

POESI OG STED

Anniken Greve

I Innledning

Emnet mitt i denne framstillingen er forholdet mellom poesi og sted. Det lar seg antakeligvis gjøre å snakke om dette forholdet helt allment, som om poesi og sted har noe med hverandre å gjøre, uavhengig av hvilken poesi det er tale om. Den beste veien inn i feltet går likevel gjennom en poesi som aktivt forholder seg til stedet. Forhåpentligvis vil det vise seg at en undersøkelse av dette forholdet har et potensiale til å lodde dypt i begge termene, både i hva poesi er og i hva et sted er. Poesi og sted er i en viss og viktig forstand nødvendige for hverandre, og jeg vil sikte mot å legge ut denne relasjonen slik at denne nødvendigheten, eller dette momentet av nødvendighet, kommer til syne.

Først vil framstillingen for det meste sirkle omkring noen filosofiske og poetologiske poenger. Deretter vil jeg trekke mer direkte veksler på litterære tekster. Denne delingen skal ikke oppfattes som et skille mellom teori og eksempel, slik en deling av denne typen lett kunne og ofte skal oppfattes. Det er heller tenkt slik at de filosofiske poengene skal lede inn til de litterære tekstene, som på sin side skal utdype og kaste lys tilbake på de innledende poengene.

II «Det lokale»

En av de moderne dikterne som i sin poesi og i sin poetikk klarest har praktisert og reflektert over forbindelsen mellom poesi og sted, er den nord-irske poeten og essayisten Seamus Heaney. Heaney vant som kjent Nobelprisen i litteratur for noen år tilbake, og i nobelforedraget sitt snakket han om det

lokale som en kilde til poetisk formgiving, og om den tilliten som tilkommer en poesi som har en slik lokal forankring.¹

Før jeg går videre på tanken om det lokale som en kilde til poetisk formgiving, vil jeg si litt om hva jeg, og forsåvidt Heaney, slik jeg leser ham, legger i uttrykket *det lokale*. For å få tak i dette, kan det være hjelp i å stanse opp ved noen ulike måter å snakke om det lokale på. Det lokale kan være en gitt lokalitet, en fullstendig vilkårlig avgrenset flekk på jorden, et felt som kan risses inn i et romlig koordinatsystem. Alt som eksisterer, oppholder seg et sted som kan risses inn i et slikt koordinatsystem. Dette begrepet om lokalitet er det helt abstrakte, kvalitetsløse. Når jeg med Heaney snakker om diktningens forankring i det lokale, er det ikke dette begrepet om abstrakt rom eller vilkårlig avgrenset lokalitet jeg har i tankene.

Det lokale kan imidlertid også vise til en lokalitet som er det jeg vil kalle institusjonelt avgrenset, opprettet gjennom en grensedragnings som skal skille en kommune fra en annen, et fylke fra et annet, etc. Dette er lokaliteter som ikke er like vilkårlig som den jeg nevnte overfor. Likevel er de oftest nokså løst forbundet med det vi kan kalle vår erfaring av omverdenen. Når vi reiser til en norsk bykommune, treffer vi brått på skiltet som varsler kommunegrensen, men vi opplever det som nokså vilkårlig hvor denne grensen er trukket. Helt annerledes erfarer vi det når vi ankommer et sted som er gitt en klar avgrensning fra omverdenen, det være seg en by, et torg i en by, en hage, et hus. Eller et fiskevær, der en klynge av hus og en kai og noen båter samler seg til et sted. Dette stedet trer fram for oss som et bestemt og individuelt sted.

Og nettopp dette erfaringsaspektet ved vårt forholdet til de fysiske omgivelsene er det som gir oss den rette inngangen til hva Heaney har *in mente* når han snakker om poesi som er lokalt forankret. Det er poesi som er forankret i omverdenen slik vi møter den med blikket, som kroppslige, som utkastet i

¹ Seamus Heaney: *Crediting Poetry*, The Gallery Press, Loughcrew 1995

eller hjemmehørende i en verden som nærmest krever av oss at vi trer i forhold til den. Vi trer i forhold til denne omverdenen i samme grad som vi er sansende og oppmerksomme. Den lokaliteten vi trer i forhold til er et sted; stedet er, for å si det litt snirklete, en funksjon av at vi trer i forhold til omverdenen på denne måten.

