

ASTRID UTNES

Meditasjoner over ensomheten. Ekfrasiske dikt som Gunvor Hofmos epilog.

Innledning.

I et etterord til Gunvor Hofmos *Samlede dikt* (1996) skriver Jan Erik Vold: "Det er påfallende, kanskje, at sistesamlingen *Epilog* ble avsluttet ikke med bokens titteldikt, men med fire dikt over motiver fra maleren Harald Sohlberg. Gunvor Hofmo ville ha det slik." Henning Hagerup er inne på det samme i en anmeldelse av *Epilog* i Morgenbladet 27-30. mai 1994: "Tankevekkende nok kommer denne minisyklusen *etter* det diktet som har gitt samlingen dens tittel, noe som antyder at det er her bokens virkelige etterord befinner seg." Jeg leser denne lille diktskyklusen som et etterord ikke bare til Gunvor Hofmos siste diktsamling, men også som en sluttkommentar til hele forfatterskapet. Disse fire diktene ble sendt forlaget etter at de øvrige diktene i *Epilog* var antatt (Vold:1997, 265). De fire diktene kan sies å resymere forfatterskapets hovedtematikk, og det i en form som er særlig godt egnet til selvrefleksjon, nemlig ekfrasen.

Diktene er satt sammen i en sekvens med hovedtittelen "Over Harald Sohlberg", en tittel som fører tankene hen til meditasjonen, den dype ettertanken. Ikke alle maleriene lar seg gjenfinne konkret, men både bybilder, særlig fra Vognmannsgaten, vinterbildene fra Rondane, "hus ved fjorden"- bildene og maleriet "Landeveien" ser ut til å være utgangspunkt for disse diktene.

Ekfrasen har en lang historie fra antikken til dagens moderne anvendelse. Dens funksjon har endret seg, noe som reflekteres i den teoretiske diskusjonen. Flere teoretikere har arbeidet med denne problematikken, men hovedkildene for min tilnærming er Hans Lunds og Murray Kriegers arbeider (Lund: 1982/ Krieger 1992). Jeg vil derfor først kort presentere min forståelse

av ekfrasebegrepet før jeg påviser hvordan ekfrasen kommer til syne i Gunvor Hofmos forfatterskap. Til sist foretar jeg en lesning av de fire siste diktene i *Epilog*, med hypotesen om at diktene innebærer en selvrefleksivitet og en oppsummering av forfatterskapets hovedtema.

Ekfrasen.

I retorikken betegner ekfrase "en detaljert og anskuelig beskrivelse, særlig av et sted, en person, en gjenstand eller lign. Mer spesielt brukes betegnelsen om en detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller i en litterær tekst" (Eide: 1990). I moderne tid brukes begrepet nærmest om en "subgenre" som karakteriseres av et referensielt eller intertekstuelt forhold mellom en tekst og et fraværende bilde (Fowler: 1982). Hans Lund definerer ekfrasen som litterære tekster som knyttes til, begrunner eller tolker konkrete eller fiktive billedkunstverk (Lund:1982). Han peker på at den litterære ekfrasetradisjonen har skilt mellom to ulike former for motivgestaltning: en streben etter å fange inn eller transformere bildets stillhet og simultane nærvær, det vil si stanse tidens strøm og bevegelser i en frosset, stivnet uforanderlighet, eller gi bildet liv, fylle bildet med det dynamiske liv som ligger latent i det mimetiske bildet (Lund: 1991, 423).

Murray Krieger, vil med utgangspunkt i Gotthold Ephraim Lessings teori om skillet mellom litteraturens temporalitet og de visuelle kunstarters spatialitet (Lessing: 1766/1974), anvende ekfrasebegrepet til å utvikle en teori som tar hensyn til alle spatio-temporale muligheter som finnes i det poetiske medium (Krieger: 1992, 9). Det er ekfrasens egenart og funksjon Krieger er ute etter å beskrive. Ekfrasens egentlige hensikt er å appellere til synssansen. Det er et forsøk på å formidle den opplevelse av væren som bare billedkunsten kan gi, men som her overtas av den verbale form. Det ekfrasiske diktet skal fange inn rommet og det visuelle i en temporal

rekkefølge. Diktningen skal forsøke å skape en illusjon som sansene kan oppfatte (op.cit., 49).

Historisk har utviklingen av ekfrasen ifølge Krieger vist en spenning mellom to ulike former for representasjon. Fram til midten av 1700-tallet kan en betrakte ekfrasens hensikt som mimetisk, det vil si at den skulle erstatte virkeligheten. Språket skulle herme virkeligheten, skape *energeia*. (op.cit., 23). Ordet betyr å gjøre synlig, iøynefallende. Det vil si å la ord gi en så levende beskrivelse at leseren eller tilhøreren skulle oppleve dem som om det dreide seg om et bilde.

