

# SILJE INGEBORG HARR SVARE **ET HØST- OG ET VÅRBREV.** TUA FORSSTRÖMS *SEPTEMBER* (1983) OG INGER CHRISTENSENS *BREV I APRIL* (1979)

## **Innledning: om nærvær og distanse i språket generelt og lyrikken spesielt**

Tua Forsströms femte diktsamling, *September*, som i åpningsdiktet også kalles "ett brev om kärleks brist", utkom i Borgå i 1983. Fire år tidligere publiserte danske Inger Christensen, som allerede hadde høstet stor oppmerksomhet med *det* (1969), det smale og stillferdige diktverket *Brev i april*. I denne artikkelen vil jeg lese Forsströms *September* opp mot og i sammenheng med Inger Christensens *Brev i april*. Formålet med dette dobbeltsynet er ikke å postulere inspirasjon eller påvirkning. Selv om en leser som går fra *Brev i april* til *September* vil oppleve stor gjenkjennelse – sammen med klare kontraster – er ikke påvirkning fra den ene dikteren til den andre noe vi kan fastslå. Det jeg derimot vil oppnå, er å gjøre sentrale elementer i Forsströms diktverk synligere ved å stille biter fra diktverket hennes sammen med Christensens. Å anlegge et slikt dobbeltsyn på *September* kan gjøre oss bedre i stand til å innsirkle hva dette diktverket viser oss ved språket, både som material for diktet og som innvevd i vår konkrete og sanselige erfaring med verden. Begrepet om språklig nærvær vil være sentralt for den samlesning av Forsströms og Christensens dikttekster som jeg foretar i denne artikkelen, og begrepet selv er fritt lånt fra den tysk-amerikanske litteraturviteren Hans Ulrich Gumbrecht.<sup>1</sup> Gumbrechts senere utviklet begrep om stemning i litteraturen, et begrep som skal dekke det litterære verkets måte å være forbundet med og tilstede i verden på, vil bli involvert i den avsluttende diskusjonen av det språklige nærværet i Tua Forsströms og Inger Christensens brev-diktverk.

Ved å trekke inn brevformen, slik *September* gjør i åpningsdiktet og *Brev i april* i selve tittelen, understrekes nærværet i disse verkene – på både avsender-, mottaker- og innholdssiden.<sup>2</sup> Brevet er en eksplisitt henvendelse

---

1 Selv om Gumbrecht er helt og fullt tysk, har han hatt størsteparten av sin karriere i USA. 'Nærvær' står som det sentrale begrepet i hans bevegelse bort fra den litterære hermeneutikkens konsentrasjon om fortolkning og forståelse, mot direkte sanselig nærvær og materialitet i litteraturen og kunsten. Jeg baserer meg på *Production of Presence* fra 2004, samt hans senere *Stimmungen lesen* (2011).

2 At alle tekstene i *September* er enstrofede, fra tre vers til to sider, gjør at de står

og rommer et innhold som skal formidles – om så dette innholdet bare er ønsket om eller behovet for kontakt. At Inger Christensen relaterer sitt brev til våren og Forström navngir sitt etter høsten, knytter begge brevene til naturen og årstidene, samtidig som det markerer overgang og endring som vesentlig for de to diktverkene. Begge disse nærværsmarkørene – gjennom brevform og årstider – rommer imidlertid også motsatsen i seg: distanse eller fravær. Brevet spenner over en avstand og taler ut fra denne avstanden, og tilknytningen til naturen gjennom høst- og vårreferanser bæres oppe av en språklig overføring. At både Christensen og Forström knytter sine diktverk til brevformen, markerer den tvetydige form for nærvær som er grunnleggende for lyrikksjangeren. Slik Roman Jakobson formulerer det i sin etter hvert klassiske bestemmelse av språkets poetiske funksjon, dreier det seg om en innstilling på selve meddelelsen, på språket selv fremfor det som meddeles i det (se f.eks. Jakobson 1960). Lyrikkens nærhet til språket impliserer avstand så vel til det talende subjektet og lytteren som til selve referansen for språket. Når Jonathan Culler undersøker apostrofens henvendelse og ser den som paradigmatisk for lyrisk diktning, poengterer han hvordan apostrofen innebærer en fremmaning av en språkskapt ting eller virkelighet, mer enn en henvendelse til noe utenfor språket. Om vi ikke påtreffer apostrofen direkte i *September* og *Brev i april*, kan den brevformen de begge alluderer til, betraktes som et annet uttrykk for den henvendelse som ligger i denne retoriske figuren. Northrop Frye markerer lyrikkens avstand til lyttere og lesere når han definerer sjangeren gjennom dikterens bortvending fra tilhørerne (Culler 1981). Gjennom brevformen kan *September* og *Brev i april* snarere synes å være rettet utover og fremover, men også denne henvendelsen er høyst tvetydig, for hvem er disse tekstene egentlig adressert til? En lignende ubestemthet har vi på motsatt side, i spørsmålet om hvem som taler i diktet. Det er nettopp denne tvetydighet René Rasmussen, med et lån fra Jean-Michel Rabaté, kaller lyrikkens subjektive ikke-subjektivitet (Rasmussen 2015). Kort oppsummert kan vi si at lyrikksjangeren, gjennom sitt nærvær *i og til* språket, i særlig grad fremviser hva et begrep om litterært nærvær dreier seg om – samtidig som den kompliserer spørsmålet om det nærvær vi kan oppnå *gjennom* språket, til den som gjør bruk av det, den det rettes mot eller det saksforhold det viser til. Referansen til brevformen gjør at denne grunnleggende lyriske dobbeltheten forsterkes i *September* og *Brev i april*.

Hans-Ulrich Gumbrecht har selv, i sine litteratur- og estetikkteoretiske utgivelser, blitt konfrontert med kunstens og litteraturens tvetydige dobbelthet av nærvær og distanse. Han har beveget seg fra en eksplisitt anti-hermeneutisk posisjon, hvor han avviste fortolkning og refleksjon til fordel for kunstens

---

nærmere brevformen enn de ville gjort om de var flerstrofede lyriske dikt. Selv om høyremargen er ujevn, kan tekstene minne om opptegnelser – eller en form for brev. Også diktene i *Brev i april* er enstrofede, men med smalere og kortere verslinjer, noe som understreker deres lyriske preg.

sanselige umiddelbarhet og materialitet, til en erkjennelse av at disse to sidene ved kunsten og kunsterfaringen er innvevd i hverandre. Tittelen på hans kjente bok fra 2004, *Production of Presence*, fanger fint inn hvordan kunstens form for nærvær er skapt og formidlet, og derfor også alltid rommer avstand og refleksjon.<sup>3</sup> I denne boken noterer Gumbrecht også med overraskelse en uttalelse fra Hans Georg Gadamer, grunnleggeren av den filosofiske hermeneutikken, om mening og nærvær i det lyriske diktet:

But – can we really assume that the reading of such texts is a reading exclusively concentrated on meaning? Do we not sing these texts [ist es nicht ein Singen?] Should the process in which a poem speaks only be carried by a meaning intention? Is there not, at the same time, a truth that lies in its performance [eine Vollzugswahrheit]? This, I think, is the task with which the poem confronts us (Gumbrecht 2004, 64).<sup>4</sup>

Ved å klippe inn dette – for ham overraskende – Gadamer-sitatet i sine egne overveielser over nærvær i litteraturen, viser Gumbrecht et mer nyansert syn på den hermeneutiske tradisjonen enn det han tidligere har lagt for dagen. Og det Gadamer her fremhever – selve det materielle og sanselige ved det lyriske diktet – er noe vi gjenfinner i Gumbrechts senere utviklede begrep om stemning i litteraturen. Nettopp *det lydlige*, som noe som er utenfor oss og inne i oss på samme tid, bruker han til å forklare sitt stemningsbegrep, og han siterer i den anledning Toni Morrisons formulering om at å oppleve stemning i en litterær tekst er ”als ob man von innen berührt würde” (“touched like from inside”) (Gumbrecht 2011, 12). Gumbrecht nevner hvordan også fremmedspråklig lyrikk, gjennom musikalitet og rytme, kan oppleves å ha stemning for oss, fordi musikken i språket vekker opp vår erfaring av å være i berøring med omverdenen, både kroppslig og psykisk. Dette er en side ved språket og vår verdenserfaring som eksisterer *forut for* vår meningssøkende og tolkende omgang med språket. Men i tråd med den mer nyanserte forståelsen av hermeneutikk, mening og tolkning som han viser i sine senere tekster – som det ovenstående Gadamer-sitatet er et eksempel på – finner Gumbrecht stemning ikke bare forut for meningssgivende bruk av språket, men også samtidig med og innvevd i språk som mening. Her nevner han altså den rytmiske og lydlige siden av lyrikken som eksempel, men også språklige mønstre og motiver, som for eksempel det

---

3 Undertittelen, *What Meaning Cannot Convey*, markerer imidlertid hans gamle kamp mot den litterære hermeneutiske tradisjonen som han selv var opplært i, som student under Hans-Robert Jauss.

4 Sitatet er hentet fra et intervju. Gumbrecht siterer her Gadamer med overraskelse fordi han hadde ventet en sterkere meningsorientering hos denne hermeneutiske urfaderen, og mindre oppmerksomhet på det sanselige umiddelbare ved det lyriske diktet.

stadig skiftende været i Thomas Manns *Doktor Faustus*.<sup>5</sup> Begge disse veiene til stemning, den direkte og en mer indirekte, er relevante for *September* og *Brev i april*.

Stemming i Gumbrechts forstand dreier seg om det litterære verkets verdensnærhet, men det er også noe som angår leseren. I analysen av *September* og *Brev i april* vil jeg vise hvordan begge disse verkene, hver på sin måte, adresserer språklig meningstap og bortvendthet. Underveis i den helhetlige utfoldelsen av hvert av disse diktverkene gjenfinnes det en nærværddimensjon i språket gjennom tilbakevendende og forsterkende mønstre som er kroppslig forankret, og som også gjør krav på leserens erfaring med både sanselighet og språk. Hos Christensen er den språklige mønsterdannelsen og sanseligheten knyttet til *det runde* og til runde fenomener i verden, hos Forsström er det mer mangefasettert: der er grønnfarge, vann og lys sentrale elementer i den hjemvendelse i språket som diktverket rommer. Veien mot disse forskjellige motivene og mønstrene har påfallende likhetstrekk i de to diktverkene: bevegelsen går fra tvil og tap rundt spørsmålet om språk og navn, gjennom barnet og den barnlige tilstanden som kontrast og utopi.

### Navn og navnløshet

”Anteckninger från en sommar” står som en slags undertittel i *September*, og denne undertittelen er så og si i alle diktene i boken sortert inn under. Unntaket er et helt kort innledningsdikt som møter leseren når han åpner boken, og det er her betegnelsen ‘brev’ benyttes første gang:

Skriv ett brev om kärleks  
brist: Glöm ditt namn  
Glöm förbrytelsen, såren,  
glöm de tomma åren i  
Snödrottningens land  
(Forsström 1983, 5)

Innledningsdiktet innfører en tidsmessig rift i diktsamlingen, som også

---

5 I *Stimmungen lesen* setter Gumbrecht stemningsbegrepet i sammenheng med dagens situasjon i litteraturvitenskapen; som en arv fra dekonstruksjon og poststrukturalistisk teori finner han på den ene siden fremdeles tvil til språk og litteratur som representasjon. På den andre siden ser han en bekymringsløs uttolkning av sammenheng mellom litteratur og verden i de retningene av faget som går under betegnelsen kulturvitenskap. Han lanserer derfor begrepet stemming som en alternativ, tredje vei til spørsmålet om litteratur og virkelighet. Samtidig skisserer han det estetiske stemningsbegrepets historie, fra å betegne harmoni og helhet hos Kant og den senere romantikken til å bli et begrep som viser forsvunnet helhet og sammenheng, allerede hos Hölderlin og sterkere hos Nietzsche.

avstanden mellom sommeren og måneden september markerer. Med den sterke oppfordringen det er preget av, synes diktet å være plassert i etterkant av den "kärleks brist" det omtaler og som allerede her innsirkles som sentrum i diktverket, men forut for framskrivningen av det 'brev' som utgjør selve samlingen *September*. I dette ser vi en påfallende kontrast til den innledende teksten til *Brev i april*, som også grafisk er plassert for seg selv, atskilt fra selve diktverkskroppen:

Det er de landskaper vi har rejst igennem og boet i og som sjældent har været de samme samtidig.

Det er bevidsthedens transport af disse landskaber og deres forvandling til et føleligt rum hvor vidt forskellige egne vokser sammen.

Det er vores arbejde med billederne ordene for at bringe alle ting tilbage til det landskab de kommer fra. Det som hele tiden har været det samme samtidig.

(Christensen 1979, 5)<sup>6</sup>

Selv om begge innledningstekstene er metakommentarer til diktverket de er plassert inn i, er det i første omgang forskjellene mellom dem som slår i øynene. Dette er forskjeller som også er gjennomgående i resten av diktverkene. Sammenlignet med Forsström er Christensen mindre deiktisk og emfatisk, mer allmenn og abstrakt i språk og stil. Hennes innledningstekst er ikke tidsmessig plassert i forkant av diktskrivningen, men fremstår mer som et reflektert etterblikk på det som er gjort. Dikteren taler ikke manende til sitt eget jeg, men bruker et mer allment "vi". Hva som har nødvendiggjort det omfattende gjenopprettelses- eller restaureringsarbeidet – "vores arbejde med billederne ordene for at bringe alle ting / tilbake til det landskab de kommer fra" – blir ikke uttalt, helt annerledes enn Forsström diktjag, som flerrer opp såret og peker på "kärleks brist".