Lokalt forankret poesi i Heaneys og min forstand er altså lokalt forankret ikke først og fremst i kraft av at den er *skrevet* i en bestemt omverden, men i kraft av at den trer i forhold til denne omverdenen. Den kan være skrevet her eller der eller et annet sted, men den er lokalt forankret i og i kraft av de omgivelsene, det stedet, den artikulerer en respons på, et inntrykk av. Lokalt forankret poesi er poesi som er forankret i stedet, i den erfaringen av omverdenen som kommer til uttrykk i blikket vårt for steder.

Før jeg tar ett steg lenger inn i selve dette forholdet til stedet, har jeg lyst til å stanse opp ved ordet poesi. Hva mener jeg når jeg snakker om poesi, og det poetiske? Vi kan gripe denne termen an som en sjangerbetegnelse, og knytte poesi til lyrikk, slik vi vanligvis gjør i norsk dagligtale. Men en slik bestemmelse av det poetiske blir for snever for mitt formål. Heller enn å identifisere poesien med en av de tre hovedsjangrene litteraturvitenskapen opererer med, vil jeg forankre begrepet i den filosofiske tradisjonen. Filosofisk viser poesi tilbake til det aristoteliske *poiesis*, som strengt tatt betyr frambringelse. Men frambringelsen er hos Aristoteles tenkt både snevert og bredt. Snevest omfatter den bare menneskets språklige frambringelser, primært diktekunst. Litt bredere omfatter den også menneskets frambringelse av fysiske gjenstander, f. eks. krukker og hus. Bredest tenkt innbefatter *poiesis* også naturens frambringelser; frøets vokster og utvikling til blomst, larvens utvikling og vokster til sommerfugl, osv. Gjennom *poiesis*-begrepet etableres det derfor en ramme for forståelsen av den formingen i språket som vi kaller diktning og dikterisk form: Dikterisk form og

forming tenkes i siste instans i forhold til naturens egen form eller egne former, vårt litterære formbegrep henger sammen med det formbegrepet vi, eller Aristoteles, eller aristotelikeren i oss, kan avlede av naturen selv.

III Vekselvirkningen

Jeg har forsøkt å betone at den lokalt forankrete poesien er en poesi som er forankret i stedet. At den er forankret i stedet vil si at den er forankret i blikket for stedet, eller i det sansemessige forholdet til den omgivende verden som setter oss i stand til å se steder. Blikket vårt for steder er, slik jeg tenker på det, primært et blikk for gode steder, steder som på en eller annen måte ivaretar oss som mennesker. Enhver flekk på jorden kommer ikke tilsyne som et sted, for enhver flekk på jorden ivaretar oss ikke som mennesker.

Blikket for stedet er vanskelig å karakterisere. Er det uttrykk for en passiv mottakelighet, eller er det uttrykk for en aktiv skaperevne? Mitt syn er at denne tilsynelatende tilforlatelige motsetningen mellom passiv mottakelighet og aktiv skaperevne er falsk, eller iallfall villedende. For det første: Blikket for stedet er et mottakelig blikk, et omverdenømfintlig blikk. Det er derfor det betyr noe for oss hvor vi er, det er derfor hvor vi er gjør en forskjell, det er derfor vi bryr oss om hvordan våre omgivelser er innrettet. Det omverdenømfintlige blikket setter oss i stand til å se steder, steder å sette seg ned, steder å hvile, hus å bo i, steder å bygge hus å bo i: steder som ivaretar oss.