Renessansens emblemdiktning skapte et brudd med denne oppfattelsen. Den ga opphav til en annen ekfrasiske teori, som skilte mimesis fra direkte sanseopplevelse og relaterte den til det intellektuelt begripelige og til det oversanselige. Den illusjon det verbale bilde kunne formidle, var en annen enn billedkunstens. Den verbale illusjon skulle synliggjøre sjelens skjønnhet på en måte billedkunsten ikke var i stand til. Dikteren stod fritt til å utnytte de muligheter hans språklige fantasi ga ham.

Fra romantikken av har den estetiske debatten dreid seg om spenningsforholdet mellom språk som herming av virkelighet og språk som et medium for dikterisk fantasiutfoldelse ifølge Krieger. Med nykritikkens estetiske debatt vender påstanden om diktets spatiale form tilbake (Joseph Frank: 1945/1991).

Nyere litteraturteori har vekket ekfraseproblematikken til live igjen, men nå er det det persiperte kunstverk det dreier seg om, hva diktjeget ser. Interessen for det mimetiske erstattes av interessen for persepsjonsprosessen. Forholdet mellom bilde og tekst settes inn i en kommunikativ sammenheng. Wolfgang Iser sier at en litterær tekst verken avbilder eller skaper objekt, den kan i beste fall beskrives som en gjengivelse av reaksjoner på et objekt (Iser: 1978). Hans Lund støtter seg til ulike kunstpsykologer når han mener at bildets og ordets språk formidler ulike sider av virkeligheten; de representerer forskjellige måter å tenke på (Lund: 1991, 423). Det som

foregår i ekfrasen er en transformasjon fra et visuelt til et verbalt kunstverk. Denne transformasjonen innebærer en utvelgelse av enkelte elementer i bildet. Disse elementene blir gjenstand for kreativ tolkning. Transformasjonen kan være fylt av motsigelser og brudd mellom de to ulike kunstneriske uttrykkene. Når den moderne ekfrasen ikke er så opptatt av den nøyaktige beskrivelsen av et bestemt kunstverk, kan det få som følge at ekfrasen supplerer og utvider den betydning billedkunstverket har, eller den kan innsnevre betydningen. Roland Barthes har brukt begrepene "anfrage" og "relais", eller semantisk fokusering og semantisk ekspansjon i analyse av et reklamebilde (Barthes: 1964). Disse begrepene er også anvendelige i beskrivelsen av hva som skjer i den moderne ekfrasens transformasjon av bilde til tekst.

Å dikte er å si det uutsigelige, som Welhaven uttrykker det i "Digtets Aand". Men for å si, må dikteren se, tolke, velge ut, bearbeide. Verbale bilder bestreber seg alltid på å vise sammenhenger som på mange måter er uutsigelige. Å tolke verden ut fra et annet kunstverk, en allerede tolket verden, er å innta et med-seerperspektiv. Det er å se den verden mennesket er i og stadig undrer seg over med referanse til en annens tolking av verden. Med-seer-perspektivet eller dobbelt-tolkningens perspektiv er et meta-perspektiv. Slik sett fungerer ekfrasen som en meditasjon og refleksjon over diktningens vesen. Det billedmessige utgangspunktet for teksten er en slags "søsterlighet" med det tema poeten vil ta opp i sitt dikt. En gjenkjennelse i maleriets motiv eller formspråk er en forutsetning for å skrive dikt ut fra maleriet.

Ekfrasen i Gunvor Hofmos forfatterskap.

Mange kritikere har sagt at Gunvor Hofmo i hele sitt forfatterskap kretser om de samme temaer. Det er liten tvil om at hun i stor grad utprøver forskjellige typer billedskapning på den samme tematikken. Jan Erik Vold har vist at utviklingen i forfatterskapet går fra en ekspresjonistisk fase (1946 til 1955) til

en mer imagistisk fase i siste del av forfatterskapet, etter 1971 (Vold: 1984). Vi kan dermed lese mange av de samme temaer i ulik billedutforming. Ekfrasen dukker relativt tidlig opp i forfatterskapet. Allerede i hennes andre diktsamling, *Fra en annen virkelighet*. (1948) finner vi diktene "Statue av Baudelaire" og "Over Rodins Tanken", som begge er tema-tiseringer av selve skaperprosessen og det døde kunstverkets paradoksale (evige) liv. Begge disse diktene låner Auguste Rodins kunst som stoff for refleksjon over det å skape kunst, og det tidløse ved kunst. Det er interessant at Rodins skulptur "Tenkeren" hos Gunvor Hofmo skifter tittel til "Tanken". Det er ikke den ytre form ved skulpturen som interesserer henne, men formens indre liv, hvordan tenkerens tanke får plastisk uttrykk i skulpturen. Her er det altså skulpturen, ikke maleriet som er utgangspunkt. Det er interessant at det er skulpturen som er Gunvor Hofmos startpunkt i den ekfrasiske diktningen, men dette forholdet skal ikke tas opp her. Senere utover i forfatterskapet blir maleriet mer framtreddende.