Innledningsdiktet i *September* er klippet ut fra midtpartiet av et enstrofet dikt som står som nummer 26 i samlingen. Forskjellen mellom Forsströms og Christensens innledningstekster fremstår enda tydeligere når vi finner fram til dette diktet og ser den helheten som de manende innledningslinjene er hentet ut fra. Diktet lar oss se to motsatte bevegelser som også karakteriserer helheten i *September*. På den ene siden legges tyngden på det trivielle og faktiske, slik vi kan se av dette diktets avslutningsvers, som opptrer etter den to ganger gjentatte oppfordringen "Glöm!", som i dette diktet altså er forsterket med utropstegn: "Hela mitt liv var jag hemlig, / osynlig. Dimma och underkyllt regn / forsvårade

---

6 Innledningsteksten finnes ikke i alle utgaver av *Brev i april*, men den står i førsteutgaven fra 1979 og er også tatt med i *Samlede digte*. I andreutgaven fra 1989 er forordet erstattet med et grafisk arbeid av Lene Adler Petersen, i tredjeutgaven fra 1993 med en tegning av samme kunstner.

vägtrafiken når jag reste hem. Men / flyget gick normalt. Jag glömde / att växla pengar och köpa sprit. Vad / gör du? Jag har snuva, men / den håller nog på att bli bättre”. Å lese avslutningen på dette diktet kan minne om å overhøre en litt tilfeldig, ukonsentrert og likevel intim telefonsamtale. Inntrykket av trivialisering melder seg gjennom referansene til ”sprit” og ”snuva”, og det dialogiske framhever at jeget befinner seg i en konkret og faktisk situasjon. I mange Forsström-dikt finner vi en slik dialog eller henvendelse, som gjerne plasserer det lyriske jeget i en lite maktfull posisjon. Vendingen mot det trivielle og faktiske i diktet på side 26 i *September* kan altså på den ene siden sies å redusere trykket og alvoret i det som er tatt ut og satt som innledningsdikt i samlingen. Men samtidig utvides uroen, ved at ”de tomme åren i / Snödrottningens land” ikke fremstår som en episode, men smelter sammen med det alminnelige livet – som derfor får en mørk farge av bortførelse og fangenskap: ”Hela mitt liv var jag hemlig / osynlig.” Trusselen i det hverdagslige skrives her også inn i det fysiske rommet: ”Dimma og underkylt regn” viser jegets bevegelser i det hverdagslige som en i egentlig forstand farefull ferd. I dette er kontrasten til fortalen i *Brev i april* stor. At denne fremstår som skrevet i ettertid, etter at diktverket og det arbeidet det innebærer, er fullført, kan knyttes til den allmenne og abstrakte posisjonen det lyriske jeget inntar hos Christensen. Diktene løfter opp, de tilbyr en form for befrielse som er vesentlig i dette verket. Forsström kan i kontrast se ut til å insistere på å traske rundt i det trivielle, i alle de bruddstykker og uromomenter som hverdagen kaster mot oss. At hun på denne måten fører det faretruende inn i alminneligheten og gjør grunnen vi går på enda mer utrygg, er imidlertid et like viktig poeng i *September*. Under disse åpenbare kontrastene mellom åpningspartiene i *September* og *Brev i april* finner vi imidlertid en enda større og mer slående likhet, som paradoksalt kan sies å dreie seg om en konstruksjon av noe opprinnelig. I begge tekster knyttes denne konstruksjonen til språket.

I første avsnitt av åpningssteksten i *Brev i april* slås en grunnleggende usamstemmighet fast, det er snakk om landskaper som ”sjældent har været de samme samtidig”. Anstrengelsen for å endre på dette settes i gang gjennom ”bevidsthedens transport”, som i neste avsnitt bestemmes nøyaktigere som ”vores arbejde med billederne ordene”. Gjennom dette oppstår nærhet, kontakt, sammenheng, ”et føleligt rum hvor vidt forskjellige egne vokser sammen”. I denne innledningsteksten fremstår selve diktverket *Brev i april* som et omfattende arbeid, men samtidig sies den sammenheng som oppstår gjennom verket å være noe opprinnelig: ”Det som hele tiden har været det samme samtidig”. Ordene settes inn i en tveetydig bevegelse, fremover mot noe som skal oppnås, men også bakover mot noe som har vært. Men hvordan kan den virkeligheten ordene frembringer, være opprinnelig?

Åpningsdiktet i *September* rommer en lignende språklig dobbelthet. Gjennom allusjoner til H. C. Andersens eventyr om snedronningen påminner diktet også om glassplinten i øyet og i hjertet som omdanner lille Kay til et

vrengebilde av sitt egentlige jeg og gjør det gode stygt, det stygge vakkert og fremfor alt lar det viktige fremstå som tomt og uviktig. Formuleringen om "[d] e tomma åren" avgrensner bortførelsen tidsmessig, men markerer ikke minst varigheten av den. Det andre imperativet i diktet, "[g]löm ditt navn", viser at også språket inngår i trolldommen eller forbannelsen og at denne nærmest er total, slik også bestemmelsen av "[h]ela mitt liv" som "hemlig" og "osynlig" i det lengre diktet på s. 26 antyder. Navnet ser ut til å holde jeget fast i forbannelsen. Samtidig er det nettopp språket som diktet og det lyriske jeget setter sin lit til her, i sin anmodning til seg selv. Brevet skal føre henne ut av snødronningens rike. Og også i innledningsdiktet til *September* er det påfallende at språket kan bryte opp, forandre og føre frem til noe nytt, men at dette nye samtidig er gammelt – her den tilstanden som rådet før glassplintens splittelse og bortførelsens fremmedgjøring.