Dette omverdenømfintlige blikket er samtidig et aktivt blikk, et blikk som deltar imaginativt i det det mottar fra omgivelsene. Det er et blikk som er rettet mot og delaktig i de samme omgivelsene som det står mottakelig overfor. Den dikteren som kanskje finest har utforsket denne kombinasjonen av mottakelighet og aktiv, skapende rettethet er skotten Robert Louis Stevenson (1850 - 1894). Han utforsker menneskets

mottakelighet for de fysiske omgivelsene også slik denne mottakeligheten kommer til uttrykk i værharde og ugjestmilde omgivelser. Han velger dette utgangspunktet fordi den imaginative deltakelsen i disse omgivelsene så klart fremstår som en forutsetning for mottakeligheten. I et essay som har den talende tittelen «On the Enjoyment of Unpleasant Places», skriver han: «It is a difficult matter to make the most of any given place, and we have much in our power.»² Dag for dag øver vi blikket i å se omgivelsene på en mer fordelaktig måte, hevder han. Et av knepene våre er å «skalere» ned blikket til de små elementene, de nesten umerkelige aspektene ved omgivelsene, det vesle som vi i vår travelhet gjerne overser:

When we cannot think ourselves into sympathy with the great features of a country, we learn to ignore them, and put our head among the grass for flowers, or pore, for long times together, over the changeful current of a stream. We come down to the sermon in stones, when we are shut out from any poem in the spread landscape. We begin to peep and botanise, we take an interest in birds and insects, we find many things beautiful in miniature.³

Nå kunne en tro at denne evnen til se gode steder selv i dårlige omgivelser innebærer at vi i siste instans ikke står i noe avhengighetsforhold til de fysiske omgivelsene. Dette er imidlertid å misforstå. Mennesket er på kontinuerlig stedssøk, og i dette søket er vi allerede så aktive at det aldri er snakk om bare å motta et sted. I den imaginative rettetheten er vi allerede så mottakelige at forestillingene våre om stedet er forankret i omgivelsene selv, og uttrykker vår forankring i dem. I stedssøket er det det *gitte* vi forholder oss til, og stedssøket er i sin natur en *aktiv* søken i det gitte. I evnen til å

² Robert Louis Stevenson: *Essays of Travel*, Chatto and Windus, London 1924, s. 221

³ *Ibid.*, s. 223

leke fram steds kvaliteter i skrinne og dårlige omgivelser, i stedsløse naturområder eller menneskeskapte ikke-steder, kommer ikke uavhengigheten vår av omgivelsene til syne, men avhengigheten. Det er fordi de ytre omgivelsene går dypt i oss at vi yter det de krever av oss for at vi skal kunne se dem som gode omgivelser, omgivelser som rommer steder. Uavhengighet av ytre omgivelser ville være et liv uten omverdenømfintlighet, og et liv uten omverdenømfintlighet krever ingen stedsskapende evne.

Jeg vil nærme meg den språklige *poiesis*, den språklige frambringelsen vi kaller diktning med dette synet på sansningen som en aktiv mottakelighet *in mente*. Den språklige *poiesis* er en frambringelse som ikke først og fremst beskriver det synlige, men som gjør synlig, for å benytte et formular fra Paul Klee. Eller kanskje vi heller skulle si: Lar bli synlig. Derfor står diktningen i et særskilt forhold til sansningen. Diktningen er en artikulering av det inntrykk den omgivende verden gjør på oss, en artikulering av det den danske filosofen K.E. Løgstrup kaller det stemte sanseintrykk. Det stemte sanseintrykket står i motsetning til den måten vi fatter tingene på når vi er opptatt av våre egne gjøremål, og vår henvendelse mot tingene er styrt av våre egne interesser og prosjekter. Vanligvis er vi opptatt av verden omkring oss på en slik selvopptatt måte, og selvopptattheten går på bekostning av mottakeligheten. Den stemte sansningen er en sansning som er avstandsløs, sier Løgstrup, og med det mener han noe i retning av at våre egne prosjekter og vår vilje med tingene ikke lenger står imellom oss selv og tingene. I den stemte sansningen er vi innfelt i og mottakelige for denne verdens og vår omverdens former, og disse formene får tale til oss og tilkjenne sin betydning. Den stemte sansningen er en "indføldelse i universet."⁴

