

POETISKE AUGEBLINKAR: EI LESING AV EMILY DICKINSONS "THE SOUL HAS BANDAGED MOMENTS"

Brita Strand Rangnes

Den amerikanske lyrikaren Emily Dickinson (1830–1886) skreiv nærare to tusen dikt – av desse blei berre sju publiserte i hennar levetid, anonymt og sterkt redigerte. Dei spreidde forsøka ho gjorde på aktivt å søkje ei meir omfattande publisering av dikta sine, blei møtte med lita forståing – dikta blei vurderte som forvirrande, springande og uforstålege. Etter kvart som Dickinson blei publisert posthumt, blei ho lesen og godteken, og ho er no rekna for å vere ein av dei mest originale og viktige amerikanske diktarane.

"The Soul Has Bandaged Moments"¹ er eit dikt som både tematisk og språkleg har element vi finn att i ein stor del av Emily Dickinsons lyrikk. Språkleg og formelt er diktet karakteristisk for Dickinson ved slike trekk som ein gjennomgåande jambisk rytme, utstrekt bruk av tankestrekar, komma og versalar – særleg i substantiv – springande syntaks og kompliserte adjektivfrasar.

Dickinsons diktning har òg store interne likskapar reint tematisk. I introduksjonen til Dickinson i *The Oxford Companion to English Literature* står det til dømes at

[h]er work presents recurrent themes—a mystic apprehension of the natural world, a preoccupation with poetic vocation, fame, death, and immortality—and is expressed in a rhetoric and language of her own, cryptic, elliptical, and at times self-dramatic and hyperbolic. Her imagery reflects an intense and painful inner struggle over many years; she refers to herself as "the queen of Calvary," and her verse is full of allusions to

¹ Dikt nummer 512 i T.H. Johnsons nummerering (Johnson, Thomas H. (red): *Emily Dickinson. The Complete Poems*. London 1987)

Poetiske augeblinkar

volcanoes, shipwrecks, funerals, storms, imprisonments, and other manifestations of natural and human violence.²

"The Soul Has Bandaged Moments" har òg tematiske element som vi finn att hos Dickinson: skildring av død, seksualitet og ei kjensle av å vere innestengd. Før vi tek fatt på sjølve lesinga, gir eg att heile diktet:

512

The Soul has Bandaged moments—
When too appalled to stir—
She feels some ghastly Fright come up
And stop to look at her—

Salute her—with long fingers—
Caress her freezing hair—
Sip, Goblin, from the very lips
The Lover—hovered—o'er—
Unworthy, that a thought so mean
Accost a Theme—so—fair

The soul has moments of Escape—
When bursting all the doors—
She dances like a Bomb, abroad,
And swings upon the Hours,

As do the Bee—delirious borne—
Long Dungeoned from his Rose—
Touch Liberty—then know no more,
But Noon, and paradise—

The Soul's retaken moments—
When, Felon led along,

² Drabble, Margaret (red): *The Oxford Companion to English Literature* (femte utgåva). Oxford 1985, s 274

With shackles on the plumed feet,
And staples, in the Song,

The Horror welcomes her, again,
These, are not brayed of Tongue—

Eit av hovudemna eg meiner vi kan sjå i diktet, er vilkåra for poesien, og ei lesing som har teke for seg dette aspektet ved diktet, er gjort av Cynthia Griffin Wolff i 1987.³ I sin studie *Emily Dickinson* les Wolff diktet som uttrykk for ein kamp for fridomen til å dikte, til å skrive poesi, og i diktet er dette ein kamp sjela utkjempar med Gud. Hovudsaka i diktet er makta Gud har til å straffe:

The overriding issues are those of direct injury and literal constraint. If God cannot coerce us by threats, He can always retreat to His residual source of mastery: He is more powerful than we are, He can weaken us with sickness; if all else fails, He can execute us. Thus it is God's power to injure that this poem addresses, a power that can act quite literally as a prison. Perhaps it is the power of vision—the poet's eye/I—that God most explicitly attacks (Wolff 1987:360)

Eg vil òg lese diktet med vekt på vilkåra for frambringning av poesi, men mi vektlegging er ikkje først og fremst på den kreative sjelas kamp med Gud. I mi lesing meiner eg å sjå ei rørsle i diktet som fører fram til ei skildring av det vi kanskje kan kalle poesien augeblinkar, skapte gjennom ein syntese av stillstand og fristilling.