Innledningstekstene til både *September* og *Brev i april* innsirkler språket som det sentrale for diktverkene. De viser også fram språket som paradoksalt, som noe som både kan fjerne oss fra virkeligheten og isolere oss, men også er i stand til å løse opp isolasjonen og bringe fram nærvær. Den negative siden av språket kan synes å være mindre til stede i innledningsteksten til *Brev i april*, ettersom dette diktet fungerer som et tilbakeblikk, og dermed virker mer avklart. Men nettopp spørsmålet om navnet, om navnets riktighet eller falskhet, er det gjennomgående og repeterende spørsmålet i *Brev i april*. Det er et spørsmål som berører både tingene og jeget selv:

Hvem ved  
om granatæblet  
ved med sig selv,  
at det hedder  
noget andet.  
Hvem ved  
om jeg selv  
måske hedder  
noget andet  
end mig selv.  
(Christensen 1979, 14)

Her innebærer undringen over om det rette navnet finnes, en omsnuing av maktforholdet mellom menneske og ting. Granateplet aner kanskje sitt rette navn, men jeget kjenner ikke sitt. Bak det hypotetiske spørsmålet aner vi en opplevelse av menneskelig navngivning som dominans og entydiggjøring, sammen med et ønske om befrielse fra dette. Det språket, de navnene, diktjeget kjenner, synes å gi tilgang til bare et utsnitt av virkeligheten. Det hypotetisk spørrende diktjeget i *Brev i april* er som besatt av tanken om å være holdt på avstand fra virkeligheten. I et senere dikt i samlingen opptrer en lignende

forestilling, her knyttet til de navnene vi gir tilstandene vi opplever, og dermed hvordan vi definerer og forstår dem:

Hvem ved  
om ikke glæden  
ved med sig selv  
at den hedder  
noget andet  
her  
hvor det hele  
ånder idyl  
(Christensen 1979, 29)

Her trekkes *stedet* inn som betydningsfullt for gledens mulige navn. Slik løses gleden fra sitt tilhold i et atskilt jeg, og binder henne sammen med omgivelsene. Å stå i forbindelse, på denne måten, berører kjernen i navneproblematikken i *Brev i april*. Det stadig gjentatte spørsmålet om det rette navnet uttrykker fremfor alt en bønn om å ikke miste tingene i språkets beherskelse av dem: ”Sig mig / at tingene / taler / deres eget / tydelige / sprog” (Christensen 1979, 20).

Navneproblematikken som utfoldes inne i *Brev i april* kontrasterer det avklarte og balanserte i verkets innledningstekst. Ser man diktverket og innledningen sammen, finner vi det samme doble synet på språket som det som preger åpningsordene i *September*. Vi møter et språk som skaper avstand og fremmedhet, men også tanken om et riktig språk som bringer jeget nærmere både tingene og seg selv.

### Det fremmede språket

Mistroen til navnet er en mistro til det automatiserte språket, til det som er gitt og vanemessig. I *September* og *Brev i april* er det imidlertid påfallende at det uttrykkes avstand og fiendtlighet også til den motsatte siden av språket, til språkets evne til fordobling og fortetning og til å skape ny, ukjent mening gjennom å vende oppmerksomheten mot seg selv som lydlig og visuelt materiale. Diktjegene vi påtreffer i de innledende partiene av både *September* og *Brev i april* møter også denne materielle, egenvendte siden ved språket – som vi kan kalle kreativt språk, kunstens språk – med mistro. Slik spør diktjeget i det andre diktet i *Brev i april*: ”Er dette vandfald / af billeder / virkelig et hus” (Christensen 1979, 7). Når innledningsordene i *Brev i april* peker ut ”vores arbejde med billederne ordene” som det som gjenskaper en tapt sammenheng, er det naturlig å lese formuleringen ”vandfald / af billeder” i tilknytning til språket. Også det første diktet vi støter på i *September*, etter å ha lest den manende forteksten, sirkler rundt tap og tomhet. Språket skrives eksplisitt inn i denne tematikken: ”Kvarstår spår av främmande tecken, bilder / lagrade i skikt på skikt” (Forsström 1983: 10). Språket som visuelt tegn og som

billedskapende i egen rett, framstår her som del av den tomheten og forlattheten jeget opplever. Innledningsvis i begge disse diktverkene framkaller med andre ord det egenproduktive ved språket både utmattelse og fremmedgjøring hos jeget. Da er det påfallende at den gjennomgående bevegelsen i den helheten som begge disse diktverkene utgjør, går gjennom språktvilen fram til en erfaring av at hverdagspråkets virkelighetsnærhet kan tre tydeligere og klarere fram gjennom det poetiske språkets annerledeshet. For å kunne forklare hvordan dette omslaget er mulig, er det nødvendig å se på de relasjoner og den situasjon språkproblematikken i disse verkene er bundet sammen med. Og også i det relasjonelle og emosjonelle registeret i *September* og *Brev i april* er det påfallende likheter. I åpningen av *September* møter vi et jeg som erfarer og uttrykker eksplisitt forlatthet: "Du kom hit för att ta dig ifrån mig" (Forsström 1983, 9). I de første diktene i *Brev i april* trer det på sin side fram et "vi" som ankommer i det fremmede: "Er det virkelig os / der skal bo / i dette styrt / gjennom mængden / af guder" (Christensen 1979, 7). Et nærmere blikk på diktverkene viser at det særlig er i relasjonen mellom det voksne jeget og barnet at vi finner klare paralleller mellom *September* og *Brev i april*.

### **Barnets verdensnærvær**

Ulikt *Brev i april* er mange av diktene i *September* preget av oppbrudd fra en voksen kjærlighetsrelasjon. Den som i åpningsdiktet "kom hit för att ta dig ifrån mig" er en fraværende, forestilt samtalepartner i flere dikt. Andre av diktene befinner seg tett på selve oppbruddssituasjonen og viser jegets fornektelse av kjærlighetstapet: "med kärleks starka tafatthet mitt nej! till så att negerast!" (Forsström 1983, 9). Etter denne kontrære holdningen i åpningsdiktet går flere av de etterfølgende diktene inn i et forsøk på å begripe det fraværet som kommer, nærværet som skal forsvinne. Det åttende diktet i samlingen tar feste i den fysiske og konkrete siden av den dobbelthet av ankomst og avgang som er begynt: "å ditt huvud! dina tänder's insida och inget / kann jag begripa. I morgon reser du bort" (Forsström 1983, 21). De fleste av diktene i *September* er likevel etterstilte: Den andre er borte, og fraværet har satt inn. Mer enn en henvendelse til den forsvunne, framstår de som jegets samtale med seg selv og hennes oppgjør med "kärleks brist" – mest av alt sin egen, og mer generelt den bortvendthet og desinteresse som kan hefte ved en voksen subjektposisjon. I dette har *September* fellestrekk med *Brev i april*, hvor vi ikke påtreffer noen mannlig tredjepart. "Du" er her barnet som avdekker og åpner seg for verden, i kontrast til det ofte oppgitte og desillusjonerte jeget vi møter i diktene.

Hos Christensen trer barnets evne og vilje til å være i samtidighet med både sine fysiske omgivelser og språket kort, klart og presist fram:

(...)

