

HADLE OFTEDAL ANDERSEN **EI DIKTING SOM TALAR DIREKTE TIL SANSANE.**

"SNÖN YR ÖVER INNERGÅRDENS ROSOR" OG TARKOVSKIJS ÖNSKE OM Å SKAPA SKULPTURAR I TID

Utgangspunktet for denne artikkelen er Tua Forsströms kanskje aller mest kjende dikt. Det står i *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar* (1998), som første dikt etter to sitat. Det første sitatet er eit dikt av Arsenij Tarkovskij, det andre eit anonymisert sitat på prosa. Bak i boka får ein opplyst at det, og fire andre, er henta frå tekstar og filmar av den sovjetiske filmregissøren Andrej Tarkovskij.

Med omsyn til diktets status og uomtvistelege kvalitet, er det påfallande at lite og ingenting er skrive om "Snön yr över innergårdens rosor"; eit dikt blant fleire i nokre oversynsartiklar, that's it. Det er dette eg vil gjera noko med i det følgjande. Og det som i løpet av lesinga vil bli klart, er at det er uråd å få denne teksten i tale utan å gå nærmare inn på dialogen med Tarkovskij og på ønsket om å skriva tekstar der det litterære biletet rettar seg direkte til sansane, utan at ein ad analytisk veg skal forstå det på annan måte enn nett slik det står.

Noko av det verkeleg interessante er at det som gjennom lesinga kjem for dagen, er noko anna enn den metaforfrie meditasjonen over tings relasjon til kvarandre ein finn i eldre asiatisk lyrikk, og som imagistane fører inn i vestleg lyrikk på byrjinga av 1900-talet. Med utgangspunkt i Tarkovskijs tankar om filmkunsten blir det i staden mogleg å få auge på rørsle i tid, skulptureringa av tida, som målet for den nye og unike måten Forsström organiserer materialet sitt på. Sjølv om det ligg utanfor denne artikkelens ramer å gå nærmare inn på dette, tør det vera klart at denne framstillinga er treffande for meir enn det eine diktet me nå skal sjå nærmare på.

Snön yr över innergårdens rosor

Snön yr över innergårdens rosor.

Tog inte stövlar och halsduk med, bläddrar

i böcker, vet inte vad jag skall göra av allt ljuset!

Ni skulle inte godkänna färgerna.

Det är alltför anslående, Andrej Arsenjevitj, alltför
mycket, alltför mycket av allt!

Ni bytte ut vingarna mot luftballongen, en tafatt

skapelse snodd ihop av rep och trasor, jag minns så väl.
Förr hade jag mycket och mindes inte. Svårt
att hålla sig till sak. Svårt att hålla sig till sak.
Hoppas få återkomma. Hoppas få återkomma till principen
om vingarna. Faktum kvarstår: kölden konserverade
rosengården i natt. ”Zonen är en zon, zonen är livet,
och människan kan antingen gå under eller överleva när
hon tar sig igenom detta liv. Om hon klarar det eller
inte beror på hennes känsla av egenvärde” En hare
skuttade nästan in i vestibulen här på Stiftelsen,
spräcklig mot snön; i harens almanacka är det ju oktober.
Ni verkar ha ett ganska svårartat humör,
och det är möjligt att inget av detta intresserar Er.
Å andra sidan klagar Ni rätt ofta själv.
Jag skriver för att Ni är död och för att jag vaknade
i våras på mitt hotell mot gatan i Benidorm till det underbara
höga kvittret. Man bör inte be om ursäkt oavbrutet, man bör
inte tacka oavbrutet, man bör nog tacka. Mälaren som
bly där nere. Resten är vitt och rött.
(s. 121–122)

Diktet er gåtefullt

Diktet me har føre oss, er gåtefullt. Det er viktig å stoppa opp og konstatere dette. Det gåtefulle er ikkje bare ei hinne me skal trenga igjennom så fort som mogleg, men tvert imot diktets primære måte å vera på: Me les på jakt etter estetisk nytting, og meining. Men her er meininga enigmatisk, ”mumlande”, som om diktets eg snakkar frå innsida av ein kvardagsleg røyndom det blir føreset at me kjenner. Her er særleg ordet ”Institutionen”, i bestemt form, påfallande, sidan ei slik formulering i utgangspunktet føreset at den ein skriv til, veit kva institusjon det er snakk om. Det russiske namnet på apostrofens retoriske mottakar er òg ”mumlande”, idet ho er ei forvanskning. Andrej Arsenjevitj er kjend som Andrej Tarkovskij, og inkje anna.