Vi kan dele diktet inn i tre delar på to strofer kvar, og alle delane blir innleia likt: med sjela, "the soul". Kvar del skildrar augeblinkar som sjela opplever og tilstandar som desse augeblinkane set sjela i: lamming, flukt og gjenerobring. Eg meiner å sjå at dei tō første antitetiske tilstandane mogleggjer dei gjenerobra augeblinkane i siste delen. Og i desse gjenerobra augeblinkane er det at sjela kan artikulere seg, og språket, poesien, kan eksistere.

³ Wolff, Cynthia Griffin: *Emily Dickinson*. New York 1987

"Bandaged moments"

I den første tilstanden, sjelas bandasjerte augeblinkar, er sjela urørleg og lamma. Det urørlege er ikkje knytt til positiv stillstand, til refleksjon, men til ubehag: Sjela har augeblinkar då ho er så forferda ("appalled") at ho ikkje kan gjere den minste rørsle ("stir"). Desse augeblinkane blir omtalte som *bandasjerte* – ei skildring av å vere innestengd, innkapsla. På same tid er det å vere bandasjert noko som kan knytast til sjukdom, til og med lækjedom: Ein bandasjerer noko for å lækje det.

Dei neste versa knyter det personlege pronomenet "she" til sjela: "She feels some ghastly Fright come up / And stop to look at her". *Frykta* blir innført – anten som eit resultat av eller som årsak til dei bandasjerte augeblinkane av stillstand. Sjølv om denne frykta er ei ubestemt frykt ("some [...] Fright"), kan vi knyte ubehag, jamvel død, til denne frykta gjennom det tilhøyrande adjektivet "ghastly". For går vi til ordboka, finn vi at "ghastly" blir utlagt som "1. Causing terror. Affecting like the sight of death or carnage; horrible, frightful, shocking. 2. Spectre-like, death-like, wan." Eg vil hevde at vi her kan påpeike ein motsetnad mellom sjela, som i sin natur er levande og iverksetjande, og den lammande frykta som medfører urørlege augeblinkar som kan knytast til død.

Redsla blir gjort til ein utvendig, kroppsleg storleik: Ho både ser på og rører ved sjela frå utsida, og ho tek fysisk form: Frykta *kjem* opp til henne, ho *stoppar*, ho *ser* på henne, altså har ho auge, ho *helsar* henne med lange *fingrar*, og ho *drikk* frå leppene til sjela, så frykta har òg munn. Denne kroppsleggjeringa og personifiseringa av ein abstrakt storleik kallar vi prosopopeia.

I *Litterært leksikon* definerer Asbjørn Aarnes prosopopeia som ein "klassisk retorisk figur hvorved en imaginær person (en fraværende, et personifisert abstrakt begrep eller en livløs gjenstand) fremstilles som talende",⁴ og han knyter omgrepet til det latinske *fictio personarum*, eller personifikasjon.

I "Autobiography As De-facement" definerer Paul de Man prosopopeia som

⁴ Asbjørn Aarnes: *Litterært leksikon*. Oslo 1977, s 197

[...] the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poiēn*, to confer a mask or a face (*prosopon*).⁵

Ut frå desse definisjonane av tropen kan vi sjå *frykta* i vårt dikt som ein form for prosopopeia: Det abstrakte fenomenet frykt, som i utgangspunktet er utan stemme, blir kroppsleggjort og får ansiktstrekk. Vi kan òg i ein viss forstand snakke om at frykta vender seg direkte til sjela ("salute"), men ikkje med ei røyst: Det er dei lange fingrane til frykta som blir hennar artikulasjon. I vårt tilfelle er frykta ei rørsle frå menneskeleggjering, kroppsleggjering, ved at frykta blir gitt menneskelege trekk, til eit brot med personifikasjonen gjennom ei ny namngjeving i sjuande vers: "Sip, Goblin".