Mens det er spredte tilløp til ekfrasisk diktning i den første, ekspressjonistiske delen av forfatterskapet, øker mengden fra 1972. Både enkeltdigt og hele sekvenser av ekfraser finnes i flere av samlingene. Etter åpningsdiktet i samlingen *November* (1972) følger en sekvens på ni dikt komponert over Picasso-bilder. I likhet med Sohlberg-diktene bærer disse diktene en tittel som peker mot meditasjon. Hovedtittelen er "Over Picasso". En tilsvarende sluttsekvens i samlingen *Ord til bilder* (1989) er skrevet over bilder av Chagall: "Harlekin-familie", "Død", "Familie" og "Krig". Dette er for øvrig den samlingen som naturlig nok, ut fra tittelen, inneholder flest ekfraser.

I Gunvor Hofmos siste samling *Epilog* (1994) finner vi så en avsluttende sekvens ekfraser over bilder av Harald Sohlberg. Hvordan kan denne avslutningen leses som en kommentar til et forfatterskap der menneskets "utkastelse" i verden hele tiden problematiseres, og hvordan kan disse diktene samtidig være en refleksjon over det å måtte si noe om denne "utkastelse",

altså en refleksjon om diktningsens vesen ? Disse spørsmålene er utgangspunkt for denne lesningen av sluttsekvensen i *Epilog*.

Epilog: Meditasjoner over ensomheten.

Gunvor Hofmo avsluttet sin første dikterfase med "Testamente til en evighet" (1955) Hvilket "testamente" er det hun gir leserne i avslutningen av forfatterskapet ? Diktene vi skal lese bærer titlene "Landeveien", "En natt i byen", "Og vinteren" og "Hus ved havet". Som nevnt kan ikke alle diktene føres tilbake til helt bestemte malerier. "Landeveien" har imidlertid utgangspunkt i et konkret oljemaleri med tittelen "Landeveien" (Gullikstad) malt av Harald Sohlberg i 1905. "En natt i byen" kan være skrevet over et maleri av Harald Sohlbergs fødested, kalt "Vognmannsgaten", og som er malt i 1894. Dette bildet finnes i flere utgaver. Diktet "Og vinteren" leser jeg med utgangspunkt i vinterbildene fra Rondane. Sentrale elementer er snø, stjerner, kulde. Også diktet "Hus ved havet" kan vanskelig utpekes som skrevet til et bestemt maleri, men i dette diktet fins elementer som knytter diktet til et av maleriene fra "hus ved fjorden-sekvensen". Kanskje er det heller slik at diktene peker ut et tematisk område som Gunvor Hofmo har felles med Harald Sohlberg. Det viktigste ser ut til å være at bestemte motiv i maleriene finner gjenklang i diktene, eller at et formspråk i maleriet kan transponeres over i det verbale.

Men likheten mellom Sohlberg og Gunvor Hofmo kan også sees i det de har felles i et kunstsyn. Begge var opptatt av å formidle metafysiske verdier. (Storm Bjerke:1991) Begge bruker det konkrete stoffet, ofte landskapet eller byen, som utgangspunkt for å framstille det metafysiske. I denne likheten uttrykker begge en romantisk holdning. Særlig kommer dette til uttrykk i synet på skaperprosessen i kunsten. Om sin egen malervirksomhet har Sohlberg uttalt til sin mésen Olaf Schou:

Det er sjelden - jeg gjør det altsaa, av og til - at jeg kun sigter paa at gjengive naturen akkurat som den er. Det er mig selv, min egen, utpregede personlighet, der hviler som en viid belysning over al natur og mennesker og liv, det er det som er den største og viktigste uimotstaelige trang i mig efter at fordybe mig i. Det er mennesket, det er mig, avkledd nøken fjernt og frigjort, (...) for skole og mønstre. [] Jeg gaar ikke i følge med nogen, kan derfor ikke søke støtte hos nogen, alt avhænger av mig selv, kun av mig selv, med dette bær eller brister mit livsarbeide. (Storm Bjerke: op.cit., 241)

Det er interessant at Sohlberg-ekfrasenes motiv i sterk grad minner om motivene i åpningssyklusen "6 dikt" i andre del av *Gjest på jorden* (1971), den første samlingen etter poetens seksten år lange taushet. Motivene i begge disse minisyklusene er i stor grad sammenlignbare; huset, treet, årstidene (tiden). Men mens det i *Gjest på jorden* er den ukommenterende, nesten imagistiske billedskapingen som står sentralt, er det denne gangen det ekfrasisk dobbeltrepresenterende. Den tolkning maleren har gjort av et konkret utsnitt natur blir gjenstand for en ny tolkning i diktet. Diktet har ikke referanse til verden, men til en tolkning av verden.