Og da vi kører  
over floden

siger du  
at vi kører  
over floden.  
Mens det voldsomme  
énrum  
åbner sine sluser.  
(Christensen 1979, 27)

Barnets språk er her helt enkelt, uten krumspring, og kan ikke skilles fra den verdensnærhet barnet opplever – et verdensnærvær som også smitter over på den voksne gjennom samværet med barnet. ”En stormig natt bar Sankt Kristoffer det / lille barnet över floden”, heter det overraskende og befriende i avslutningen av det femte diktet i *September*, et dikt som for øvrig beveger seg utmattet omkring i ”[a]lla transithallars förryckta geografi och tid.” (Forsström 1983, 17) Også her knyttes barnet til en mirakuløs overvinnelse, med bibelske dimensjoner: å krysse floden. Hvordan barnets oppmerksomme samliv med omverdenen, i sansning og språk, er en med-levelse som den voksne nærer seg på, blir hos Forsström mer utpenslet og omfangsrikt formidlet enn hos Inger Christensen:

Hon sitter på trappan och  
äter sin välling i morgonens disiga sol  
Dagg ligger kvar i gräset. Hon lyssnar  
till alla vaknande fåglar: det  
plaskar och skvorrar, det plumsar, det  
skvattrar och hoar och snattrar!  
(...)  
Hon pekar och lyssnar till tystnaden som  
är sommarmorgonens ljud  
Hon betraktar sommarmorgonens stillhet som  
är på alla sidor förändring, rörelse  
(Forsström 1983, 29)

Alt som melder seg og gir lyd fra seg i første del av dette diktet, synes å råde over en form for direkte språk som barnet lytter oppmerksomt til. At diktet avsluttes med ”tystnaden” og ”stillhet”, markerer at alle disse livets lyder likevel ikke oppleves som en påtrengende kakafoni av støy; det er stillhet bak og mellom lydene, og det går fremdeles an å hvile og puste i denne naturens oppvåkning og meddelelse. Når det i de siste versene av diktet sies at barnet ”betraktar sommarmorgonens stillhet”, markerer den synestetiske sammenskrivningen av hørsel og syn at barnet er helhetlig og sansemessig til stede i dagens begynnelse, og at dette samværet med naturen er preget av åpenhet: ”förändring” og ”rörelse”.

I dette diktet er barnet oppmerksomt til stede i naturens oppvåkning, mens diktets lyriske jeg, på sin side, våkent registrerer barnets tilstand og væremåte. Den voksne nærer seg på barnets verdensnærver, slik også diktjeget i *Brev i april* opplever at ”det voldsomme / énrum / åbner sine sluser” i samvær med barnet. Men både i *September* og *Brev i april* erfarer den voksne også å være avskåret og atskilt fra verden.<sup>7</sup> ”Alt forladt, / hvad jeg har tænkt, / og tilgivet / verden / igjen. / Dette hus / som en skal, / kysset tynd / og uden undren”, heter det resignert i *Brev i april* (Christensen 1979, 12), hvor huset står som et bilde på det menneskelige fellesskapet og tilholdsstedet i en åpen verden. Den voksnes avstengthet viser seg å utgjøre en fare for fellesskapet med barnet, en fare som i *Brev i april* både kommer direkte og mer knapt og stillferdig til syne: ”at gå der / som den gang / med hinanden / i hånden / faktisk ingenting / at tale om / i anemonevinden / som om vi aldrig / var blevet skilt fra hinanden”, heter det når faren er overvunnet (Christensen 1979, 28). Da kommer voksenlivets tap og sorg, og hvordan det isolerer den voksne og barnet fra hverandre, annerledes beskrt og tydelig fram i *September*:

(...)

Jag deformerar din näsa på bilden, svärtar

omsorgsfullt dina framtänder

Jag binder en krans av sprängört åt barnet.

Jeg tar gungan från äppelträdet utan förklaring.

(Forsström 1983, 26)

Motsatt barnets åpenhet mot verden synes den voksne her å opprette et fiendskap til alt rundt seg, hun er rammet av en fremmedhet som også treffer barnet. ”Att vara grym är lätt: det räcker / med att inte älska”, konkluderes et senere dikt i *September* (Forsström 1983: 32). ”Grymhet” blir stående som det riktige ordet for den voksnes atskilthet og mangel på kjærlighet og generøsitet for alt rundt seg.

Ordene er med på bevegelsen bort fra verden og fellesskapet, i *September* så vel som i *Brev i april*. Hos Christensen markerer ”dette vandfald / af billeder” hvordan språkets egenproduktivitet og billedskapende evne øker fremmedfølelsen. Hos Forsström ble likedan ”språk av främmande / tecken, bilder lagrade i skikt på / skikt” sammenstilt med forlatthet og isolasjon. Men både i *September* og *Brev i april* er også ordene med i bevegelsen tilbake til verden og det menneskelige fellesskapet, og det på en slik måte at vi som lesere ikke kan, avgjøre hva som kommer først: språket eller tilstanden. Like viktig er det at denne hjemferden gjennom språket ikke finner sted ved at språkets egenproduktive evne som bunner i dets eksistens som et eget materiale, atskilt fra tingene det rettes mot, legges bort. Tvert om synes det å være nettopp

---

7 Som både kan lokaliseres i diktets jeg og i det lyriske jeget, uttaleposisjonen bak diktet.

gjennom denne materialiteten og egeneksistensen at språket kan føre hjemover. Det viser seg ved at de formuleringene som innledningsvis, i begge diktverk, markerer språkets fremmedhet, bevares og gjentas mot slutten av diktverkene, men nå i en omsnudd posisjon. Usikkerheten som preger spørsmålet ”er dette vandfald / af billeder / virkelig et hus”, i åpningen av *Brev i april*, vendes til sikkerhet lenger ut i diktverket: ”Et vandfald / af billeder / virkelig, / et hus” (38). Mot slutten av diktverket betyr ikke språkets egenproduktivitet lenger atskilthet, det ordene viser oss, er likevel ”virkelig, / et hus” - og kanskje er huset et mer virkelig hus enn før ordene og bildene kom til. Nettopp samme omsnuing lar seg også avdekke i Forsströms *September*. Helt mot slutten av *September*, i det 32. diktet på side 50, gjengis ”språk av främmande / tecken, bilder lagrade i skikt på / skikt”, men nå med et nytt tillegg: ”de måste vara tröst och / återsken av våra drömmar”. Det fordoblende ved bildene og de fremmede tegnene som fører bort, fører her tilbake. Underveis i både *September* og *Brev i april* fører altså språkets fremmedhet hjemover. Men hvordan går det til?