Det finst ein særeigen svensk sjanger med dikt der ein skildrar sitt eige liv i si mest kvardagslege form, og kontrasterer dette mot hendingar ute i verda. På grunn av det russiske namnet syner vårt dikt ved første augesyn slektskap med dette. Ein kan komma til å lesa klagen over å mangla skjerf som ein kontrast til ein for lesaren ukjend austeuropeisk dissident og dei problema han står oppe i. Her slår ”mumlinga” inn og gjer det vanskeleg å få auge på at det me har føre oss, er ei kontrastering mellom eigne små opplevingar på eine sida og internasjonal kunst og kunstnareksistens på den andre. (Eller kanskje handlar det om den store verda òg. Me kjem tilbake til dette.)

Diktet er ikkje bare apostrofisk, men òg dialogisk, idet det høfleg vender seg til eit Ni, lar dette Ni-et komma til orde, og til og med ser føre seg reaksjonar frå

denne andre. Det har delvis preg av kollasje med ein referanse som på typisk postmodernistisk vis er sett inn som direkte sitat, ubearbeidd, som ready-made, og utan den tradisjonelle tilpassinga av teksten som gjer at sitatet opnar seg. Men formmessig er det mest påfallande at diktet er assosiativt, arabesklignande. I det opne, ”mumlende” rommet mellom eit eg og eit du faldar diktet seg ut som ei vertikal rørsle utan ein tematisk kjerne, men med ei dels sprangvis, dels assosiativ rørsle mellom ulike tematiske toppar før diktet glir bort utan avsett konklusjon som samlar dei opp.

Denne rørsle inneheld så igjen ord som kan settast i samband med kvarandre, slik at det oppstår snirklete mønster. Ein hovudtråd er rekka snø – venger – luftballong – fuglekvitter – vatn. Ein annan er rekka ”innergård” – blir inne – sone – stiftelsens vestibyle – hotell. Og kontrasten mellom dei to, mellom luft og fri rørsle på eine sida og det som er avgrensa og inne på den andre, gjer at ein kan sjå dei i samband med kvarandre, som ei fletting av to trådar.

I høve til skriftspråkets normalt så høge presisjon, jamvel i ikkje-offentlege sjangrar som brev, er gjentakningane i desse to sekvensane påfallande: ”Svårt/ att hålla sig till sak. Svårt att hålla sig till sak” (rad 9–10) og ”Man bör inte be om ursäkt oavbrutet, man bör/ inte tacka oavbrutet, man bör nog tacka” (rad 24–25). Den første, identisk repetisjon av det same, skapar eit eige mønster. Det same gjer den andre, men då som ein ser først ei oppstilling av to parallellar, og så ein fullstendig kontrast. Lydleg skapar dette ei eining, men på innhaldssida ser me at den som fører ordet ombestemmer seg. Dette igjen kan me sjå i samband med denne formuleringa: ”vet inte vad jag skall göra av allt ljuset” (rad 3).

Det er vanskeleg å halda seg til saka, ein ombestemmer seg med høve til å takka, det er vanskeleg å vita korleis ein skal agera i høve til lyset. Til saman skapar dette ein tråd av usikkerheit, av vingling, utskreven som tematikk. I kontrast til denne haldninga som er tillagt diktets eg, står så den måten eg-et føreset at diktets du er: ”Ni skulle inte godkänna färgerna. / Det är alltför anslående, Andrej Arsenjevitj, alltför / mycket, alltför mycket av allt!” (Rad 4–6.). Og seinare ”Ni verkar ha ett ganska svårartat humör,/ och det är möjligt att inget av detta intresserar Er./ Å andra sidan klagat Ni rätt ofta själv” (rad 19–21).

Mest helvta av diktet er faktisk denne flettinga av eg-et og du-ets meir personlege eigenskapar som bare delvis berører dei visuelle observasjonane. Slik blir ein tredje tråd, eller ein tredje og ein fjerde, lagt som eit par til dei to før nemnde. Og sidan dei i staden for å låsa diktet fast i ein intim konversasjon, tvert imot fokuserer på det usikre hos den som fører ordet, og det tenkte, moglege, hos den som blir tiltalt, skiftar nå heile diktets vertikale mønster status frå skildring av noko som er, til skildring av noko som både er og ikkje er.

I veksling mellom formuleringar knytte til visualiserbare bilete og skildringar knytte til menneskelege temperament, altså i eit omskifteleg felt av bilete og kjensle, faldar diktet ut eit så rikt og stadig skiftande materiale at det tenderer

mot å løysa seg opp som målretta rørsle. Ytringa blir ein open gestikk som bare indirekte rettar seg til oss som lesarar, og som i si omskifting tenderer mot å redusera alt som blir skildra til noko sekundært i høve til den reint lydlege overfloda av språk: Som "Mälaren" til slutt, ein fargelaus masse som er lik seg kor ein ser.