Gunvor Hofmos dikt beskriver ikke maleriene detaljert, slik den klassiske ekfrasen gjør. Det er heller slik at hun kommenterer maleriens motiver og kanskje også fører dialog med dem. I *Epilog* transponeres de konkrete billedmotivene inn i et abstrakt, sjelelig univers. La oss gå inn i hvert av diktene.

Landeveien.

Det første diktet, "Landeveien", er skrevet til et konkret bilde, malt av Harald Sohlberg i 1905. Motivet er landeveien fra Gullikstadbakkene nordover, ved natt (Storm Bjerke: 1991,

135). Bildet forestiller et landskap med en landevei som forsvinner bak en høyde og inn i klare, blå fjell i horisonten. Fjellene kontrasterer en lys, gul himmel som går over i hvitt og lyst blått mot bildets ramme. Langs landeveiens høyre side står telefonstolper, i forgrunnen en furu i bildets høyre kant. På venstre side av veien er det en mørk skog med høye trær i forgrunnen. En lysning trenger inn som en strime mot midten av bildet fra venstre og antyder et vann. Himmelen er lys, forgrunnen mørk, mens den grå veien opplyses av lyset som kommer inn fra venstre. Dette kan sies å være en kortfattet beskrivelse av bildets motiv. I bildet er det kontrast mellom forgrunnens mørke landskap der veien forsvinner mot horisonten og himmelen som en hvelving av lys som rinner ut i nesten fargeløshet over mørket. Bildets fargetoner kan fungere som glimt av lys i mørke og dunkelhet. Det er bildets ramme som avgrenser dette lyset, som setter grenser for horisonten. Horisonten ender i en menneskeskapt ramme: landskapet fremstilles i et glimt av tolket tid, innenfor en ramme, innenfor en mulighet. Dette er bildeskaperens frambringelse av natur.

Diktet leser vi slik:

Landeveien

Hvor går denne vei i skumringen ?

Det er som om sorgen i den

gir seg selv til evigheten

i furutrær og lyktestolper

En fødsel og en død i samme stund

skapes i dette landskap

og mumler med ensomhetens

munn !

Diktskaperens frambringelse av sine refleksjoner over det malte landskapet blir en meditasjon over kunstverket. Diktet stiller spørsmålet: Hvor går denne vei i skumringen? Spørsmålet besvares med å beskrive et dikterisk rom og gi det liv. Spørsmålet besvares ved å framstille et verbalt rom der svaret må finnes. Diktets romlighet tegnes av veiens horisontale og trærnes og stolpenes vertikale linjer. Konturene av det samme som kan sees i det visuelle kunstverket, transponeres til et verbalt rom. Gunvor Hofmo tar utgangspunkt i det konkrete maleri, men noe kommer til. Elementer i bildet antropomorferes. Veien er ikke bare den konkrete vei i et skumringslandskap, men en opplyst, fram-hevet og menneskeligjort vei i et dunkelt landskap, som også levendegjøres. Det frosne visuelle bilde ånder av liv i den verbale beskrivelsen. Det konkrete landskap blir et sjelelig landskap i diktet. Svaret antydes i dette sjelelige landskapet. Her skjer det som er modernismens (og også romantikkens og symbolismens) sentrale anliggende. Sjelen oversettes i landskapets bilde (Espmark: 1975). Dette er ett av mange eksempler fra Gunvor Hofmos forfatterskap der vi finner romantiske innslag.

Veien pekes ut som et hovedelement, der andre elementer bare er akkompagnement til den. Veien er diktets hovedmotiv. Veien lever med sorg i seg. Naturen (trær) og menneskete ting (stolper) inngis en evighet, og sorgen i veien overgir seg til denne evighet. Denne overgivelse er en tillitsfull akt. En kamp er opphørt. Veien kan dermed leses som omgjort til livsveien med sin sorg, sin fødsel og død, sin evighetslengsel. Trær og stolper uttrykker liv og død, overgangen og sammenhengen mellom dem. Intet liv uten død, ingen død uten liv. I dette ligger også et bilde av det evig varende, av livet som evig. Det konkrete landskapets liv og død føres over i et abstrakt landskap, et evighetslandskap som ligger utenfor det menneskelige. Livet gir seg til evigheten når dagen er på hell, når skumringen legger seg over landskapet. Skillet mellom fødsel og død viskes ut, og bare landskapets ensomme mumling

kan tale. Svaret er knapt hørbart, en mumling bare. Diktets lydlig kvalitet understreker mumlingen. En merker seg en opphopning av lyder som **m** og **n**, ofte i kombinasjon med **u** eller **o**, som i ordene **skumringen**, **samme**, **stund**, **mumler**, **ensomheten**, **mun**n. Eller hvislende **s**-lyder som i **skumring**, **som**, **sorg**, **selv**, **stolper**, **samme**, **stund**, **ensomheten**. Lydene peker mot hvisking, stillhet, mumling, utydelig tale, opphøret av det distinkte uttrykket. Det fins et svar på hvor "denne vei går", men den er enda ikke lagt klar og tydelig for den som spør. Sorgen er en iboende del av livet. Den kan ikke mennesket kjempe imot.