Goblin er utlagt i ordbøkene som "a mischievous and ugly demon" og "a sprite usually conceived as ugly or grotesque and either as evil and malicious or as merely playful and mischievous". Begge desse definisjonane skildrar eit ikkje-menneskeleg, overnaturlig vesen, demonisk eller åndeleg. Personifikasjonen er ikkje lenger antropomorfisme, menneskeleggjering, men *kroppsleggjering*.

Denne kroppsleggjeringa av frykta mogleggjer dei fysiske angrepa ho gjer på sjela. Frykta blir knytt til berøring, til kjærteikn – ei nærast seksuell tilnærming. Den frosne sjela kan ikkje røre seg, og berøringane til frykta blir perverterte: Det umenneskelege vesenet (*Goblin*) nippar til dei same leppene som ein uidentifisert elskar har opphalde seg ved. Men diktet bruker ingen ord om elskaren som inneber fysisk berøring – ho eller han har ein fysisk avstand til sjela som frykta ikkje har. På same tida blir biletet av den valdelege frykta brote gjennom verba som blir knytte til henne: *salute, caress, sip*. Frykta helsar ikkje sjela, ho hyllar henne, frykta

⁵ de Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, ss 75–76

Poetiske augeblinkar

drikk ikkje av leppene til sjela, ho nippar til dei. Og i vers to i andre strofa er det sjela, og ikkje frykta, som blir knytt til eit negativt ladd fenomen: Frykta kjærteiknar sjelas *frosne hår*.

Frykta får altså ei dobbel framstilling: På den eine sida blir ho omtalt som "ghastly" og "goblin", to negative ord knytte saman ved alliterasjon, og på den andre sida blir alle tilnærmingane frykta gjer til sjela, knytte til kjærteikn, til omgrep med positiv valør. Dette dobbelte er noko vi skal sjå pregar diktet som heilskap.

Diktet er delt inn i seks strofer; fire av dei er på fire vers kvar. Den andre strofa består av seks vers, og den siste strofa av to vers. Vi kan seie at strofe to skil seg frå dei andre ved at ho har to "overflødige" vers, medan strofe seks "manglar" to. Dei to siste versa i andre strofa er problematiske, både meiningsmessig og formelt. Dei blir innleidde med eit adjektiv, *uverdig*: "Unworthy, that a thought so mean / Accost a Theme—so—fair". Kven eller kva er denne uverdige tanken. Og kva er det vakre, det lyse, rettvise temaet som blir antasta?

Ordet *accost* kan omsetjast med å tiltale, vende seg til, men det kan òg ha eit meir seksuelt ladd innhald: Det kan tyde å vere påtrengjande, eller å oppfordre eller innby til utukt. I samsvar med den tidlegare lesinga vår av frykta som ei seksuell tilnærming til sjela vil det vere rimeleg å lese den påtrengjande tanken som frykta, og det vakre temaet som sjela. Men dette er ikkje uproblematisk, ettersom vi ikkje finn tekstleg belegg for sjela som særskilt vakker i dei føregåande versa – det næraste vi kjem eit vakkert tema, er den ikkje identifiserte eller spesifiserte Elskaren. Men det ville ikkje vere noka tilfredsstillande lesing, ettersom Elskaren ikkje er presentert som eit heilskapleg oppbygt bilete som kan gje innhald til eit ord som tema. Eg vel difor å halde fast ved at det vakre temaet her er sjela.

