruke muskatt i kaker på øya hos William Penn – blir vi ikke i særlig grad engasjert i bokas liv og skjebner. Foruten å finne ut av fortellingens tråder gir Valla oss lite å tenke eller fabulere videre på. Til å være en debutroman må det likevel sies å være ganske

lovene, selv om smaken går fort over, og i så måte har lite til felles med den distinkte muskattnøtten.

III

Finn Øglænd: *Hjartets protokollar*

Kortprosa. Samlaget 2000, s.70.

Finn Øglænd debuterte i 1983 med *Det opplyste landskapet* og har med *Ubotelege rørsler* (1999) gitt ut ialt tretten diktsamlinger. Hans siste bok, *Hjartets protokoller* (2000), har sjangermarkeringen "kortprosa", men kan like gjerne betegnes som prosadikt.

Øglænd er en bredt orientert lyriker, med hyppige referanser til billedkunst, musikk og litteratur, og med gjendiktninger av eller parafraaser over en rekke modernistiske lyrikere. Diktene har ofte en eksistensiell eller en metapoetisk tematikk, men kan være noe vage – eller pretensjose – i tone og anslag. Bedre er han i reisediktene og i de humoristiske diktene, samt der han knytter an til et lokalt (vestnorsk) landskap. *Mortifikasjon* (1997), hans til da beste diktsamling, åpner for eksempel med et dikt om Jæren, der han greier å formidle en landskapsopplevelse i noen enkle strøk.

Kortprosastykkene i *Hjartets protokollar* er som det meste av Øglænds dikt svært varierende både i kvalitet og tone. De første tekstene er i en naivistisk stil med korte, syntaktisk enkle setninger med en monoman gjentakelse av "eg":

(...) Eg les disse setningane om att og om att, lurer på om dei seier noko om livet mitt. Eg reiser meg. Eg studerer det gule eplet. Eg løftar det, bit i det, det er saftig, overmoge. Det smaker lite, nesten kunstig. Eg går ut. Det er sein sommar, men haust i lufta. Det slår meg at eit anna liv ville vore fullt muleg. ("Sensasjonar")

Dette kan minne om Eva Jensens kortprosa, men mens hun i sine tekster er sanselig og konkret, ofte med et innslag av en fandenivoldsk humor, er Øglænd verken underfundig eller morsom nok til å lykkes i denne stilen. Bedre er han i det mer suggererende leiet, der leddsetningene kjedes inn i hverandre i lange rytmiske enheter, som i "Desse gule fillene av himmel og helvete". Refleksjonene har knapt

dybder som kaller på interessen, men der han risser opp en liten absurd hverdagssituasjon, som i "Du vaknar ein dag", I-III, lykkes han, i tankeeksperimentes form, og skape frapperende bilder. For her går det under så det suser:

Du vaknar ein dag (III)

Du vaknar ein dag og ser ut vindauget og ser at heile byen er blitt rasert i løpet av natta, som treft av ei atombombe. Og du tenker at rett nok har du ofte hata og forakta både byen og folket som budde her, hata dumskapen og smakløysa i alle sine variasjonar. Du tenker at rett nok har du ikkje hatt mange gode opplevingar med kvinnene her, du har ofte higa etter dei, men ikkje komme så langt. Du er blitt kontant avvist eller du har ikkje eingong prøvd deg på noko [...] Ja, du har til og med sagt det i lystig lag, denne byen burde atombombast! Og så har altså nokon gjort alvor av det.

IV

Håvard Rem: *Tekstmeldinger*

Dikt. Cappelen 2000, 64 s.

Håvard Rem debuterte i 1977 med *Kall på heltene* og har med *Tekstmeldinger* (2000) gitt ut ti diktsamlinger. Selv om Rem var bare 18 år da han debuterte, er det en gammelklok tone som klinger gjennom diktene i den første samlingen: "Iblant legger jeg / vandringsstaven fra meg / og stopper opp / for å lytte"; "Smerten – / Lindres ikke av kunnskapen og årene".

Rem er tidlig en formbevisst forfatter, bok nummer tre, *Sist jeg løp på deg. Vers 1981* (1981) inneholder på den ene siden tredive sonetter i tradisjonens strenge mønster, på den andre siden en avdeling med prosadikt, altså en sjanger som tillater "alt". Hans brede orientering merker en også i de mange oversettelsene, av Robert Frost, Bob Dylan, Walt Whitman, Leonard Cohen, William Shakespeare m.fl.