Veien - eller livet - er en posisjon i forhold til det evige. En ensomhetens og undringens posisjon. Ved begynnelsen av livet, eller midtveis i det, kan ikke svaret på hvor målet er gis tydelig og klart. Diktet antyder kanskje også et dikterisk stadium. Refleksjonen angår en bevegelse mot noe, en vei å gå, et mål som ikke er tydelig formulert. Spørsmålet er viktigere enn svaret, svaret er bare en hvisken og en mumlen, en undring over livets mysterier. Svaret er enda ikke tydelig og hørlig, bare antydning av en retning. Den poetiske virksomhet har sorgen i seg, og kampen mot sorgen er her opphørt. Sorgen er selve grunnlaget for den poetiske skapelse, og det er den som skaper forbindelsen til evigheten. Men også en større kosmisk sammenheng blir antydnet, der natur og menneskeskapte ting finner sin plass i et dunkelt landskap. De vertikale og horisontale linjene understreker det. Livet beskrives som en uopphørlig sammenheng mellom det levende og det døde. Poesiens oppgave er å tre inn i dette dunkle landskapet med en spørrende holdning, uteske dets sammenhenger og vise retningen å gå, også med sorgen som en drivkraft.

Gaten og byen.

Det neste diktet bærer tittelen "En natt i byen", og også dette er vanskelig å gjenkjenne ut fra noen bildetittel. Et sentralt element i diktet er månen. Det er også grunnen til at maleriet

"Vognmannsgaten", malt i 1894, kan peke seg ut som et mulig utgangspunkt for diktet. Vognmannsgaten var Harald Sohlbergs fødested. Øyvind Storm Bjerke beskriver maleriet slik:

Bildet i Nasjonalgalleriet er opplyst av måneskinn som kaster et sykelig grønnskjær over gaten og bygningene. I en mindre versjon er månen enda mer dominerende, men byen ligger i stummende mørke og detaljer kan nesten ikke skilles fra forgrunnen. Gaten ligger øde og stille nattetid, med fullmånen svevende over som et våkende øye. Lyktestolper, husvegger og porter lener seg skjevt opp mot hverandre på hver side av gaten. Det er mennesketomt, men menneskenes nærvær føles som så ofte hos Sohlberg gjennom de sporene de har etterlatt seg. Det er ikke arkitekturen som sådan som interesserer ham, men stedet oppfattet som en scene for handlinger og virksomheter. Dette er blant de trekk som gir det uforlignelige særpreg til Sohlbergs billedunivers. (Storm Bjerke: 1991, 44)

Diktet leser vi slik:

En natt i byen

Husene gir seg til månen !

Og gaten tolker det

Fottrinn som ikke lenger

høres

går og går mot evigheten

Og mennesket sover ved

månens tillitsfulle lys

som om det sov med en barnehånd i sin !

Månen er sentral både i Harald Sohlbergs maleri og i Gunvor Hofmos dikt, og mye tyder på at det må være den mindre utgaven av maleriet som ligger til grunn for diktet, fordi beskrivelsen av månen er så framtrедende i diktet. "Husene gir

seg til månen !" Månen framstår som en ivaretager av det hvilende menneskeverk. Månen inngir tillit ved sin bleke lyssetting av menneskets scene, for å bli i Storm Bjerkes billedbruk. Menneskets tillit til nattens lys, månen, er å sammenligne med barnets tillit til den voksne som holder det i hånden.

Mens det forrige diktet åpnet med et spørsmål som fikk et mumlende svar, åpner dette diktet med et utrop, nesten i ekstase. Maleriets nesten usynlige hus forsvinner også i diktet i det de gir seg hen til månen. Gaten er et nytt element som antropomorferes. Gaten tolker det den ser, det at husene gir seg hen til månen. Månen er nattens lys, det himmelement som lyser opp dagens/livets motsetning. Er det et dødbilde det dreier seg om ? Månen kan symbolsk sees som bildet på det kvinnelige, det livgivende. Måne-bildet kan derfor sees et uttrykk for et paradoks, både et bilde på tilblivelse og på forgjengelighet. Ser vi tilbake på det forrige diktet, fant vi også der denne paradoksale sammenhengen mellom liv og død, livgiving og forgjengelighet. Det paradoksale ved livet og ved døden understrekes dermed.

Sammenhengen med det forrige diktet sees også i symboliseringen av livet som en form for vei. I dette diktet er det forrige diktets landevei i et mennesketomt landskap flyttet inn i byen, menneskenes eget skapte rom og gjort til gate. Men også her er det natt. Skumringen, overgangen mellom dag og natt i det forrige dikt er her blitt natt. Menneskene er flyttet inn i stedet, men de sover. Det er natt. Livet som var er bare ekko: "Fottrinn som ikke lenger/høres". Men det konkrete livets ekko "går og går mot evigheten", mot det unærlige. I dette menneskegjorte sted er det at mennesket, i sin søvn, uttrykker tillitsfullhet. Og månen, avglansen av livets lys, blir en "mellommann", en formidler av tillit mellom mennesket og det som er utenfor mennesket.