### **Det runde, det våte og det grønne.**

#### **Lesernærvær og parallellismer i *September* og *Brev i april*.**

Vi kan søke noe av svaret på dette spørsmålet i det vi som lesere av *September* og *Brev i april* opplever. Nærværet som begge diktverk skriver fram gjelder jo også oss, ettersom det ligger i det språket vi møter i vår ferd gjennom diktverkene. I denne sammenheng gir det mening å påkalle Gumbrechts begrep ’stemning’, som betegnelse på noe som skapes og eksisterer i den litterære teksten, men også i en vesentlig forstand i virkeligheten utenfor, ettersom det kan gjenkjennes av oss som lesere. Også diktet må dessuten tenkes som forankret i en erfaring av å eksistere som menneske, om ikke nødvendigvis *før*, så i alle fall *samtidig med* språket. Det er ikke minst språket selv som har denne doble eksistensen, ved å være på samme tid inne i seg selv og ute i verden. Som den sjangeren som eksplisitt er vendt mot sin egen språklighet, er lyrikken ekstra utfordrende å lokke et ”innhold” ut av. Begrepet ”stemning” lar oss imidlertid beholde tvetydigheten i diktene, som bare er *om* noe ved å være *i* språket.

I *Brev i april* finnes ingen dikttitler, men alle dikt er innledningsvis markert med kuler som varierer innenfor en rekke på fem ut fra et sinnrikt pendelsystem som Christensen selv oppgir å ha funnet hos komponisten Olivier Messiaen.<sup>8</sup> Rundhet i konkret forstand er med andre ord det første leseren møter etter innledningsteksten til *Brev i april*. Inne i diktverket er det tett med runde motiver – granateplet, anemonen, fotballen, løken (som ”pukler under jorden”), egg og et steinansikt med oppsperret munn er bare noen av disse. Underveis i lesningen av diktverket får leseren med andre ord fornemmelsen av å bevege seg i et landskap som er fylt av rundhet. Det er vesentlig at denne fornemmelsen er uklar og ubestemt i åpningen av diktverket, og at den tiltar underveis.

---

8 Slik hun oppgir det i et intervju med Iben Holk i boken *TegnVerden* (1983).

Samtidig som leserens stigende gjenkjennelse av rundheten i *Brev i april* finner sted, skjer det også en eksplisitt innskrivning av mennesket i diktverket – i og gjennom det runde: ”[M]ens vi går / på vores egen / lidt rullende måde / rundt om solen”, heter det mot slutten av *Brev i april* (40). Analogien forsterkes ved å være gitt tidligere i diktverket:

(...)

Og her undervejs  
mens vi følges  
med jorden,  
der åbenbart følges  
på sin egen  
lidt rullende måde  
med en sol  
der for længst  
er forsvundet  
(Christensen 1979, 26)

Parallellene som diktverket etablerer mellom alle mulige runde ting, produseres i språket og i det rommet som diktverket *Brev i april* selv utgjør. ”Rundhet” er slik et språklig skapt mønster som like fullt henter sin virkning på leseren ved at leserens opplagrede erfaring med rundhet i verden mobiliseres gjennom språket. Å holde noe rundt i hånden, å betrakte runde ting eller stable dem opp, samt kjennskapen til det rundes egenskap av å kunne *rulle*, er enkle, grunnleggende erfaringer som det språkskapte mønsteret i diktverket mobiliserer i leseren. Selv våre mentale bilder av runde planeter som svinger i sine baner, involveres her og skaper en kjede av forstørret sammenheng og gjenklang i lesningen.

I *September* kan vi oppdage lignende mønstre, men her er det to parallellismer som etableres og som flettes inn i og ut av hverandre gjennom diktene. Det våte og det grønne danner et flokete mønster i *September*, et mønster som på den ene siden er rent språklig, men som samtidig vekker leserens erfaring med å være fysisk og sanselig til stede i verden. ”Dig var jag oförberedd på, som en sjukdom. Här. Arrestera mig. Konfiskera allt, mina kläder. Släng mig i det där fångelset vid den underjordiske sjön”, utbryder jeget til slutt i det 16. diktet i samlingen (Forsström 1983, 31). Det er av betydning at sjøen her er ”underjordisk” og dermed også mørk: nettopp når det våte sammenfaller med det mørke – og særlig det mørkegrønne – konnoterer det fare i *September*, slik også denne sammenstillingen viser: ”Jag rör i mitt kaffe. Tristessen i / huvudet, mamban blickstilla bakom glasrutan” (Forsström 1983, 28). Den farlige grønne mambaen er innskrevet her for å føre sin farlighet over på grønnfargen, ikke ut fra noen form for realisme – jeget i alle diktene befinner seg tvert om helt tydelig i et landlig og sjørikt finsk innland. ”Nattblöta, regn. Varm svartnande / grönska, augusti”, i dikt nummer 8, rommer et mer reelt miljø. Men nettopp

grønsken, det mørkegrønne blandet sammen med vannet, konnoterer her farlighet: ved å være flytende er grønnsken i stand til å trenge inn over alt og komme helt nær jeget, samtidig som den mørke grønnfargen stenger for gjennomsyn og lukker henne inne.<sup>9</sup> Det grønne og våte står altså for en særegen form for fangenskap, i tråd med allusjonen til bortføringen, fangenskapet i Snedronningens rike, i innledningsteksten til *September*. I det andre diktet i samlingen lokaliserer jeget seg selv til ”En flagande sommarbyggnad med / glesa väggar, ruttnande / trähusdoft och förvildad grönska”. (Forsström 1983, 11) At huset – som på samme måte som i *Brev i april* står for menneskelig tilhold på jorden – er ”ruttnande”, betyr at fuktigheten og ”förvildad grönska” trenger seg på, slik vi også ser det i dikt nummer 19: ”Blommor av fukt slår ut på tapeterna” (Forsström 1983, 35). Et gjennomgående motiv i *September* er med andre ord det mørkegrønne og våte som trenger fram mot jeget og truer med å kvele henne eller stenge henne inne. Overalt i diktverket trer denne trusselen frem, og både menneskelig kultur og teknikk kan ta form av teknikker for å holde det farlige på avstand:

Strömmande grönska. Den lilla  
bilen ett plåtfodral tättslutande  
kring Chopins etyder på full volym  
rusar fram genom sommarkvällen  
(...) Spår av häftiga  
inbromsningar, köttslamsor, bitar av  
exploderade däck Jag tänker på dig  
(Forsström 1983, 36)

Her er ”[s]trömmande grönska” som omgir bilen og som kontres av ”Chopins etyder på fullt volym”, knyttet til glimtvis mentale bilder av kollisjon og ødeleggelse, som på sin side er forankret i det havareerte kjærlighetsforholdet: ”Jag tänker på dig”.