⁴ K.E. Løgstrup: *Kunst og erkendelse: Kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II*, Gyldendal, København 1983, s. 102

Løgstrup tenker en tett forbindelse mellom de konkrete formene vi får del i gjennom det stemte sanseintrykket og den store universelle orden. Den store ordenen er til stede i alt som er innfelt i denne ordenen, og takket være vår egen innfellelse, som kommer til uttrykk i sansningen, har vi tilgang til denne ordenen.

Den stemte sansningen, det stemte inntrykk, gjør et krav på å bli artikulert, og den kunstneriske frambringelsen, den stemte artikulasjonen er et svar på dette kravet, den ivaretar inntrykkets stemthet. Det er altså i det stemte sanseintrykket den betydningsfylde universet selv rommer får komme til orde overfor oss, og det er i den stemte artikulasjonen av dette inntrykket at denne betydningsfylde får komme til orde i *våre* ord. Disse ordene er (språk)kunstnerens.

At *stedet* spiller en særlig rolle i innfellelsen i den store ordenen, kommer av den rollen stedet har i livene våre, som vår forankring i kosmos, som det hjemmet vårt på jorden som gjør jorden til et hjem. Derfor er det også at den poesien som taler om stedet, som artikulerer det stemte sanseintrykket fra stedet, får en slik sentral rolle i den *poiesis*, den språklige frambringelsen som gjør verden synlig. En uhyre tilforlatelig og samtidig presis forklaring på den tette forbindelsen mellom sted og poesi finner vi hos den engelske poeten og kritikeren og framfor alt stedstenkeren Geoffrey Grigson:

Places enter poems, sometimes incidentally, sometimes penetrating the poems as if place were their whole substance. It is not surprising. After all in places we grow up. Place is our external condition; place is garden, field, landscape, woods, fells, springs, rivers, estuaries, beaches, valleys, villages, towns, streets. Place is sunshine, rain, snow, ice. It is west, east, north and south. It is where the seasons change. Our feeling flows into places, and an accumulation of feeling, historical,

cultural and personal, flows back from places into our consciousness.⁵

Det er dette samspillet eller denne utvekslingen mellom omgivelser og mennesker, mellom sted og sinn som den lokalt forankrete poesien er en artikulering av. Nettopp fordi denne utvekslingen går dypt i oss som mennesker, kunne vi antakeligvis gå hvor som helst i verden for å finne slik lokalt forankret poesi. Det ligger imidlertid i sakens natur at vi i letingen etter slik poesi bør søke i det som ikke er altfor fjernliggende, både som landskap og som diktning betraktet. På den annen side bør vi heller ikke begynne for nært, antakelig bør vi når vi skal tematisere stedet og det hjemlige begynne et sted hvor vi er -- *nesten* hjemme.

IV Inskripsjon

For min del vil det si i den engelskspråklige diktningen i Storbritannia og i Irland. Så jeg begynner med William Wordsworth (1770 - 1850), den dikteren som kanskje tydeligst har bidratt til å forme den lokalt forankrete poesien på disse øyene, ved langt på vei å gjøre stedet til diktets hele substans, som Grigson uttrykte det. Jeg tenker da særlig på en form for poesi som Wordsworth ga dikterisk verdighet, det såkalte inskripsjonsdiktet. Dette er en diktform som i utpreget grad uttrykker en bevissthet om det stedet den er skrevet på, noe som blir reflektert i diktenes titler, som f. eks. «Lines Left upon a Seat in a Yew-tree, which stands near the Lake of Estwaite, on a desolate part of the shore, yet commanding a beautiful prospect.» Her skrives landskapet inn i diktet og diktet inn i landskapet, og ikke minst skrives dikteren inn i det landskapet som nærer og opprettholder ham. Diktets setting omslutter