På baksiden av *Karl Johans Åpenbaring* (1987) siteres noen verselinjer fra boka – "Du så lyst på livet / Jeg var mørk til sinns / Du var nitten år / Jeg var tyve Prince" – som viser noe av Rems både

styrke og svakhet: en evne til korthugne, slående formuleringer, som noen ganger har dybder, andre ganger er grunne.

Tekstmeldinger er, som tittelen indikerer, inspirert av overføring av beskjeder per mobiltelefon. Mens Håvard Rem tidligere har skrevet dikt i sangtradisjonen og er en habil leverandør til rockepoesien, er tekstmeldingene en skriftlig sjanger, ment for øyet mer enn øret. Diktene er, som beskjeder er, holdt i en jeg-du form. To- og tresifrete numre er brukt som titler. Rem skriver i et etterord at han tilstreber en konsentrasjon som gjør at teksten blir stående på netthinnen som et bilde. Og i noen tilfeller lykkes han i dette:

Som en råtnende hval
på stranden

svulmer jeg i varmen
fra ditt blikk

Eller her, i en mindre bilderik, men mer "privat" tekstmelding:

Jeg tenker i sykehuskorridoren
at du ikke ville vært deformert av svulster
hvis du hadde vært en dukke eller statue

Men ofte blir diktene for lange og/eller upresise. Seks-linjere, som flere av diktene er, er i det hele tatt ikke lett å memorere i et skriftbilde. Det korte trelinjers haikudiktet ville trolig ha fungert bedre som tekstmeldinger. Men trendy er det, og Rem er kanskje, som også Øystein Rotttem bemerker i sin litteraturhistorie, vel så interessant som mediefenomen som han er som lyriker.

V

Sigurd Helseth: *Mellom horisontens lepper*
Dikt. Cappelen 2000, 84 s.

Sigurd Helseth debuterte i 1975 med *Samfunnet tetner til* og har med *Mellom horisontens lepper* (2000) gitt ut ti diktsamlinger. Åpningsdiktet i debutsamlingen er skrevet på bokmål, mens dikt

nummer to er på nynorsk, og gjennom hele forfatterskapet veksler Helseth mellom bokmål og nynorsk. Kanskje kan dette sees som et ledd i å stadig variere sitt register, i hvert fall er det påfallende hvordan Helseth hele tiden eksperimenterer, ikke bare tematisk og motivisk, men også formelt, med utforskning av margens og tegnsettingens betydning, skriftstørrelse og ulike visuelle oppsett (figurdikt) m.m.

Helseth er aldri privat i sine dikt, man får vite lite om poetens liv; fremfor å være basert på sansninger er diktene ofte av reflekterende art, gjerne i form av spørsmål-svar, eller at ulike hypotetiske situasjoner risses opp. De seks første samlingene har en underliggende politisk, ofte Arbeiderparti-kritisk, tematikk. Maktforholdene sees som liggende i språket, og poetens oppgave blir å gjøre språklig motstand. "Når sannheten skjules, viser den seg i språket som løgn", heter det i *takket være banksammenslåing og forlis* (1977), der han bla. utforsker den mye brukte (bort-)forklaringen *tilfeldighet*: "Avisen skriver om arbeidskraft som lett blir offer for tilfeldigheter. [...] Hvorfor blir noen utsatt for tilfeldigheter? [...] Eller: Hvem er tilfeldighetene beregnet på? [...] Tilfeldigheten gir stor gevinst for ham som / behersker tilfeldigheten. Med den kontrollerer han fortjenesten." Ved hjelp av en rekke dikt som utforsker såkalte tilfeldighetssituasjoner avslører Helseth at begrepet heller burde ha ordlyden "den kapitalistiske tilfeldigheten".

Det politiske prosjektet avsluttes med *Gerhardsens arvinger* (1979) og når Helseth etter fem års pause er tilbake med ny bok, er det i en helt annen stil. Baksideteksten kaller *Landet med de to soler* (1984) et "tankedrama", og det er noe innadventd, symboltungt og til tider surrealistisk over diktene. Dette følges opp i *Det nye legemet* (1990), som har et visjonært preg. Refleksjonene er ikke lenger av ideologikritisk art, nå er det eksistensielle spørsmål som står på dagsorden, en type refleksjoner over identitet, kropp og språk som er i tråd med rådende tendenser i 80-tallsdiktningen.