Mørkegrønn fuktighet er gjenkjennelig for leseren og lett å knytte til høsten og den høstmåned som har gitt samlingen navn. Dette alminnelige og kjente skapes om til noe truende gjennom diktverkets mange sammenstillinger og paralleller, det språklige mønsteret, som etableres i *September* – men denne betydningen som produseres i diktverket, er også knyttet til basale menneskelige erfaringer, som drukning og mørke eller blindhet. Forsströms mesterskap i *September* ligger blant annet i hvor nyansert og sofistisert det poetiske mønsteret håndteres. Mens det flytende grønne, grønnsken, er et faremoment, står vannet i seg selv for både klarhet, befrielse og hjemkomst. I *September*

---

<sup>9</sup> Grønskens negative karakter markeres da også videre i diktet, som når ”[v]arm svartnande grönska, augusti” i det etterfølgende diktet sammenstilles med ”Våra liv som serier av missförstånd” (Forsström 1983, 2).

forsterkes omslaget fra fremmedhet og fare til hjemkomst og trygghet ved at ett element ved samlingens gjennomgående mønster – det våte – bevares, mens et annet element – det tette og mørkegrønne – tas bort. I et gjennomslukt vann mister man ikke orienteringen og drukner, her kan man svømme både oppover og bortover:

Kvarstår språk av främmande  
tecken, bilder lagrade i skikt på  
skikt: De måste vara tröst och  
återsken av våra drömmar  
Öga ljust av vatten, vattnet,  
molnen, stratosfärens  
nattlysande moln  
(Forsström 1983, 50)

Dette diktet, som jeg allerede har vært innom i flere runder, siterer jeg her i sin helhet fordi det så godt viser sammenkoblingen av klart vann og befriende gjenkjennelse og hjemkomst som oppstår underveis i *September*. Her er det det fremmede språket som sikrer og forankrer jeget til ”våra drömmar”, og det er påfallende hvordan vannet brukes til å knytte mennesket inn i verden: i de tre siste versene skrives øyet, ”ljust av vatten”, nesten umerkelig sammen med sjøen, himmelen og sågar ”stratosfärens / nattlysande moln” - en utvidelse som kan minne om Christensens atmosfæriske utvidelse av det runde og rullende i *Brev i april*. Vannets klarhet knyttes også til evnen til å relatere til og nå ut til andre: ”Men också vandra här, efter / åskan. Simma ut i det klara vattnet. Att / vara grym är lett: det räcker / med att inte älska” (Forsström 1983, 32). Diktet står i refleksjonens tegn, ”grymheten” som ligger i jegets isolasjon og borttrekning fra andre, er overvunnet. Gjennom overvinnelsen er bevegelsen ut til den andre friere, som å ”[s]imma ut i det klara vattnet”.

Gjennom vannet blir også det grønne mindre farlig. Selv om diktjeget kan utbryte at ”[J]ag längtar till min oligotrofa sjö” (Forsström 1983, 19)<sup>10</sup>, kan hun også si at hun ”[I]ängtar alltmer till den ljusgröna / hasselskogen” (24). Lyset i vannet ser ut til å smitte over på grønnfargen i diktene, slik at også den, og faren den står for, blekner. Når grønnfargen vannes ut og blir gjennomslukt, kan den også være til stede uten å sperre for jegets fellesskap med andre: ”Dag liknade natt, som sjöbottnen skuggas / av snabba moln genom gröngenomskinligt vatten / Ja, att mena är som att gå fram till någon.” (Forsström 1983, 20).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Oligotrof: sjø med lite næring og derfor lite algevekst, noe som gir klart og gjennomslukt vann.

<sup>11</sup> Her er Forsströms allusjon til Wittgenstein åpenbar. I hans *Philosophical Investigations*, § 455, leser vi: ”We want to say: ‘When we mean something, it’s like going up to someone, it’s not having a dead picture (of any kind).’ We go up to the thing we

Jeget er sikrere, i stand til å både ”mena” og å henvende seg utover til andre, og den farlige mørkegrønne fargen er utlignet.

### **Avslutning: Stemninger i *September* og *Brev i april***

I sin redegjørelse for den historiske utviklingen av begrepet ‘stemning’ innenfor den filosofiske estetikken, poengterer Gumbrecht at stemning er grunnleggende forbundet med selve det estetiske fenomenet, det menneskelige uttrykket, der ikke bare den abstrakte meningen, men selve den sanselige materialiteten denne formidles gjennom, er viktig. Som reservoar for det sanselige minner estetiske fenomener oss om våre materielle og kroppslige betingelser. Gumbrecht framholder denne påminnelsen som ekstra viktig i dag, når vi lever i ”einem Alltag, der sich von die meisten von uns in einer Fusion aus Bewusstsein und Software vollzieht, also sozusagen unter Entzug von Präsenzbedürfnissen” (Gumbrecht 2011,16). Det han kaller litteraturens stemning – knyttet til det singulære ved det litterære verket, men også til det historisk spesifikke ved det – kan lokaliseres i verkets direkte sanselighet og materialitet, men eksisterer også mer indirekte, tvunnet sammen med diktverkets meningsdimensjon. Særlig når det kommer til litterære kunstverk, er meningssiden uunngåelig: i det enkelte ordet er meningen like umiddelbart til stede for oss som ordets lyd- og bildekvalliteter. I lyrikken, som i særlig grad er vendt mot språkets materielle kvaliteter, er dobbeltheten av sanselighet og mening ekstra påfallende.

De mønstre som etter hvert oppstår i Tua Forsströms *September* og Inger Christensens *Brev i april*, og som leseren underveis i lesningen ser seg selv omgitt av, aktualiserer kroppslighet og sanselighet i tråd med Gumbrechts begrep om stemning i litteraturen. Hos Christensen er mengden av runde motiver påfallende, fra det varierende kuleantallet som åpner hvert enkelt dikt til de løk, baller, epler, mynter og munnar vi støter på inne i diktverket. Om diktjeget opplever distanse overfor disse – fra vemmelse overfor løkenes ukontrollerte ”puklen” under jorda, til konstateringen av det fremmede når granateplet skjæres over: ”Det ligner / en anden slags hjerne / end vores” (Christensen 1979, 13) – oppheves likevel denne avstanden underveis i en mer omfattende analogi hvor vi alle betraktes som mer eller mindre runde fenomener, som ruller ved siden av, over i og inn i hverandre. Hos Forsström følger vi to tråder som blir gradvis mer synlige gjennom diktverket. Mørkt vann og mørkegrønn farge konnoterer innestenging, kvelning og mørke, ekstremt kroppslige erfaringer som gjennom sin funksjon i samlingens dikt også bærer mer enn sin rent konkrete betydning. Like kroppslig og konkret er lyset, gjennomsiktigheten og bevegelsen i diktverket, som motvekt mot mørket

---

mean.” (s. 132). Det samme sitatet, men da med Wittgenstein og Rilke i kombinasjon, kan også gjenfinnes i Forsströms senere diktsamling *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön* (2012), i diktet ”(Houdini i Karis)”: ”Att man går fram til någon och menar något. Att man stannar kvar. Jag ville förändra mitt liv!” (s. 17).

og innestengingen, og også dette motivet kombinerer konkret og abstrakt mening. Både i *September* og *Brev i april* lades viktige momenter ved diktene – som barnet, navnet, tapserfaring og ”grymhet”, så vel som befrielse, trygghet og sammenheng – inn i de mønstrene som gradvis etableres. Det konkret kroppslige og sanselige, stemningen i Gumbrechts basale forstand, bærer den mer abstrakte betydningen i diktverkene og er uatskillelig fra den. På denne måten viser begge diktverkene oss grunnleggende trekk ved den faktisiteten vi er kastet inn i.<sup>12</sup> Samtidig framviser diktverkene, på hver sin singulære måte, språkets frihet og evne til å danne ny mening.