Diktet beskriver en tematisk posisjon der mennesket uttrykker tillit når det befinner seg i den ikke-bevisste tilstanden som

søvnen representerer. Menneskets tillit til det ukjente er som barnets. Ingen spørsmål stilles, en stor gledes barnlige tillit ropes ut. Og mens det foregående dikt dveler ved veien og tiden, er det linjen oppad som understrekes her. Fra en higen framover mot et mål (som er ukjent) går menneskets ubevisste higen nå oppad. Kanskje kunne denne nye posisjonen sees i en verdimessig sammenheng. Nærhet, tillit og intensitet er verdier som løftes fram og rettes mot en ukjent makt/kraft utenfor mennesket, over mennesket, i universet, i den store uoverskuelige sammenhengen. Et andre selvrefleksivt stadium kan antydes: Det bleke lys styrer menneskets blikk mot krefter utenfor det. Poesiens oppgave er å vise til det utenfor mennesket som styrer sammenhengene.

Stjernene og kulden.

Det neste diktet kan ikke føres tilbake til et bestemt maleri. Diktet kan være inspirert av flere av Harald Sohlbergs store vinterbilder fra Rondane, f. eks. ulike utgaver av "Vinternatt i fjellene". Kulden, snøen og stjernene er sentrale elementer i diktets vinterbilde slik det også er i alle Sohlbergs malerier over dette temaet. En tematisk "søsterlikhet" mellom malerier og dikt er utgangspunkt. Først leser vi diktet:

Og vinteren

Og vinteren hvisker til mennesket:

Hold fast ved min kulde

hold fast ved stjernene

hold fast ved sneen

som lik et forlatt hus

gir ekko av de fraflyttedes

stemmer

for våren kommer da evigheten

viker

og blomstrer i øyeblikkets

avsinn

Meditasjoner over ensomheten

Diktet er bygd opp av en oppfordring, en sammenligning og en begrunnelse for oppfordringen. Tilsynelatende er begrunnelsen en umulighet, et paradoks. Når diktets første linje starter med bindeordet og, gir det inntrykk av en fortsettelse av noe foregående. Diktet kan leses i direkte fortsettelse av det forrige diktet. "En natt i byen" munner ut i en tillit til det en ikke vet, altså en tro på noe som ligger utenfor menneskets fatteevne.

Vinteren antropomorfiseres, den hvisker til mennesket. Vinterens utsagn etterfølges av kolon og en oppregning av oppfordringer. Oppfordringen hviskes, men repeteres tre ganger i en anaforisk gjentakelse som nærmest uttrykker en magi: "Hold fast ved". Kulden sammenlignes med "et forlatt hus/[] ekko av de fraflyttedes/stemmer". En skal holde fast ved det tomme rom, tomheten (?), ekkoet av liv som en gang var. Mennesket oppfordres til å holde fast ved en varig hukommelse av kulden som har vært, og som alltid er til stede i tilværelsen. Å holde fast ved denne kulden blir stående i kontrast til øyeblikket av nærhet, slik siste del av diktet utsier det:

for våren kommer da evigheten
viker
og blomstrer i øyeblikkets
avsinn

Evigheten som avstand og kulde, slik vinterbildet speiler, opphører bare i øyeblikkets vanvidd. Det er nærmest å betegne som en øyeblikkets siste oppflamming. Et glimt av nærhet i en blomstrende vår. Motsetningene mellom evigheten og øyeblikket trer fram i dette diktet som et glimt av livet i en større bestemmelse. Mennesket, tingene og naturen er satt inn under en orden det ikke kan unndra seg. Og denne orden er en orden av sterke motsetninger mellom nærhet og avstand, mellom

intensitet og kulde. Motsetningene fungerer som forsterkninger av hverandre.

En tredje tematisk posisjon som framtrer ved dette diktet, kan leses som en beskrivelse av livets dype, iboende kulde (og ensomhet) som også hvert enkelt menneske har i seg selv, og som bare øyeblikksvis finner sin motsetning i glimt av nærhet og intensitet. Som universet er ensomhet, er også mennesket grunnleggende ensomt. Men øyeblikk av vanvidd kommer igjen og igjen. Et tredje selvrefleksivt stadium kan antydes her, nemlig diktningens oppgave å holde fast ved livets grunnleggende ensomhet, også diktergjerningens iboende ensomhet i formidlingen av denne sannhet.

Osceanisk kosmologi.