Runer i øyet (1991) og de påfølgende samlingene har et enklere og mer kommunikativt preg, korte, pregnante dikt, bestående av bilder, sanset eller tenkt, og med mindre jeg-trykk. I *Mellom horisontens lepper* kan enkelte av diktene minne om det østlige haikudiktet, med sammenstilling av bildeelementer uten fortolkning eller kommentar:

Våt er lufta, våt er månen

Toget fløytar og køyrer inn i fjellet

Frosken ventar på seg sjølv

Det luftige oppsettet gjør at hver verselinje virker som en strofe for seg og må leses internt, og ikke bare i forhold til neste linje. Undertittelen på diktsamlingen er *kvit fuge*, og de blanke linjene i et dikt som dette minner nettopp om fuger; jamfør hvordan bildefelter bestående av keramikkfliser dannes av en rekke komponenter som både har sin autonomi og finner sin plass innenfor en helhet. På den annen side kan "fuge" også bety flerstemmig komposisjon, der de forskjellige stemmene tar opp og varierer temaer etter bestemte regler. Ut fra en slik forståelse kan man se hver enkelt verselinje som en variant av ett og samme tema. Hva dette skulle være, er imidlertid ikke lett å si.

Flere av diktene er i sin knappe bildestil gåtefulle og danner i så måte en forbindelseslinje både til forfatterskapets midtparti, der språket i blant minner om bibelske lignelser, og til 70-talls diktene forfatterskapets stil. Slik lyder åpningsdiktet i samlingen:

forsølva fuglar søv
på snødekt elveis

til ho med tungespissen
slikkar sitt morgonlys

fram i augene hans

Utgangspunktet er et visuelt bilde, fugler på isen. At de er "forsølva", tyder på at det er natt, de er opplyst av månen. Og så kommer morgensola, i personifisert skikkelse ("ho"), og vekker fuglene. En motsetning mellom mørke og lys, men også kulde og varme. Men dette går likevel ikke helt opp; siste ordet, pronomenet "hans", gjør at naturbildet sprekker, for hvem skulle "hans" peke tilbake til? Ikke til fuglene, da måtte det ha stått "deira". Maskulinformen gjør at vi nå leser "ho" annerledes, ikke nødvendigvis lenger som personifiseringstrope, men som noe feminint, en kvinne. Og plutselig får man andre bilder på netthinnen: *Han* ligger og sover, til *hun*

vekker ham med varme og sanselighet. Eller kanskje er denne morgenscenen rent symbolsk, for søvnen virker som en kald, forstenet søvn (Tornerose?). Hun løser ham fra "forbannelsen", gjør verden synlig igjen. Samtidig er det heller ikke så enkelt, at hun løser ham fra noe, for lyset er *i* øynene hans. Hun, i bildet av en sol, er avhengig av at han åpner øynene. Hun og han, det feminine og det maskuline er uløselig knyttet sammen. Kanskje er det en yin - yang symbolikk som er underliggende her. På den annen side, i den kinesiske framstillingen av det kosmiske dualistiske systemet symboliserer yin, som kvinnelighet, kulde, skygge, jord og passivitet, mens yang, som mannlighet, symboliserer lyshet og aktivitet. Det blir da motsatte verdier av *ho* og *han* i diktet.

En videre analyse av disse linjene skal ikke gjøres her, poenget er bare å vise hvordan Helseths tilsynelatende enkle dikt er fulle av merbetydning og verken lar seg parafasere eller låse i en entydig fortolkning.

VI

Ove Røsbak: *Midtvegs*

Dikt. Gyldendal 2000, 78 s.

Ove Røsbak debuterte i 1978 med *Lævandets dikt* og har med *Midtvegs* (2000) gitt ut syv diktsamlinger. Røsbak var bare 18 år da han debuterte, men har allerede i denne første samlingen en særegen stemme, enten han risser opp små hverdagsscener, skriver erotiske dikt eller forsøker seg på en mer reflekterende tone, i alle tilfeller på furnesdialekt: "Dætti er den seksogtjuende dagen i juni år nitten-seksog-søtti. / Pjuskete tuer. / Fastfrøsne graner som ældri vil tø opp og flire. / Blommer. Je er me´ ti´n. / Jorda gir seg sakte over og fløtte meg uten at je kjinne de´."