⁵ Geoffrey Grigson (ed): *The Faber Book of Poems and Places*, Faber and Faber London, Boston 1980, s. 31

dikteren og selve dikteprosessen. Diktet blir en fastholdelse både av diktets sted og av diktets stund. Men, som ofte hos Wordsworth, er tapet av stunden og stedet reflektert inn i fastholdelsen av det, slik vi finner det i enda sterkere grad i det mer kjente og større anlagte Tintern Abbey-diktet, som bærer den fulle tittelen: «Lines written a few miles above TINTERN ABBEY, on revisiting the banks of the WYE during a tour. July 13, 1798». Også dette diktet kan leses som et minneskrift over stedet og over opplevelsen av det. Det er et minneskrift i betydningen at skriften skal hjelpe sinnet å bevare stedet i minnet, samtidig som diktet reflekterer over tapet av det umiddelbare forholdet til stedet som skriften, diktningen uttrykker og representerer. Slik blir det et minneskrift også over det svundne stedet, den svundne stunden. Derfor rommer denne diktningen både en viss jubel og en mer elegisk tone, og disse to er uløselig forbundet med hverandre. Jonathan Bate sier det slik: «...its gains and losses are inseparable. A poem is gained out of the loss of a person, a moment, a feeling:»⁶

Lyrical Ballads (1798), som begge de nevnte Wordsworth-diktene er hentet fra, inneholder en liten gruppe dikt kalt «Poems on the Naming of Places». Navngiving er som kjent en diktningsens urform. Forbindelsen mellom navn og dikt kan gjøres gjeldende for selve den måten Wordsworth fortøyer sin diktning i en bestemt lokalitet på, hele veien fra *Lyrical Ballads* til de mange utgavene av *The Prelude* (først skrevet ca 1805/06, utgitt posthumt 1850) og til det senere *The Excursion* (1814). Denne diktningen, sier den engelske litteraturhistorikeren Peter Conrad, «repays its debt to geography by spiritualizing the sites which are its source»⁷. En slik utveksling mellom dikter og geografi finner vi også i den irske tradisjonen, med Yeats og Heaney som kanskje de mest markante skikkelsene. Jeg kunne godt brukt, og hatt god glede

⁶ Jonathan Bate: *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Routledge, London and New York 1991, s. 93

⁷ sitert etter Jonathan Bate, s. 87

av å bruke tid på disse, men vil i stedet gå til en mindre kjent dikter, George Mackay Brown, fra Stromness på Orkenøyene. Det siste diktet i den siste og posthumt utgitte samlingen hans, *Following a Lark*, er diktet «A Work for Poets», som lar runeinskripsjonen stå modell for diktets forhold til sitt sted. Runeinskripsjonen får også angi den poetiske metoden. Med noen karakteristisk knappe, nærmest imagistiske former tegner han opp det grønne og fruktbare landskapet nord for det skotske fastlandet, omgitt av like deler hav og himmel:

To have carved on the days of our vanity
A sun
A ship
A star
A cornstalk

Also a few marks
From an ancient forgotten time
A child may read

That not far from the stone
A well
Might open for wayfarers

Here is a work for poets --
Carve the runes
Then be content with silence⁸

Dikteren risser inn runer, med en poetisk bevegelse som sikter mot stillhet. Stillheten kan betraktes som et slutt punkt for eller en oppgivelse av den dikteriske anstrengelsen, men også som en fullbyrdelse av den; det punkt hvor landskapet tar diktet opp i seg.