Det handlar om ein serie bilete som er det dei er, fysisk, og som saman med ein straum av lyrisk vellyd suspenderer den omgrepslege tenkinga og blir tatt imot via den fysiske orienteringa, via øyret og (det indre) synet. Dei er bilete, dei handlar om noko, men dei er ikkje meiningstunge i konvensjonell tyding: Dei seier fram dei bileta dei seier fram, men gjennom å springa vidare til noko anna, noko som ikkje forklarar det førre, blir dei einskilte bileta isolerte, og, altså, uforklarte. Dette blir òg markert av dei opne referansane til plasser, namn og tekstar me ikkje får forklart for oss. Me møter dei som noko, men me veit ikkje kva dette noko er.

Når eg nyttar termen arabesk om dette diktet, er det for å knyta kontakt med tradisjonen. I utgangspunktet er arabesk det europeiske namnet på dei bordene av koransitat ein finn som utsmykking i den arabiske verda. Islam er ikonoklastisk, så i staden for bilete nyttar ein språk som er så snirklete i si utforming at det tenderer mot det uleselege, mot å bli rein dekor. Danske JP Jacobsen gjer lyrikk etter dette mønsteret i sitt protomodernistiske meisterverk "Arabesk til en Haandtegnning av Michel Angelo" (1874). Rainer Maria Rilke, som i *Brev til ein ung diktar* (1929) konstaterer at han ikkje reiser nokon stad utan å ha Jacobsens skrifter med seg (ibid., 32), nyttar arabeskform. Forsström er uttrykkeleg inspirert av Rilke. Opningsdiktet i Obstfelders *Digte* (1893), "Venner", har arabeskform, og nemner Wagner og Jacobsen. Og i 1996, to år før *Efter at ha tilbringt en natt bland hästar* kjem ut, publiserer danske Søren Ulrik Thomsen arabesksamlinga *Det skabtes vaklen*, med den tilhøyrande poetikken *En dans på gloser*. Dette siste er naturlegvis ikkje meint som ei innvending mot Forsströms dikt, men tvert imot som ei påminning om den tradisjonen ho skriv seg inn i og som her gjer seg gjeldande, sjølv om dei eksplisitte referansane til annan kunst går i heilt andre retningar.

I høve til arabesken og måten ting står fram og blir borte på, er dei avsluttande linene i diktet særst interessante. Eg tenker då særleg på formuleringa: "Man bör inte be om ursäkt oavbrutet, man bör/ inte tacka oavbrutet, man bör nog tacka". Merk at alt dette handlar om å nytta språket, det vil seia om noko som kan settast direkte i samband med diktet det står i. I så måte er det påfallande at ein i ein arabesk finn ei formulering som så blir etterfølgd av ei formulering som suspenderer henne, slik at diktet seier det fram og tar det tilbake i ei rørsle som blir verande, men med ein uavklart status. Det same gjeld då, indirekte, for formuleringa om å "be om ursäkt oavbrutet". Her er det sjølv innhaldet, "ursäkt", som søker mot å stryka ut det som har hendt. Samstundes som ordet "oavbrutet" relaterer til ein permanens, til noko desse formuleringane peikar mot fråværet av, og heile diktet konstituerer ei oppløysing av. For det er noko

som ikkje finn sin permanens her, som ikkje finn sitt endelege avtrykk som språk, før den avsluttande kontrasten til verda: "Målaren som / bly där nere. Resten är vitt och rött" (rad 25–26).

Med det kvite og det raude er me tilbake ved diktets opning, ved snøen som fell over rosene. Som du-et, som Tarkovskij skulle avvisa, fordi det er for mykje. Frå dette følgjer så den arabiske progresjonen, som utan at dette blir sagt eksplisitt, teiknar seg av som ei undersøking av korleis eit dikt etter den sovjetiske filmskaparen sin estetikk kunne vera. Før ein kjem ut til att, til slutt, med diktet som ein grå masse stilt overfor alt anna i verda, som då har ein kvalitativt annan måte å vera på.