De to neste diktsamlingene følger knapt opp forventningene fra debuten og utvider i liten grad Røsbaks register, mens han i *Aue i mai* (1981) henter motiver fra livet blant indianere og eskimoer, og inspirasjon fra kinesisk lyrikk, i tillegg til å gjendikte E. E. Cummings. Fra før har Røsbak hatt hedmarksforfatterne Alf Prøysen og Hans Børli som fremste forbilder. I *Nå dreg du nattgardina frå* (1985) har han med flere gjendiktninger av den amerikanske arbeiderdikteren og

modernisten Carl Sandburg. Møtet med dette forfatterskapet har utvilsomt virket befruktende på Røsbak, og i 1988 ga han ut en hel bok med Sandburg-gjendiktninger (*Røk og stål*). I forordet skriver han at møtet med den selvlærte proletarens barske og spontane stil var helt avgjørende for Rolf Jacobsen og Hans Børli på et tidlig tidspunkt i deres forfatterskap. Og, kunne man legge til, mindre inntrykk har Sandburg knapt gjort på Røsbak.

Astronaut i magarommet (1995) skildrer graviditet og fødsel og de første leveårene til datteren; mange fine tanker og observasjoner gjøres, men den gjennomgående idyllen svekker diktsamlingen som helhet. Bedre er da hans nye diktsamling, *Midtvegs*, der registeret er videre igjen, fra vitalistiske apostrofedikt ("Å, vind!", "Kom hest over volla i november") til voggesanger; fra ekspesjonistiske dikt ("Elva", "Je") til bibelske motiver i sonetteform. Som helhet har samlingen mørkere undertoner enn tidligere. Flere av minnediktene – over faren, bestemoren og Rolf Jacobsen – peker i retning av noe tapt.

Variasjonsbredden i *Midtvegs* kan imidlertid også tyde på at Røsbak er litt i villrede om hvor han skal videre. Er det det pratete diktet i prosatone han vil utvikle, eller den fortattede stemningen; er det minner om steder og folk som var, eller er det reiseimpresjoner fra en moderne verden. Best synes jeg Røsbak er i de mer fortellende diktene, der en situasjon risses opp. Og han kler å være personlig, livet hans kan avleses i mange av diktene.

Det er som sagt en mørkere undertone i *Midtvegs* enn tidligere, og skal en lese biografisk er det kanskje ikke så lite av en førtiårskrise som spøker i bakgrunnen?

Hei, bessmor, her er en blues åt deg,
 rokken går, rokken går, vis meg vegen hem.
 Det er så tomt inni meg, je har så lite je skulle ha sagt [...]
 Vis meg vegen hem

Linjene tilbake i tid peker også framover, mot egen aldring og død:

Snart ska je bli borte
 under dønningom.
 Snart er je et grasstrå
 vinden kutte med haggelkniver.

Kanskje kan diktet "Et brev til ingen" sees i samme linje. Det har undertittelen "Tel minne om R.J." og spiller åpenbart på Rolf Jacobsens "Til Jordan (med vennlig hilsen)". "Til Jordan" er en type poetisk samtale med allnaturen, i samme tradisjon som Wergelands "Til Foraaret", og i selve henvendelsen ligger det en optimisme, et håp om at bønnen skal bli hørt. Røsbaks "Et brev tel ingen" blir i så måte temmelig pessimistisk, for henvendelsen går til *ingen*. På den annen side har diktet flotte bilder og tegner opp et godt portrett av Rolf Jacobsen. Det er derfor likevel en slags dialog, der Røsbak i apostrofen gjør Jacobsen levende igjen. Det adresseløset brevet får likevel en mottager.

På tross av ujevn kvalitet er Røsbak en dikter man bryr seg om – og noe av det sjarmerende ved forfatterskapet er nettopp det stadig utprøvende og bevegelige.

VII

Torgeir Rebolledo Pedersen: *Regnestykke for en sky*
Dikt. Oktober 2000, 48 s.

Torgeir Rebolledo Pedersen debuterte i 1983 med *Tidr* og har med *Regnestykke for en sky* gitt ut ti diktsamlinger. I tillegg har han skrevet dikt til tekstilkunstneren Tove Pedersens kunst, i *Kjøtt og kjærlighet* (1993).

Mens debutsamlingen har en del reisedikt fra Mexico, hvor poetens bestefar kommer fra, er det barndomsminner som preger *Gule sko. Gå med løvet* (1985): "Steinsvannet / er en gammel vulkan / Jeg knar en loffball / Punkterer den / med Mustad krok nr. 2 [...] Kveld / ved kraterskrenten / Jeg, forbrent av lykke". Samtidig løper erotiske dikt som en understrøm gjennom samlingene, kanskje spesielt i *Pube* (1987). "Metaforen, menneskets beste venn" er tittelen på et av Rebolledo Pedersens dikt (*Verdner Gud engang ga ut*, 1996), og det er ofte i slående metaforer eller uvante ordsammenstillinger han har sin styrke, i en type sorgmunter surrealisme som kan minne om Ernst Orvil: "I beste sendetid / går Verden tur / med sine satelitter".