⁸ George Mackay Brown: *Following a Lark: Poems*. John Murray, London 1996, s. 86

V Det navnløse

Denne mer tilbakeholdende holdningen kan vi gjenfinne i diktning fra norsk hjemlig grunn også. Hos Hans Børli finner vi en diktning som favoriserer det navnløse stedet, og som trer i forhold til stedet uten å søke å la diktningen belegge det med navn. Han har et dikt kalt -- nettopp «Navnløst»

Slike bortgjømte steder i skogen
som ingen har satt navn på -
skurveåser, baklier, skrøv-lende
alltid bare svevende nevnt som
"smådøssa nordafor Svarttjennsberget...
drågene vestafor Tiurpynten...
du veit der den store tørrgrana har blesi ned
tversover stigen te' Nysetra..."

Navnløs jord. Ingenmannsland.
Men dagen gryr over slike steder også
og røsslyngen skjelver i vinden
og villfuglen gjerder inn sitt revir
med strofer av sang om våren
uten å bry seg med
gardsnummer eller bruksnummer.
I slike avhøl uten navn kan jeg stå
og kjenne meg underlig heime.
Jeg har mitt fedreland hos alt
som ikke har navn.⁹

⁹ Hans Børli: "Navnløst", sitert etter Henning Howlid Wøerp: *Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli: Studier i naturlyrikkens unaturlige historie*, Dr. Art.-avhandling, Universitetet i Oslo 1996, s. 419

Her blir poeten, den tradisjonelle navngiver, sett på som hjemmehørende i det navnløse, i det Henning Howlid Wøerp kaller "disse stedene *mellom*".¹⁰

Børli synes å privilegere disse stedene som poetiske åsteder. Slik henter han opp en annen side ved relasjonen mellom poesi og sted, der det blir markert at diktning ikke er navngivelse i betydning bemektigelse.

Et ytterligere steg mot navnløshet kan vi ta med Tor Ulven. Noen vil kanskje finne at han er en usannsynlig kandidat som steds poet. Men ser vi etter, finner vi at også han kaster lys over stedet, og over forholdet mellom sted og poesi. Men han gjør det ved å skrive fram et punkt der alle forskjeller er utlignet, det punktet som kanskje ikke er et sted lenger, i en verden som ikke lenger kan romme steder. Kanskje nedskrivningen av alle tings verdi og mening gir en negativ steds poesi, som i diktet «Det siste hvilestedet», fra samlingen *Forsvinningspunkt* (1981)

Det siste hvilested
strødd ut

overalt. Dit
drar vi.

Myriader
av gravitasjonsfelter
suger
inn mot hvert sitt
sentrum

av forsvinning.

Fossilet
har samme

¹⁰ Ibid., s. 420

lysstyrke
som solen.¹¹

Vi vet ikke uten videre om det er fossilet som er tilført lys eller solen som er blitt fratatt det her, kanskje helst det siste? Det er altså ikke bare tidsforskjeller som blir lignet ut hos Tor Ulven, også topografiske forskjeller og de kvalitative forskjellene i omgivelsene blir det, og hans poesi avdekker kanskje et sjikt i vår erfaring av verden hvor vi ikke kan være ivaretatt av den, fordi forskjellene mellom oss og verden er utlignet: Vi er helt og totalt ting blant ting, en form blant andre rudimentære former.

Gunvor Hofmo har til felles med Ulven en konsentrasjon omkring tap og fravær, mens hun på den annen side følger opp Børli's betoning av det navnløse. «Navnløst er alt i natten» heter et dikt som målbærer dette, og som knytter tapet til oppløsningen av tingenes form:

Navnløst er alt i natten
Stille, time etter time
legger tingene sine
navn fra seg
Treet og stenen
tolker altets stemme
og mister sin egen
identitet.¹²

Denne oppløsningen av tingenes individuelle form og identitet peker i retning av en forskjellsløs verden slik vi fant den hos Ulven. Kravet om mening er likevel til stede hos Hofmo på en helt annen måte enn hos Ulven, og dette slår inn også i forholdet til den fysiske verden. Landskapet, de fysiske omgivelsene, er nok en funksjon av hennes egen smerte, og kan miste enhver selvstendighet i forhold til det menneskelige

¹¹ Tor Ulven: *Samlede dikt*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2000, s. 122

¹² Gunvor Hofmo: *Samlede dikt*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1996, s.465

indre. Dette gjelder særlig i den tidlige diktningen, og «våren» fra samlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) kan tjene som eksempel:

Dette er våren:
lyset som fylt av lidelse
kaster deg inntil alt stumt.