Diktet gjev meining

Me skal nå sjå nærmare på Tarkovskijs estetikk og på diktets relasjon til denne. Det vil seia at me rører oss bak diktets openberre måte å vera på, den som absolutt ikkje blir suspendert av det følgjande, og byrjar å undersøka kva det er som meir spesifikt blir innreflektert når diktet paradoksalt nok biletleigg den biletlause kunsten. I rad ein står det: "Snön yr över innergårdens rosor". Dette er ein allusjon til eit dikt av Forsström sjølv, frå *Snøleopard* (1987), "Snön yr över / Tenala kyrkogård". Og vidare: "Andrej Arsenjevitj" (rad 5). Ved å plassera dette diktet etter eit sitat av Tarkovskijs far, og med det mindre kjende etternamnet som knyter han direkte til faren – Arsenjevitj på grunn av farens førenamn Arsenij – blir ikkje bare det biologiske sambandet mellom dei to etablert. Saka er nemleg den at Tarkovskij gjerne siterer frå faren sine dikt i filmane sine, slik at Forsström i og med dette både viser til ein kunstnar som stiller seg i dialog med ein annan kunstnar, og, gjennom å gjeva eit dikt av same lyrikaren først i boka, sjølv siterer den same kunstnaren. Dessutan, sjølvsagt, får me ein parallell mellom Tarkovskijs kryssing av grensa frå lyrikk til film og Forsströms kryssing tilbake att. Slik får me ein bane som startar med diktarens dialog med seg sjølv, knytt til eit bilete, av rosegården og snøen, og så opnar seg opp mot dialogen, direkte gjennom tiltale og indirekte gjennom å knyta seg til korleis den tiltalte forstår dialogen som del av den menneskelege meiningsskapinga, òg i kunsten.

"Ni skulle inte godkänna färgerna" heter det i rad fire. Ein finn ikkje sterke fargar hos Tarkovskij, som typisk nyttar svart-kvitt, grøngråe tonar og monokrom. Dette er elles ei interessant formulering fordi ho drar ei grense mellom korleis det er, korleis diktets eg observerer verda ikring seg, og det Tarkovskij ville "godkänna". Det er røyndomen som her blir avvist, til fordel for eit estetisk uttrykk som vel ifrå aspekt av røyndomen.

Rad tre: "vet inte vad jag skall göra av allt ljuset". Av alle filmregissørar i verda er Tarkovskij lysets meister. I hans filmar får lyset tidvis ein fysisk kvalitet, til dømes ved bruk av "feil" linse slik at biletet blir kornete, eller ved å filma vatn i skiftande lys slik at lyset får ein flate å spela over. I diktets progresjon vil konstateringa av lyset og avmakta i høve til det, fungera som ein overgang til

Tarkovskij, og, langt meir skjult, som ei innsirkling av eit aspekt ved Tarkovskijs estetikk som ikkje umiddelbart lar seg overføra til litteraturen.

”Ni bytte ut vingarna mot luftballongen, en tafatt / skapelse snodd ihop av rep och trasor” (rad 7–8). Dette er ein direkte referanse til Andrej Tarkovskijs poetikk, *Den förseglade tiden. Reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder* (1984/1993). Ein kan såleis sjå boka eg-et blar i som denne. Sekvensen i diktet refererer til ein refleksjon Tarkovskij gjer seg kring opningsscena i *Andrei Rublev* (1966). I og med at Rublev var ikonmålar får ein nok eit innstikk til serien av kunst i dialog med andre kunstformer. Men Forsströms formulering om det Tarkovskij gjer, refererer til problemet med røyndomen: Tarkovskij ville opna filmen med scena der ein mann forsøker å fly, men konstaterer at ei framstilling av det som verkeleg hendte, ikkje ville fungera filmisk. I staden for å fanga inn spenninga og kjensla ved å forsøka å fly, ville eit hopp frå ein mann med venger bare bli ein to sekunders styrt rett ned frå kyrkjetårnet. Dessutan gjev vengene ein uønska assosiasjon til Ikaros (ibid., 94–95). Og det er nok dette siste som er det avgjerande for Forsström, at det må gå same vegen med Ikaros-vengene som med dei sterke fargane. Av denne grunnen: ”Zonen är en zon, zonen är livet, / och människan kan antingen gå under eller överleva när / hon tar sig igenom detta liv. Om hon klarar det eller / inte beror på hennes känsla av egenvärde” (rad 13–16). Dette markerte sitatet, om Sonen i *Stalker* (1979), er igjen frå *Den förseglade tiden*. Formuleringa står som konklusjon på ein sekvens som seier absolutt nei til metaforar: ”Jag har ofta fått frågan vad Zonen egentligen är, vad den symboliserar, och fått höra de vildaste spekulationer om den saken. Jag blir alldeles utom mig av förtvivlan när jag hör sådana frågor. Zonen, liksom allt annat i mina filmer, har ingen speciell symbolisk funktion” (217).