Dersom den påtrengjande tanken dermed er frykta, oppdagar vi at frykta som figur er endra vesentleg. Frå å vere utvendiggjort, kroppsleggjort, prosopopeiisert, blir frykta her gjort innvendig; ho blir *tanke*, ikkje kropp. Frykta går frå å vere ein ytre trussel til å bli eit indre overgrep: Det er sjela sjølv som føder frykta, i og med at det er i sjela tanken oppstår.

"Moments of Escape"

Den neste strofa skildrar ein annan av sjelas tilstandar: augeblinkar av flukt. Dei står i eit antitetisk tilhøve til dei bandasjerte augeblinkane: Medan sjela der var urørleg, er fluktaugeblinkane prega av rørsle. Sjela sprengjer alle dører, ho dansar, svingar og leikar. I dei to første strofene såg vi sjela framstilt som eit passivt objekt for fryktas handlingar og berøringar; no er sjela sjølv handlande. Sjela sprengjer seg fri frå det ho er stengd inne i ("bursting all the doors"), og i sin nyvunne fridom kan sjela danse, noko som må kunne seiast å vere eit uttrykk for glede. Fluktkjensla blir understreka ved at dansen går føre seg ute, borte ("abroad"). Sjela har kome seg langt vekk frå stillstanden og det innesperra i dei bandasjerte augeblinkane.

"Bursting" og "bomb" er vanlegvis ord som blir brukte i samanheng, men her er dei to orda skilde frå kvarandre: Det er ikkje bomba som blir sprengd, men dansen til sjela som blir samanlikna med ei bombe: "When bursting all the doors— / She dances like a bomb [...]" (vers 11 og 12). Fluktaugeblinkane er prega av det same dobbelte vi kunne påvise i dei bandasjerte augeblinkane. Dansen, eit uttrykk for glede, blir nyansert gjennom måten han blir skildra på: "like a bomb": dansen ber i seg ein kontrast. Ei bombe har eit uforløyst, udetonert innhald, og sjelas dans inneheld eit faremoment: Dersom bomba blir detonert, kan katastrofen inntreffe. Dette kan òg lesast som eit bilete på intensiteten i flukta, på sprengkrafta som ligg i lausrivinga til sjela. Ho er ikkje noko som blir overrekt, noko som blir *gitt til* sjela, men er ein tilstand sjela må tilkjempe seg, sprengje seg inn i, eller òg kan hende ein tilstand sjela har sprengt seg ut av.

Den neste strofa knyter flukta til seksualiteten: Flukta til sjela er som bia sitt augeblikk av ekstase når ho møter rosa igjen. Dette biletet – ei positiv framstilling av seksualiteten som ekstase, står i kontrast til den negative framstillinga av fysisk berøring vi fann i skildringa av frykta. Denne kontrasten finn vi òg i dei retoriske figurane som blir brukte: Medan frykta i dei føregåande strofene blei forvandla til eit levande vesen i stand til fysisk berøring

Poetiske augeblinkar

gjennom forkropping, finn vi her ei direkte samanlikning mellom sjela og bia – eit svært direkte og banalt erotisk bilete.

Karl Keeler meiner at Dickinson gjennomgåande nyttar seksualitet som uttrykk for fridom i diktinga si: "[Sex] is, I believe, another of her areas of freedom".⁶ Blomsteren og bia er eit mykje brukt bilete på seksualitet hos Dickinson (som hos andre): "The flower-bee mating is one of her favorite covers for presenting sex acts in her poetry".⁷ I vårt dikt er blomsteren og bia, seksualiteten, eit direkte uttrykk for fridomen, for fluktaugeblinkane. Dette gir oss ei ytterlegare utviding av metaforen vi finn i samband med dansen: Den udetonerte bomba er som bia som er blitt halden fråskild frå rosa si i lang tid – biletet av bomba blir knytt direkte til seksualakta.

Bileta i strofe tre og fire blir altså knytte saman ved direkte samanlikning, men òg ved formelle, språklege verkemiddel. Vi finn ein gjennomgåande alliterasjon på bokstavane b og d: "*bursting all the doors*", "*dances like a Bomb*", "*As do the bee*", "*delirious borne*", "*Long Dungeoned*". Dette samanfallet mellom dei språklege og dei semantiske verkemidla forsterkar ytterlegare samanhengen mellom sjelas fridom og seksualiteten.