"Hus ved havet" kan være skrevet med utgangspunkt i flere ulike malerier fra 1906-07 med titler som "Et hus ved kysten" eller "Fiskerens hus". Motivene i Sohlbergs bilder er nokså like. En kort beskrivelse av motivet i bildet "Et hus ved kysten" fra 1907 kan være slik: Et hus ligger i en bukt ved havet eller sjøen, store grantrær står i bildets forkant, og horisonten er blå fjell mot lys blå himmel. I bildet er havet mer eller mindre skjult bak de store trærne i forgrunnen. En mørk landstripe strekker seg tvers over bildet i forkant av fjellene i horisonten.

Landskapet med huset ligger i skumring- eller tidlig natt. Fargene er dystre og mørke. Huset er hvitt, med iøynefallende, opplyste vinduer, malt sterkt gult, i sterk kontrast til andre elementer i bildet. Få detaljer er fremtredende. Det lyse huset skiller seg ut i det mørke bildet, men lyset i vinduene tegner inn en slags "øyne" i huset. Det er rimelig å se dette som en ansats til det diktet nevner som husets blick eller stirren.

Diktet er slik:

Hus ved havet

Og huset stirrer på havet
som om noen puffer en gjest

inn i et annet værelse:
Han er der, men intet høres
Slik gjemmer havet
sine millioner av fisk
og hvaler
og de fredelige sneglehus
og krabber

Også dette siste diktet kan leses som en fortsettelse av det foregående: De forlatte hus i forrige dikt er her beskrevet som et enkelt hus med menneskelige egenskaper. Huset ser. "Og huset stirrer på havet". Også dette diktet er komponert med et første utsagn etterfulgt av en sammenligning og en forklarende konklusjon på utsagnet.

Huset ikke bare ser, det stirrer. Et intenst blick rettes mot havet. En menneskeskapt ting antropomorferes og handler som et menneske. Huset blir menneske. Blikket fokuserer det usynlige, det som ligger under overflaten. Havet beskrives som et helt kosmos under overflaten, men skjult for det [vinduet] som ser, et osceanisk kosmos. Havet gjemmer alle elementene i kjede: fisk, hvaler, sneglehus og krabber. Ordningen er ikke hierarkisk, som i en næringskjede, men i forhold til blikket, fra det fjerne til det nære. Krabber og sneglehus er stilt sammen nærmest land. Det seende og det sette framkaller bildet av to ulike rom for liv. Huset er det forgjengelige, menneskeskapt rom som her er gitt liv gjennom blikket. Huset blir bildet på det seende mennesket, det hvis oppgave er å se det som ikke er synlig for alle. Huset blir bildet på dikteren.

Havet står for naturens rom, det opprinnelige, rommet der liv skapes og skapelse gjentas, men som befinner seg under overflaten, i det egentlig usynlige. Men det er også det ubevisstes rom. Husets stirren sammenlignes med gjesten som (ufrivillig) puffes inn i et annet rom. "Han er der, men intet høres". Måten å stirre på gjøres til stillhet, til noe uhørlig. Det første sammenligningsleddet synes urimelig, "stirrer som om

noen puffer en gjest inn i et annet værelse". Gjesten puffes (ufrivillig) inn i et "venteværelse". Det måtte være en for tidlig ankommet gjest, en ikke helt velkommen gjest. Få mennesket unna ! Inn i et annet værelse enn der han skulle vært. Denne stirren gir ubehag, men den er nødvendig. Husets blikk er slik: blikket er der, som gjesten i det annet værelse, ukjent for de andre, uhørlig, men til stede, og det ser på en skjult verden, en verden som bærer på hemmeligheter.

Det som sees er stilt sammen av motsetningene stor-liten, hval og snegle. Det er en sammenstilling av en harmonisk enhet i denne osceaniske natur. Fiskene er tillagt kvantitet, de er "millioner". Hvalenes størrelse får også vekt ved at ordet er plassert over en egen verselinje. Sneglehus og krabber har fått tillagt egenskapen "fredelige". Alle er de vanddyr som også kan tolkes som religiøse symboler. Hvalen kjenner vi fra fortellingen om Jonas (Jon. 2). Denne fortellingen gir opphav til forestillingen om oppstandelse fra de døde. Fiskene sees ofte som symbol på Kristus, gjensløseren. Krabbene kan settes i forbindelse med gjensfødsel. Den nøysomme sneglen bringer med seg alt sitt i sin innestengte tilværelse. Dens form er harmonisk. Det at den sprenger sitt kalklokk for å komme fram, er blitt sett på som symbol for Kristi oppstandelse. (Biedermann: 1992) Alle de vanddyr som finnes i dette osceaniske kosmos er bilder på forløsning, oppstandelse, gjensfødsel. Det som skjules under havet er en harmonisk ordnet verden, et bilde på kosmos, en verden som styres av andre lover enn menneskets. Dette er det det utvalgte menneske ser. Det utvalgte menneskes oppgave er å se, og se med en intensitet som gjør det usynlige synlig.