Så, etter kolonet, følger ”Zonen är en zon” og så bortetter. Tarkovskijs formulering kan, særleg i eit dikt som opnar med å nemna roser, knytast til Gertrude Steins velkjende ”Rose is a rose is a rose is a rose”, som både blir tatt til inntekt for ønsket om å skriva dikt der tinga er det dei er, heilt likt Tarkovskij, men som òg har ei merkeleg sidetyding i og med at det første ”Rose” er eit namn, ein person, noko som så knyter an til Forsströms tiltale av filmskaparen og diktarsonen. Men det tør uansett vera tvillaust at Tarkovskij i sin poetikk stiller seg avvisande til overførte tydingar, og at det er denne poetikken ”Snön yr över innegårdens rosor” orienterer seg i høve til. Igjen merkar me oss den ”mumlande” måten diktet presenterer saka si på. I staden for å sitera lina der Tarkovskij avviser at Sonen har ein symbolsk funksjon, siterer Forsström det som kjem like etter. På andre sida kan ein sjølv sagt innvenda at det må ho jo, av same grunn som Tarkovskij ikkje kan filma mannen som styrtar i døden med heimelaga venger. Hadde ho sitert den programmatisk avvisinga, hadde diktet endra karakter frå ”mumling” til noko ganske anna.

”En hare / skuttade nästan in i vestibulen här på Stiftelsen, / spräcklig mot snön; i harens almanacka är det ju oktober” (rad 16–18). Haren er nemnd som

bilete hos Tarkovskij ca. 20 sider etter at han skriv at han utrykkeleg er imot metaforar. Pusjkin seier at alle poetar, som Tarkovskij i same setning skriv at han sjølv oppfattar seg som, er synske. Så nemner han ei historie om at Pusjkin gjer vendereis fordi vegen hans blir kryssa av ein hare, som er eit dårleg omen (234 og 235). Frå vår synsvinkel er det sjølvsagt interessant at Tarkovskij på denne måten introduserer folkelege symboltydingar i sine elles biletavvisande refleksjonar. Og at Forsström, umiddelbart etter sitatet om at sonen er ein sone, plasserer ein hare som er spraglete fordi han har ein kalender som framleis er i oktober, som ho uttrykker det. Det kan ein, særleg utifrå samanhengen, med referansane til Russland, sjå som uttrykk for at haren lever etter den julianske kalenderen og såleis høyrer saman med du-et i diktet.

Eg-et skriv ”Stiftelsen”, som ganske sikkert er Sigtunastiftelsen, med sin fantastiske rosehage. ”Jag skriver för att Ni är död och för att jag vaknade / i våras på mitt hotell mot gatan i Benidorm till det underbara / höga kvittret” (rad 22–24). Fuglane som blir nemnde mot slutten av diktet, er ein pendant til haren som omen i *Den förseglade tiden*. Det er så innarbeidd i vår kultur at fuglar har med sjelas frie utfolding og med kunst å gjera, at dei anten ein vil eller ikkje kjem til å få eit metapoetisk aspekt. Dette peikar då òg tilbake mot rosene i diktets opning, som på tilsvarende måte har stivna i eit symbolunivers dei vanskeleg kan frigjerast frå (jamfør Steins påpeiking av at roser for romantikarane faktisk var roser, men at dei ikkje er det lenger). Det er vel derfor dei raude rosene og den kvite snøen er for valdsame for Tarkovskij, som det står, fordi dei på same måte som vengene er for belasta av symboltradisjonen.

Men diktet vedkjenner seg assosiasjonen, frå fuglekvitteret til Tarkovskij, i noko som nok må forståast som ein assosiativ bane der det å bu på hotell eller liknande, å vera vekke heimanfrå og oppleva to sterke symbol, snøfall over roser og fuglekvitter, fører poeten over i ein refleksjon kring Tarkovskij, som ho sit og les, og hans syn på kunst som tonar ned røyndomen når han blir for symboltung. *Han* ville ikkje nytta desse bileta. Derfor kan diktet slutta med å stilla opp Tarkovskijs gråe vatn som kontrast til dette diktets raudt og kvitt.

Politikk?

Ein ting eg er sær usikker på, er moglegheitene for å slutta frå Forsströms dikt til det politiske i kunsten. ”Resten är vitt och rött” (rad 26). Dei kvite og dei raude er som kjent dei to sidene i den finske borgarkrigen. Saman med nemninga av revolusjonsmånaden oktober, kan ein spørja seg om tiltalen av ein sovjetisk filmskapar som utrykkeleg held seg vekke frå politikken, som lagar kunst for kunstens eiga skuld, er ei innsirkling av noko anna ved røyndomen som han skil ifrå. Kan ein finlandssvensk forfattar nemna raudt og kvitt, saman, i eit dikt retta til ein sovjetrussar, utan at dei to fargane får same symbolstatus som roser og fuglar, som Ikaros-venger?