Legg din hånd på treets bark:
det blør som du.
Legg din panne mot markens sten:
den fryser som du.
Lytt inn i stillheten,
lytt inn i luften;
den er hjemløs som du.¹³

Men de fysiske omgivelsene byr også på en tydeliggjørende motstand. I de beste diktene, eller iallfall i de jeg setter mest pris på, er det som om hun selv holdes oppe av det landskapet som bærer pinen. Særlig i noen senere dikt, som i «Alt kan du glemme», fra *Epilog* (1994), står omgivelsene og forholdet til omgivelsene som et korrektiv til opplevelsen av smerte som gjennomsyrrer verden:

Alt kan du glemme
men husker stjernene
som sto over din barndom
der du lekte i værelset
og så gjennom vinduet
lyse deroppe
et syn som lot fjernheten
skape deg om
til et evig barn.¹⁴

¹³ op. cit. s. 43

¹⁴ ibid. s. 497

Heller ikke her besynger Hofmo omverdenen. Det er ikke nærheten til stedet, men tvert imot avstanden til stjernene som er reddende. Avstanden -- eller fjernheten -- er reddende fordi den gjør verden større, den omfatter mer enn deg og ditt værelse. Det «syn» som er omskapende her er altså en sansning som er avstandsløs i Løgstrups forstand, den uttrykker en «infældelse i universet». En ytterligere understreking av sansningens skapende side blir artikulert i diktet «Men et lite barn» fra samme samling:

Men et lite barn
født av det seende liv
tolker dagens fullbyrdede
gjerninger
tar mørket og omskaper
det til lys.¹⁵

VI Tenke og se

Spranget fra Wordsworth til Ulven og Hofmo er stort. Det er et sprang fra den stedsdiktningen som er forankret i en bestemt geografi, i partikulære, individualiserte, navngitte, og kulturelt og historisk belagte steder, til den diktningen som er forankret i generaliserte omgivelser og omgivelsesformer. Avslutningsvis vil jeg vende tilbake til Wordsworth-linjen, fordi det er denne som når alt kommer til alt konkret avdekker forholdet mellom poesi og sted, det konkrete forholdet som de mer abstraherte realiseringene av dette forholdet må ses på bakgrunn av. Men jeg skal gjøre det ved å ta noen steg til siden i forhold til Wordsworth selv. En litt yngre skikkelse enn Wordsworth, men med forankring i de samme omgivelsene, er John Ruskin (1819 - 1900), forfatter og kunstkritiker, med et særskilt blikk for blikket, og med noe nær en egen synsfilosofi.

¹⁵ ibid. s. 498

Skriftene hans inneholder blant mye annet beskrivelser og skisser av gjenstander og steder han har sett, og disse beskrivelsene kan godt tas som instruksjoner i kunsten å se.

En av Ruskins mest ivrige elever i kunsten å se var Marcel Proust, som i tillegg til storverket han er mest kjent for, også var Ruskins oversetter. Til oversettelsene skrev han relativt omfattende forord. I ett av disse forordene skiller han mellom den tenkingen som helt ut kan rommes i en bok, og som derfor kan stå alene, og den tanken, den tenkingen vi finner hos Ruskin, som ikke kan rommes i en bok og stå alene. Ruskins tanker, sier Proust, er anvendt på gjenstander som ikke er immaterielle; de er strødd ut her og der på jordens overflate, i Pisa, Firenze, Venezia osv. Man må søke tanken til Ruskin på de stedene den er strødd ut, sier Proust. Han karakteriserer denne tanken på denne måten:

En slik tanke, som er rettet mot en gjenstand utenfor seg selv og som på den måten er blitt virkeliggjort i rommet, en tanke som ikke lenger er grenseløs og fri, men avgrenset og bundet, som er blitt inkarnert i skulpturerne marmorfigurer, i snedekte fjell, i malte ansikter, den er kan hende mindre sublim enn en ren tanke. Men den bidrar i høyere grad til å forskjønne universet, eller i det minste enkelte navngitte deler av universet, fordi den har rørt ved dem og gitt oss innblikk i dem ved å tvinge oss, hvis vi vil forstå dem, til å elske dem.