Det antitetiske forholdet mellom dei to første strofene i diktet og dei to neste blir òg gjenspegla i dei ulike skildringane av tid vi finn i dei to delane. I den første strofa er tida, augeblinkane, innkapsla, dei er "bandaged moments", og sjela er fastfrosen – tidas og sjelas tilstand gjenspeglar kvarandre. I strofe tre er tida sett fri; ikkje berre er augeblinkane i flukt, men sjela rører seg òg i eit leikande forhold til tida: "swings upon the hours". Frå å vere fanga, fastlåst i tida i den første delen, meistrar sjela tida i den andre delen. Som i første delen er det samanfall mellom sjela og tida – både sjela og tida er sette fri.

"Retaken moments"

Den siste delen av diktet er den mest kompliserte reint syntaktisk, og kan difor framstå som vanskeleg å forstå. I første vers i femte

⁶ Keeler, Karl: *The Only Kangaroo among the Beauty. Emily Dickinson and America*. Baltimore and London 1979, s 271

⁷ Keeler, s 272

strofe, som innleier skildringa av sjelas gjenerobra augeblinkar, finn vi ein tilsynelatande elliptisk genitivskonstruksjon: Dette verset har berre dei fire orda "The Soul's retaken moments—", og formuleringa inneheld førebels ikkje noko verballedd. Dette står i markert kontrast til dei to første delane av diktet, som blei innleidde med vers som er fullstendige setningar ("The Soul has bandaged moments—" og "The soul has moments of Escape—"), etterfølgde av utdjupande skildringar. Men første verset i tredje delen får ikkje noka grammatisk avslutting før i det siste verset i diktet: "The Soul's retaken moments [...] are not brayed of tongue". Mellom dei to setningsledda finn vi fire vers som skildrar sjelas gjenerobra augeblinkar. Denne setningsstrukturen gjer desse to siste strofene vanskelege – så mange nye element blir skotne inn mellom subjektet og verbalet at strofene ikkje gir meining med ein gong.

Desse gjenerobra augeblinkane inneheld det same dobbelte som dei to føregåande delane. Sjela blir ført av stad, anten *med* ein lovbrytar eller *som* ein lovbrytar ("Felon led along"). I dei gjenerobra augeblinkane har sjela høve til å flyge og til å syngje, men fysiske hinder stansar begge desse handlingane: Ho har venger på føtene, men flukta blir hindra av fotjarn, og songen får ikkje høve til å lyde fritt. I desse augeblinkane blir ho igjen ønskt velkomen av skrekken ("the horror") – ei rørsle som minner om dei doble tilnærmingane den prosopopeiiserte frykta gjorde i dei første strofene. Skrekken blir òg gitt stemme ("welcomes"), og skrekken blir òg samanstilt med verb som bryt med dei negative konnotasjonane som ligg i ordet: *Skrekken* ønskjer henne *velkomen*.

I den første delen av diktet er sjela urørleg. Frykta drikk frå leppene hennar, frå munnen, organet der talen blir forma: Det urørlege omfattar òg språket. I den andre delen er all rørsle ei kroppsleggjering av sjela, ingen av verba viser til tale. I staden blir fluktaugeblinkane samanlikna med ekstasen til bia når ho rører ved fridomen, ved rosa: "Touch Liberty—then know no more, / But Noon, and Paradise—". I flukta sin eufori forsvinn òg refleksjonen, bia (og sjela) kjenner ikkje til, veit ikkje om anna enn høglys dag og paradís. Ingen av desse tilstandane kan åleine frambringe språklege uttrykk, men begge er formidla gjennom dikt, gjennom språk.