Personleg er eg like usikker på dette som eg er på truverdet i Tarkovskij sine påstandar: Ligg det ikkje ein skjult kritikk i filmar som *Andrej Rublev* og

Stalker? Når ein les vidare i Forsströms diktsamling, vil det bli klart at fuglane ho høyrde i Benidorm, dei som motiverer diktet, var fanga i altfor små bur (158). Kan ikkje dette knytast til Tarkovskijs posisjon som kunstnar under eit totalitært styre? Når eg lar desse spørsmåla henga i lufta, er det fordi eg rett og slett ikkje veit. På same måte som eg aksepterer argumentasjonen for at Ludvig Holbergs *Jeppe på Bjerget* (1722) ikkje er meint som samfunnskritikk, men eg tross denne aksepten har ei tvil inni meg, opplever eg Forsströms dikt og Tarkovskijs filmar som stader der intuisjonen min seier politikk, men eg ikkje har noko meir å komma med.

Kunsten som tid

La oss venda tilbake til den poetikken Tarkovskij *har* skrive, og som han kallar *Den förseglade tiden*. Som alle forstår, er film eit medium der ein skaper ein sekvens i tid som så blir forseglad, låst fast i sin måte å vera på. Ein kan sjå korleis Tarkovskij reflekterer over potensialet for å utnytta denne føresetnaden til å få noko meir ut av tida, noko som kan styrka filmen. Han konstaterer at ”Den tid som vi levtt avsätter sig i våra själar som en upplevelse lokaliserad i tid.” (Tarkovskij 1993, 70). Så siterer han journalisten Ovtjinnikov, som om Japan skriv:

Det anses att tiden *per se* har förmåga att förklara tingens väsen. [...] De dras till den mörka tonen hos ett gammalt träd, en vittrad sten eller till och med de slitna kanterna och tummande kanterna på en bild som handskats av många människor. Alla dessa tecken på hög ålder kallas *saba*, vilket bokstavligen betyder ”rost”. [...] *Saba*, som ett element av skönhet, förkroppsligar bandet mellan konst och skönhet. (ibid., 70–71)

Saba forbind sjølvsagt *tid* og skjønheit. Og Tarkovskijs estetikk er, ved sida av fokuset på lys, verkeleg basert på å visa venleiken i det slitne, det gamle. Her kan ein til dømes tenka på Sonen i *Stalker*, på alle spora etter menneskeleg verksemd som der fungerer som draging for menneska som lever utanfor, og på kameraet som i lange, lange sveip følger lause, slitne artefakt frå fortida som vatnet, tidas element, flyt over.

”Man skulle kunna betrakta [filmen] som en ideal inkarnation av [...] *saba*, eftersom den håller på att tillägna sig ett helt nytt material – tiden – och kommer att bli, i ordets fulla bemärkelse, den nya musan.” (ibid., 71), skriv Tarkovskij. Det Tarkovskij konstaterer her, er altså at tingens vesen som noko brukt og delvis nedslite, erstattar symbolet som ”meininga” med kunsten. Det er ikkje ei rein, alltid ny tid som blir spelt opp på filmduken, men ein taktil, statuesk presentasjon av tid i tida, av objekt som er så fylte av *saba* at dei reflekterer tilbake på den menneskelege handlinga og måten denne er avset som tid, som ”upplevelser i själen”.

Om me nå vender oss til ”Snön yr över innergårdens rosor”, så er diktet bygd

opp som del av ei tenkt brevveksling, som ein skriftleg dialog med ein som er død, jamfør haren som òg er usynkronisert. Diktet er ein dialog mellom her og nå og der og då, men utstrekt i tid, avsett som permanens. Dette er streka under av formuleringa om at ho skriv til han ”f r att Ni  r d d och för att jag vaknade/i v ras ...” (rad 22–23). Eit minne, og hans fortidigheit. Den same utstrekkinga ligg i refleksjonen over det ho les om å nytta ballong i staden for venger i opninga av *Andrej Rublev*, og konstaterer: ”jag minns så v l” (rad 8). F r ho umiddelbart held fram: ”F rr hade jag mycket och mindes inte” (rad 9). Saman med den ikkje-synkrona haren fører dette til ei forskyving i tid, ei forskyving som svarer til diktets interesse for fortidige uttrykk, for filmene og boka til ein som er borte.