Etter de tre første samlingenes freidige utprøving av nye registre, er det mindre utvikling å spore utover på 90-tallet, inntil *Blåveisfra* (1998), hans kanskje beste diktsamling, som ble belønnet

med Oktoberprisen og Den norske Lyrikklubbens pris. En rekke av diktene her er prosadikt, som gir en ny bredde til Pedersens poetiske register, i tillegg til at den religiøse tematikken gir leseren noe å tygge på. Diktene har i det hele mer substans, og en får ikke den følelse av bildefikshet som en i tidligere samlinger kan ha fått, der en slående metafor eller et uventet perspektiv ikke følges opp eller leder ut i noe, og diktet som helhet dermed virker for spinkelt eller tilgjort – med den følge at leseren forblir urørt.

I *Regnestykke for en sky* er Rebolledo Pedersen tilbake i det språksprø, uforpliktende hjørnet: "Peer du filmer / Nei jeg filmer ei / Så bann på det er sant / Hvorfor banne / Tvi du tør ei, alt ihop er film og fjant, og si meg; hvor har du Ferrari fra / Firmaet mor". Kanskje gjør diktene seg som performance-akter, Rebolledo Pedersen tilhørte åttitallets stuntpoeter og har også markert seg som kabaretdikter og sanger, men som lesetekster virker diktene ofte substansløse, og smaken blir borte etter man har smattet litt på formuleringene. Ingunn Økland har i en anmeldelse av en av Rebolledo Pedersens tidligere diktsamlinger sagt at "diktene i sin iver etter å eksperimentere med språklige muligheter sjelden evner å tangere virkelig betydningsfulle områder i leserens erfaringshorisont" (*Aftenposten* 6/12 1996). Og det er trolig her problemet ligger. I hvert fall er diktene bedre når en gjenkjennelig situasjon risses opp for oss, som barndomserindringene i de første bøkene, eller diktet til eldstesønnen i *Regnestykke for en sky*, der de overraskende språklige vendingene er koblet til en hverdagsslig scene, og et visuelt bilde av en spasertur går over i tropologiske bevegelser – og omvendt:

Vi som er verden

Vi som setter barn til verden, må gå gode for den.
Som jeg, når jeg er ute og går god for verden med min
eldste sønn, han som alltid går litt foran meg (og litt til
venstre). Slik at jeg aldri får strukket venstrefoten
ut i ganglaget. Vi som har bein og setter bein til
verden, må gå gode for de barnsbein som skal
gå oss gode. Gode nok, en gang.

VIII

Ann Kavli: *Å hekle ein laks*

Dikt. Samlaget 2000, 70 s.

Ann Kavli debuterte i 1991 med *Noko skal hende deg* og gir med *Å hekle ein laks* ut sin tredje diktsamling. Kavli har en klar stemme allerede i debutsamlingen, i dikt med en fandenivoldsk erotikk: "Liker du cognac / spurte ho / Ja, sa han / og drog forhuda ned". Diktene kan sees som en befriende protest mot den "kjenslevare" poesien, der Kavli på tross av pen-pike-bildet på baksiden ofte snakker rett fra levra: "I togdassen ser ho svillene / høgge unna i stor fart / Stikk beinet nedi, spyler / Går faen ikkje, det heller". *Akvatinter* (1996) er mer veloppdragen, mens *Å hekle ein laks* er tidstypisk i sin naivisme og kretsing rundt familierelasjoner. Vi befinner oss i et sommerlig kystlandskap der sel og laks og oter er gjennomgangsfigurer som på ekte poetisk vis utstyres med personlighet og undreevne. Innslag av surrealisme og grovkorna humor hindrer prosjektet fra å bli for søtt og vakkert:

Sommarminne

Oter og eg
sit i det blonde graset
og ser på marihøner
som puler

– Så vart det
sommars i år og, sier eg.

Kavlis bildeskapende evne gjør at vi kan vente oss mye av denne poeten som – som det heter i moderne organisasjonsutvikling – har forbedringspotensiale. For alt er ikke like godt og rett som det er går det egentlig på tomgang.

Henning Howlid Wærp