Poetiske augeblinkar

Dei *gjenerobra* augeblinkane er augeblinkar då sjela, i fotjarn og med fysiske hinder for songen, er i stand til å uttrykkje seg: "These, are not brayed of Tongue—". Desse augeblinkane er ein syntese av dei antitetiske delane vi har sett på tidlegare: Sjela blir forsona med, ønska velkomen av skrekken; frykta og flukta blir samanstilte og skaper artikulerte uttrykk.

Dersom vi no vender attende til Cynthia Wolffs lesing av diktet, ser ho dei to siste strofene som uttrykk for Guds motvilje mot poesien:

Because he cannot tolerate the poet who is at liberty to soar and sing, God stalks the "Soul" until she is "retaken" and "plumed feet" are chained. Every time God's withering force lays hold of the "Soul", her song is mutilated: the second stanza was painfully attenuated while the perverse courtship was conducted; now that the "Soul" is imprisoned again and can sing no more, the poem breaks abruptly off with but two lines of a stanza that will never see completion and a "Tongue" that can do no more than "bray".⁸

For Wolff er det altså ikkje sjela som er gjenerobrande, men Gud som tek sjela tilbake frå songen, frå poesien. Det siste verset blir uproblematisk lese som at tunga berre lagar ulydar, altså som Guds hemn over den skapande sjela. Men kan vi utan vidare lesa "brayed of Tongue" slik Wolff gjer det? Kan ikkje uttrykket snarare bety det motsette?

Den lesinga denne artikkelen har gjort, ser dei *gjenerobra* augeblinkane som ei forsoning mellom innkapslinga og flukta. Begge desse tilstandane er naudsynte for å frambringe språket, eller poesien, og det er i balansepunktet at dette språket ligg. "Bray" betyr ikkje berre å skryte som eit esel, men kan som vi finn i *The Oxford English Dictionary*, òg bety "I: 2. To sound loudly and harshly. II: 1. To crush and pound in or as if in a mortar." Den siste linja, "These, are not brayed of Tongue—", vil eg føreslå kan parafraserast som "these are moments of an unbroken tongue" eller

⁸ Wolff, s 361

"these are moments when the tongue does not bray". Slik les eg det vanskelege sisteverset som ei skildring av augeblinkar der språket er heilt, ikkje øydelagt, eller òg som augeblinkar eller tilstandar der tunga ikkje frambringer ulydar.

Lest slik blir diktet ein refleksjon over si eiga tilbliing: Det skildrar tilstandane som ligg før skapinga av det. Dei to første delane skildrar tilstandar som inntreffer før den diktarlege kreativiteten, den siste delen skildrar forsoninga med dei tause tilstandane – aksepteringa av at det er desse tilstandane som ligg til grunn for den kreative prosessen, at både frykta og ekstasen er naudsynte for poesien, og sjølv diktet er resultatet av dei tre skildra tilstandane.

"The Soul has Bandaged moments" er eit dikt som ikkje berre i innhaldet, men òg rytmisk og ortografisk, er i stadig rørsle. Vi finn ingen punktum, ingen stans i teksten, berre tankestrekar og komma. Heller ikkje slutten set punktum – som i så mange av Dickinsons dikt er det siste teiknet ein tankestrek. Den siste strofa er uferdig, ufullført: Dei føregåande strofene har alle hatt fire vers eller meir, den siste inneheld berre to. Denne avslutninga blir ståande som ein illustrasjon av at poesien augeblinkar ikkje er avslutta, endelege augeblinkar. Dei poetiske bileta er fluktaugeblinkar som er fanga i språket og overleverte i skrift.

Litteratur

de Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984

Drabble, Margaret (red): *The Oxford Companion to English Literature* (femte utgåva). Oxford 1985

Johnson, Thomas H. (red): *Emily Dickinson. The Complete Poems*. London 1987

Keeler, Karl: *The Only Kangaroo among the Beauty. Emily Dickinson and America*. Baltimore og London 1979

Wolff, Cynthia Griffin: *Emily Dickinson*. New York 1987