Motsett dette står så det det blir føresett at Tarkovskij avviser, nemleg rosene i sn yret i opningslina. Som inngår i kontrasten mellom ”M laren” og alt anna, som er raudt og kvitt, heilt til slutt. Og som dukkar opp i midten av diktet, umiddelbart f r sitatet om at ”Zonen  r en zon ...”: ”Faktum kvarst r: k lden konserverade/ roseng rden i natt” (rad 12–13).

Det er nå på sin plass å minna om at opningslina er ein allusjon til Forsströms eigen forfattarskap. Det er hennar formulering som blir ført inn saman med dei øvrige, brukte elementa og gjeven ein status som konserverte i den nye straumen av ord, av tid, fordi det arabiske diktet ikkje fell til ro, men forblir ei sekvensiell r rsl . F r rosas funksjon i diktet er ikkje at ho har den symboltradisjonen ho har, men at ho er brukt før, og nå blir forsegla, som Tarkovskij kallar det, konservert, som Forsström kallar det, i si nye form, som brukt.

Altså: referat frå boka ho les, minnet om å ha sett filmen, kontrasten mellom   ikkje minnast, f r, og   minnast, nå, haren, som dukka opp i vestibulen f r kort tid sidan, men like fullt i fortid. Alt dette peikar mot Tarkovskijs poetikk. Diktet har arabeskform, og avteiknar ein type ikkje-biletleg bilete av same type som Tarkovskij sine filmar. Ei r rsl  som er forsegla, som står der som ei opning minnet orienterer seg i høve til. Og fullt av saba, av gamle element som er der fordi elementas fortid, det at dei er nytta f r, gjer at dei skin på ein annan måte. Og alt her er anten han eller henne, og begge to på ein gong i denne nye rørsla i tid som ho skapar, og som finn sin permanens i diktet.

Diktet som minne

Når ein les vidare i boka, dukkar det opp minst tre referansar til ”Sn n yr  ver innergårdens rosor”. Dette hender i dikt fire og tre rekna fr  slutten av *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar*. Ein vender tilbake til Benidorm og f r ei skildring av fuglane som kvittrar. Dei sit som nemnt i for trange bur (s. 158). Og ein vender tilbake til Sigtunastiftelsen, i eit dikt som dessutan arbeider vidare med formuleringane fr  det diktet me har sett nærmare på. Sluttorda er som følger:

Sn n yr allt h ftigare  ver

rosorna, nattens mørkt skimrande rester.
Vi minns inte allt, men mycket.
(s. 159)

Slik blir det klart at diktet ikkje bare er avsett permanent i tida, men òg at det fungerer når me ikkje les det, som noko fortidig. Med Tarkovskijs ord: ”Den tid som vi levt avsætter sig i våra själar som en upplevelse lokaliserad i tid”. Og Forsströms måte å flytta tida, filmens medium over i lyrikken på, får enno eit aspekt her ved slutten av boka.

Mumling og meining

La oss til slutt venda tilbake til kontrasten mellom det mumlande som er diktets openberre måte å stå fram på, og det presise arbeidet med ein annan kunstnars poetiske tenking og praksis eg har løfta fram for å finna den meininga som i utgangspunktet er skjult for oss. Som eg så vidt har nemnt, er innbakinga av uberarbeidde sitat typiske for postmoderne skrivemåtar, det vil seia for den typen sterkt intellektuell – og intertekstuell – poesi som står fram i Norden frå 1980-talet og utover. Til dette kan det føyast at den nemnde paratekstuelle forklaringa bak i boka, der Forsström gjer klart at det handlar om Tarkovskij sine filmar og Tarkovskij sin poetikk òg er typisk for denne litteraturen.

Dette er nemleg eit avgjerande aspekt ved den postmoderne litteraturen, at han orienterer seg i høve til anna tenking, annan kunst. I mi doktoravhandling om litteratur frå denne perioden, *Kroppsmodernisme* (2005), fann eg det derfor naudsynt først å skapa meg ein postmoderne teori for lesing av postmodernisme. Denne teorien tar utgangspunkt i François Lyotard si framstilling av tankar og kunstverk som skyer, som overflater ein kan sjå medan ein rører seg igjennom landskapet. Poenget mitt er at ein, med Lyotard sine ord, kan sjå at skyene overlappar kvarandre, at ein kan finna seg perspektiv, punkt å sjå ifrå, der ei sky viser seg å henga saman med ei anna. På same måte som i lesinga av Forsström i høve til Tarkovskij her, vil ein då ha å gjera med skjønnlitteratur som byr seg fram for lesing saman med visse skyer, visse tankar og kunstverk. Denne måten å tenka kunst på, som noko som blir skapt ved at ein gestaltar eit tankesystem eller liknande i den eigne kunsten, i ei overlapping, er typisk for den mest utprega postmoderne litteraturen. Ikkje sjeldan vil ein sjølvstøtt spørja seg om det verkeleg er eit samband, til dømes mellom Eldrid Lundens 70-talsbøker og den franske feminismen, eller om det er eins eige blikk som skapar kontakten. Men når det gjeld Forsström, er det aktuelle sambandet altså peika på i boka sjølv i og med dei avsluttande kjeldetilvisingane. Og, må ein leggja til, i bruken av namn nemning og direkte sitat.