Og slik ble det faktisk: universet gjenvant plutselig en uendelig verdi i mine øyne. Og min beundring for Ruskin ga en slik betydning til de tingene han hadde fått meg til å elske, at jeg syntes de måtte eie en verdi som var enda høyere enn livets egen.¹⁶

Her gjør Proust en dyd ut av to forhold som etter en mer ordinær betrakningsmåte ville komme ut som kritikkverdige.

¹⁶ Sitert etter UKS, *Forum for samtidskunst* 3/4, Oslo 1992, s. 24

På den ene siden gjør han en dyd ut av uselvstendigheten til Ruskins tenking, en uselvstendighet som består i at den ikke kan verdsettes eller til og med forstås fullt ut uavhengig av de stedene og tingene som er dens forelegg. På den andre siden gjør han en dyd ut av sin egen avhengighet til sin læremester i sin egen vurdering av og verdsetting av disse gjenstandene og stedene. Folk tror gjerne at man mister evnen til å dømme selvstendig dersom de lar seg lede av vurderingen til en de beundrer. Tvert imot, sier Proust: «Man blir seg aldri sine egne følelser bedre bevisst enn når man prøver å gjenskape hos seg selv det en mester har følt.»¹⁷

Vi får altså en fordobling av uselvstendighetsrelasjonen: Mesterens tanke er uselvstendig i forhold til sine steder og gjenstander, mens eleven er uselvstendig i forhold til mesterens blikk. Når Proust kan betrakte dette som en dyd, er det fordi han har gjennomskuet det overflatiske frihetsbegrepet som ligger til grunn for mistanken om at en slik underkastelse skulle være kritikkverdig. Denne mistanken tar utgangspunkt i den *uengasjerte* frihet. Underkastelsen står i engasjementets tjeneste, og er opptakt til og forutsetning for den virkelige friheten og selvrealiseringen:

... de eneste gangene vi råder over alle våre åndsevner, er i virkeligheten de gangene vi slett ikke tror vi yder noen selvstendig innsats, de gangene vi ikke selv velger målet for våre bestrebelsler. Romanforfatterens emne, poetens visjon, filosofens sannhet påtvinges dem nesten som en nødvendighet, som noe som er så å si utvendig i forhold til deres egen tanke. Og det er når han går med på å gjenskape denne visjonen, nærme seg denne sannheten, at kunstneren virkelig blir seg selv.¹⁸

¹⁷Ibid., s.25

¹⁸Ibid.

Den lokalt forankrete poesien er verd vår tillit nettopp fordi den selv ikke velger målet for sine bestrebelser, den står i et slikt nødvendig forhold til sitt stoff, og er med det en diktning som taler om det nødvendige. Det er ikke en diktning som sikter mot å bedre selvfølelsen til de som kommer fra regionen. Det gjør kanskje ikke noe om den gjør det, men hvis det er diktningens mål, har den feilet som stedsdiktning, og dens verdi kan ikke ligge der. Verdien kan heller ikke alene ligge i de spesifikke sosialt og samfunnsmessig bekreftete verdiene denne diktningen gjør seg til talerør for. Verdien ligger kanskje i denne rettetheten mot det som er vårt, men som aldri blir bare vårt, og som er formende for oss: rettetheten mot det som skaper lengre linjer og en større sammenheng for livene våre enn vi selv er i stand til å etablere.