Bevegelsene i diktet går fra det horisontale til det vertikale. Det horisontale blikk mot havet vendes mot det usynlige under overflaten, livet i dypet med alle sine ulikheter ordnet i en vertikal kjede av liv. Bildet konnoterer den usynlige avhengigheten mellom alle elementer, store som små, i det uendelige kosmos. Blikket i dette diktet er som bildet av

stjernene i de mange "stjernerikt", stjernene som "hull" inn i evigheten, som tomme blikk i en uendelighet av tid. I dette landskap har ikke mennesket plass. Vi er på en måte tilbake til en opprinnelse før mennesket, før menneskets omskaping av verden. Slik blir syklusen fullendt. Tilbake til opprinnelsens element, havet. En ny posisjon er risset opp, ikke rettet oppad som i de to forrige diktene, men nedad mot en dybde som er usynlig. Og dermed er diktningens oppgave fullendt:

Poesiens oppgave er å se sammenhengene i det som er skjult og bringe det fram i nye bilder.

Tematisk gjentakelse og poetisk selvrefleksivitet.

Tematisk ser vi at disse fire diktene til sammen tegner et kosmisk rom. Den horisontale linjen er veien og gaten, bilder på tidens linearitet, livets retning mot et mål. Retningen oppad går via trær, stolper og hus mot stjernene og månen, også som en streben mot et uoppnåelig mål, i en evig avstand fra en lyskilde. Lyskilden er en avglans (stjerner og måne) av et ubeskrevet, første lys (solen). Retningen nedad går under havets overflate til en osceanisk kosmologisk orden av liv, et bilde på en skapelse og en skapende orden som er usynlig for mennesket. Rommet som tegnes ender i beskrivelsen av det opprinnelige og en opprinnelig orden. Det er en tilbakevenden til et første stadium. Dette er et bilde av det kosmiske rom mennesket er plassert i gjennom hele forfatterskapet, med sterkere og svakere intensitet. Men disse sluttdiktene har fjernet mennesket fra bildene. Bare refleksjonen over elementene i kosmos er tilbake. Det menneskelige er redusert til sammenligningsledd i alle de fire diktene. Diktene er uten noe lyrisk jeg. Slik sett kan epilogen sees som en opphørets sekvens. Menneskets eksistens opphører og erstattes av bildet av det rom mennesket er bestemt til å bevege seg i. Og diktningen opphører med disse fire diktene. Dermed tegnes også bilder av stadier i et forfatterskaps selvrefleksivitet gjennom medtolkning av en kunstprodusert verden, lånt fra

maleriets verden. Dette skjer gjennom en utvikling fra en spørrende holdning via det ekspressive utropet til den gjeragende og fortsettende refleksjonen over de evige problemer i menneskets utkastelse i verden. Dette er Gunvor Hofmos testamente til leseren. Ekfrasen fanger det illuderte, bildet, i ordets eksil, holder det fast, og lar det virke som refleksjon over egen diktning. Slik blir også disse fire diktene en meditasjon over diktningen, den ensomme streben etter å ane en sannhet.

Litteratur.

- Barthes, Roland: "Bildets retorikk" (Rhetorique de l'image, 1964), i *I tegnets tid*, Oslo 1994.
- Bibelen. Oslo 1964.
- Biedermann, Hans: *Symbolleksikon*. Oslo 1992.
- Bjerke, Øyvind Storm: *Harald Sohlberg. Ensomhetens maler*, Oslo 1991.
- Eide, Tormod: *Retorisk leksikon*, Oslo 1990.
- Espmark, Kjell: *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1975.
- Fowler, Alistair: *Kinds of Literature*. Cambridge, Mass., 1982.
- Frank, Joseph: *The Idea of Spatial Form in Modern Literature*. London, 1945/1991.
- Hofmo, Gunvor: *Epilog*, Oslo 1994.
- Hofmo, Gunvor: *Samlede dikt*, redigert av Jan Erik Vold, Oslo 1996.
- Hofmo, Gunvor: *Etterlatte dikt*, redigert av Jan Erik Vold, Oslo 1997.
- Krieger, Murray: *Ekphrasis*. Baltimore, London 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim: "Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie", i Lessing: *Werke VI*. 1766/1974.
- Lund, Hans: *Texten som tavla*. Lund, 1982.
- Lund, Hans: "Ekfras och litterär modernism", i Lien, Asmund (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk*

fenomen og teoretisk problem. Trondheim: Nordisk Institutt, AVH, Universitetet i Trondheim, 1991.

Vold, Jan Erik: "Gunvor Hofmo og det objektive korrelat", i *Her. Her i denne verden.* Essays og samtaler, Oslo 1984.

Vold, Jan Erik: "Gunvor Hofmo, mørkets sangerske", i Etterord i *Gunvor Hofmo: Samlede dikt*, redigert av Jan Erik Vold, Oslo 1996.

Vold, Jan Erik: "Gunvor Hofmo og det kors hun fikk bære", i Etterord og kommentarer til *Gunvor Hofmo: Etterlatte dikt*, redigert av Jan Erik Vold, Oslo 1997.