I min samlesning av *September* og *Brev i april* har ikke forskjellene mellom diktverkene stått i sentrum for oppmerksomheten. At forskjellene eksisterer og er påtakelige, tror jeg det likevel er mulig å se gjennom de dikt- og diktbiter jeg siterer underveis. Som jeg nevner i gjennomgangen av det felles navnemotivet, er Forsström mer ordrik og skriver nærmere en konkret subjektposisjon, hvor følelser og erfaringer knyttet til spesifikke situasjoner trer fram. Svik, styggheit, litenhet og forsvinning møter leseren mer direkte enn hos Christensen, hvor ordene og de konkrete bildene de kan danne, i sterkere grad står fram som noe primært.<sup>13</sup> Det kan være lett å si at Forsströms 1983-verk peker bakover, mot den psykologiske hverdagsorienteringen på 70-tallet, mens Christensens *Brev i april* allerede anslår den språk- og billedtette 80-tallslyrikken. Jeg tror likevel forankringen i og utviklingen av hvert av disse lyriske forfatterskapene er viktigere å trekke fram. I overgangen til 80-tallet er både Forsström og Christensen i gang med å løfte sine lyriske forfatterskap opp til et nytt nivå – Christensen gjennom overgivelsen til alfabetets og tallrekkenes lovmessighet med *alfabet*, og Forsström ved større objektivisering, symbolisering og abstraksjon, fra og med samlingen *Snöleopard* som etterfulgte *September* i 1987. Innenfor Christensens lyriske forfatterskap står *Brev i april*, med sin beherskede og lite påfallende systematikk og sitt nære og intime preg, som noe av et unntak. Diktverket har likevel alle de særtrekk som vi kan knytte til Christensens diktning: den systemiske siden er på plass og integrert i diktenes tematikk, og verket utgjør en omfattende helhet og må leses deretter. Tross det lavmælte og intime preget, som vi finner langt mindre av i det forutgående verket *det* (1969) og det etterfølgende *alfabet* (1981), framstår ordene allerede her som det primære og som utgangspunktet for diktenes utfoldelse: som et lite

---

**12** Gumbrecht utlegger Heideggers utforming av ‘stemning’ som et pregnant moment ved begrepsutviklingen på 1900-tallet, og vektlegger hvordan Heidegger innskriver begrepet i menneskets eksistensbetingelser. For Heidegger er stemninger noe som kommer til oss eller over oss, uten at de lar seg styre eller kontrollere (se Gumbrecht 2011, 18).

**13** I denne sammenheng er det verd å bemerke at Forsströms dikt i større grad har prosapreg og virker mer berettende ved at de rommer lengre vers. Hos Christensens er versene ofte korte slik at det ligger større vekt på det enkelte ordet.

stykke fast grunn under føttene.<sup>14</sup> Den subjektive fare, utsatthet og ekstreme våkenhet og oppmerksomhet som er basisen i *September*, danner på sin side paradoksalt nok en sikker bunn også i Forsstrøms senere diktning. Om hennes diktutgivelser fra og med *Snöleopard* framstår som mer abstrakte, mindre konkret knyttet til en spesifikk livssituasjon enn diktene i *September*, er likevel faren og tapet gjennomgående også i den senere diktningen. Det lille, patetiske og en ofte nokså tomhendt subjektposisjon er stadig til stede i hennes diktning, i så stor grad at selve det risikable kan sies å utgjøre den faste grunnen diktene står på.<sup>15</sup>

## Litteratur

Christensen, Inger 1969. *det*. København: Gyldendal.

Christensen, Inger 1979. *Brev i april*. København: Brøndum / Aschehoug.

Culler, Jonathan 1981. "Apostrophe". I *The Pursuit of Signs*. New York: Routledge, s. 135-154.

Fjørtoft, Henning 2011. *Jordsanger*. Trondheim: NTNU.

Forsström, Tua 1983. *September*. Stockholm: Bonniers.

Frye, Northrop 1957. "The Rythm of Association: Lyric". I *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Penguin.

Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich 2011. *Stimmungen lesen*. München: Hanser Verlag.

Haugland, Anne Gry 2012. *Naturen i ånden*. København: Københavns Universitet.

Hertzberg, Fredrik 2011. "Tua Forsström – författare", i *Biografiskt lexicon för Finland*, 2011, webvesjon: URN:NBN:fi:sls-5518-1416928958124, nedlastet 9.11.2016.

Jakobson, Roman 1978. "Lingvistikk og poetikk". I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. (red.) Heldal, Anders og Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal.

---

**14** I flere av essayene i samlingen *Hemmelighetstilstanden*, beskriver Christensen diktets oppståelse gjennom en form for overgivelse til ordet og språket selv. Hennes diktning blir gjennomgående lest som utadventd og verdensnær, om enn på ulike måter i ulike faser: i de senere årene har Henning Fjørtoft og Anne Gry Haugland levert solide bidrag til økokritiske lesninger av Christensens diktning, mens 90-tallets akademiske resepsjon av henne betonte oppgjøret med et tradisjonelt subjektbegrep. Min egen avhandling om Inger Christensen, fra 2014, argumenterer for at det individuelle og singulære danner utgangspunkt og sentrum i diktverkene, midt i ord- og verdensvendtheten som preger dem. I denne sammenheng er det intime ved *Brev i april* bare overfladisk sett et unntak i Christensens diktning.

**15** Fredrik Hertzberg nevner blant annet den personlige og fortrolige tonen som et kjennetegn ved Forsstrøms lyrikk, også hennes senere verker, og han viser til lyrikerens eget utsagn om at diktningen er forankret i eksistensielle krisetilstander (se *Biografiskt lexicon för Finland* 3, 2011).

- Rasmussen, Rene 2015. "Genre and Lyric Poetry". I Auken, Sune, Palle S. Lauridsen og Anders Juhl Rasmussen (red.) *Genre and .... Copenhagen Studies in Genre 2*. Valby s. 251-286.
- Svare, Silje Harr 2014. *Det umuliges kunst. Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Wittgenstein, Ludwig 1958. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.