Det spesielle med det me her har føre oss, samanlikna med 80-talets mest programmatisk litteratur, er at Forsström ikkje enkelt lar Tarkovskij sin poetikk bli ei form ho pressar ned over si eiga skaping. I staden er det, som me har konstatert, tale om ein dialog. Rett nok ein dialog der ein med nærmare

ettersyn kan sjå at ho approprierer mykje av Tarkovskijs poetikk, men like fullt ein dialog, der ein ikkje minst kan sjå nett denne dialogens spørsmål om sambandet mellom den eine skya, diktet, og den andre skya, Tarkovskijs *output*, som sjølve saka. Slik, gjennom den nølande og dialogiske tilnærminga, blir Forsströms dikt noko mykje meir suverent enn den gjengse postmoderne gestaltinga av internasjonal teori i skjønnlitterær form.

Men kva så med mumlinga, med diktets primære måte å stå fram på, før ein har fått Tarkovskij på plass? Etter mitt syn er det her naturleg å tenka seg bokas ideale lesar som ein som til liks med meg tar kjeldetilvisingane til slutt på alvor, og skaffar seg oversikt over referansane. Dei står der, som ein terskel inn til forståing av verket. Men ein kjem ikkje til dei før ein har lese igjennom heile boka. Derfor oppstår det ei spenning nett mellom den første, uforståande lesinga og så den nye, innreflekterande, som legg seg oppå den gamle. Eit uklart felt, som framleis gjer seg gjeldande, som minne, når ein etter kvart kjem fram til punktet der ein langsamt registrerer at meininga manifesterer seg.

Me merker oss at denne meininga ikkje står fram som noko indre, men tvert imot som noko som tar utgangspunkt i eit eg som er usikkert, nølande. Og som, når ho blir etablert, står fram som dialog mellom ein diktar og ein filmregissør, som så igjen står i dialog med ein diktar att. Slik blir diktet vend utover, gestisk, som ei rørsle mot meining som står parallelt med vår, med den ideale lesarens rørsle mot Tarkovskij (og frå han igjen til Tarkovskijs far). Møtet med den mumlande overflata, punktet der ein står og spør utan å vita, blir staden ein vender tilbake til for å kunna sjå skyene om att, i nytt lys, og på ny sjå meininga falda seg ut.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal 2005. *Kroppsmoedernisme*. Helsingfors Universitet: Helsingfors 2005.
- Forsström, Tua 2003. *Jag studerade en gång vid en underbar fakultet*. Brutus Östling: Stockholm/Stehag.
- Jacobsen, J.P. 1874. "Arabesk. Til en Haandtegning av Michel Angelo". Lasta ned 19.01.2017 frå http://www.kalliope.org/en/digt.pl?longdid=jacobsen_andrea11
- Obstfelder, Sigbjørn 1993. "Venner". Lasta ned 19.01.2017 frå <http://www.dokpro.uio.no/perl/litteratur/oratxtprod.cgi?tabell=obstfelder&id=soi004&frames=Nei>
- Rilke, Rainer Maria u.å. *Brev til en ung dikter*. Oms. av Arild Batzer. Dreyer: Oslo.
- Tarkovskij, Andrej 1966. *Andrej Rublev*. Mosfilm/Tvorcheskoe Obedinienie Pisateley i Kinorabotnikov.
- Tarkovskij, Andrej 2009. *Den förseglade tiden. Reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*. Oms. av Håkan Lövgren. Revidert utg. Atrium: Umeå.

- Tarkovskij, Andrej 1979. *Stalker*. Mosfilm/Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie.
- Thomsen, Søren Ulrik 1996a. *Det skabtes vaklen*. Vindrose: Valby.
- Thomsen, Søren Ulrik 1996b. *En dans på gloser. Eftertanker om den kunstneriske skabelsesproces*. Vindrose: Valby.