

# EIRIK VASSENDEN

## «SLIKK MIN KALLIMACHOS»

### ØYVIND BERG OG DE GAMLE GREKERE

En hilsen fra lesern til skrivern  
– en innledende personlig bemerkning

Det er en glede og en ære å få bidra i en vitenskapelig antologi om Øyvind Bergs dikt, desto mer for meg fordi dette var blant de aller første tekstene jeg arbeidet selvstendig faglig med, tilbake på det tidlige nittitalt – ja, jeg tror det helt fint går an å si at det var lesningen av *Kunngjøring* tilbake i 1992 som fikk meg hektet (som det heter) på poesi, ja, som fikk meg til å bli en av de Berg selv har kalt «diktgnukkerne og lyrikkronkerne» (Berg 2016: 122), altså akademikere og kritikere med en spesiell interesse for poesi. Det var altså Øyvind Berg som sørget for at jeg ble «lyrikkforsker», for å bruke en annen litt uklar kategori.

Jeg hadde derfor tenkt at denne artikkelen kunne få være en grei og nostalgisk slentren ned *memory lane*, der vi kunne stoppe og hilse på kjenninger fra disse mine formative år, den gang jeg leste *Vagant* til frokost og kvelds, fineste Bergs og Finn Øglænds brevveksling om norsk poesi i *Vinduet*, hørte Kritikertorget på radioen hver lørdag og trodde fullt og fast på hvert ord i Henning Hagerups presentasjonstekst i *Lyrikkmagasin* nummer 1 (1993, der han karakteriserte Berg, Hanne Bramness, Anne Bøe og Terje Dragseth som «vagantgenerasjonen», riktignok med et spørsmålsteget bak. Angivelig var denne merkelappen redaktørens valg,<sup>1</sup> og om Berg hører til i noen «generasjon», må det kanskje sies å være den generasjonen som prøvde seg frem i et nytt språk på 80-tallet, i kjølvannet av – eller i klem mellom – 70-tallets gladmodernister, akp-aktivister og besvergende inderlighetspoeter.

De gangene jeg har forsøkt å gå tilbake til det andre jeg leste på det tidlige nittitallet, har jeg dessverre måttet konstatere at en hel del norsk poesi fra 80- og 90-årene ser ut til å ha bleknet litt. Det er ganske umulig å vite om det skyldes at tiden har løpt fra den, eller om det simpelthen er slik at vi overvurderer det vi kommer i befatning med som unge, umodne lesere med begrenset sammenlikningsgrunnlag. Også Øyvind Bergs tidlige diktsamlinger har med årene – for meg – blitt innhyllet i et slør av mysterier, og man står litt tvilrådig overfor dem. Det er vanskelig for leseren å vite hvor man har dem. På et helt konkret, personlig nivå skyldes dette også noen praktiske forhold: En kort stund på det tidlige nittitallet pleide jeg nemlig å slepe disse diktsamlingene rundt fra fest til fest i håpløse forsøk på å rekruttere nye lesere til *saken*, og

---

1 | Se Lindholm 2008.

da hendte det ofte at disse bøkene simpelthen forsvant. På et mer litterært nivå handler det også om at disse diktsamlingene, særlig *Et foranskutt lyn* (1986), *Totschweigetaktilen* (1988) og *Kunnngjøring* (1992) er kompakte, fulle av uoversiktlige krumspring, referanser og navn – mange av disse hentet fra litteraturhistorien, og gjerne fra den klassiske, ofte gresk antikke, delen av den. Det er disse denne artikkelen skal handle om, med særlig vekt på hvordan det «kompakte» i Bergs dikt kan tilbakeføres til en ganske bestemt antikk sjanger: den moralske fabelen i tradisjonen etter Æsop.

## Gamle grekere?

Allerede de gamle grekere hadde et begrep om «de gamle grekere» – dvs. forjengere som representerte autoriteter, kilder, klassikere eller forløpere man kunne bruke som forelegg, diskusjonspartnere man kunne være enig eller uenig med, eller som referanser eller simpelthen bare som assosiasjonsutløsende navn. I Øyvind Bergs poesi finnes det haugervis av slike, og hos ham blir de gamle grekere derimot ikke behandlet som gamle grekere, men snarere som hans – og våre – samtidige. Dette gjelder som en regel for alle representanter for litterære, filosofiske og politiske tradisjoner, om de kommer fra Hellas eller ei. Samlebetegnelsen «de gamle grekere» dekker her altså både Basho, Carsten Byhring, Asbjørnsen & Moe og Kallimakhos – navn og skikkelser som opptrer til høyre og venstre i forfatterskapet, men alltid situert i et slags hverdagslig, lommekjent landskap. I denne artikkelen skal vi dermed forstå «gamle grekere» som en samlebetegnelse for navn og referanser som opptrer på tekstnivå hos Øyvind Berg, men også som en metafor for noen viktige tenke- og skrivemåter som preger forfatterskapet.

De lyrikkinteresserte akademikere – de allerede nevnte «diktgnukkerne og lyrikkronkerne» (Berg 2016: 122), altså slike som bidrar i denne boken – har en nokså standardisert fremgangsmåte når det gjelder å håndtere gamle grekere av alle slag. Vi finner dem, vi sporer dem opp, katalogiserer og sorterer dem, kort sagt: innlemmer dem i våre ofte litt museumsaktige oversikter over referanser, allusjoner og forelegg. Vi jager dem ut i dagslyset og får dem under kontroll. Dette er naturligvis omtrent det motsatte av hva dikterne – i alle fall den dikteren som her er oppe til diskusjon – gjør når de forholder seg til annen litteratur og kunst. Hos Berg er ikke navn som nevnes alltid å forstå som referanser i tradisjonell forstand, de er snarere assosiasjonssteder, utgangspunkter for tankesprang, paralleller – eller simpelthen lyder og klanger. Noen steder er de fremmedartede ord som skaper friksjon og motstand, både for tunge og tanke, mens andre steder er de lekne rimord og fremmedfarget klang. Se – og hør – for eksempel på denne første delen av diktet «Alkis», fra *Kunnngjøring*:

Slikk min Kallimachos  
Hør mitt ramaskrik

Sjekk min Kallimachos  
Det er himmelrik

Trøkk min Kallimachos  
Gjør et brekk m/sjel  
Slikk min Kallimachos  
Slikk ham like hel

Kallimakhos, altså den aleksandrinske bibliotekar, jambe- og hymnedikter samt poetikkmaker, opptrer her som en metapoetisk referanse, et ideal, i tråd med den ordforklaring Berg også har utstyrt samlingen *Kunngjøring* med, der det heter om Kallimakhos at han krevde en <ironisk, episodisk, naiv, eksklusiv, allusjonsrik, springende poesi: Lyn, ikke torden> (fra omslaget, første innbrett). Dette kunne kanskje sies å være et forsøk på å gjøre grekeren til modernist, slik man gjerne gjorde og gjør – men viktigere er det kanskje at Berg her via en gammel greker finner en måte å formulere sine egne stilidealer på, som han så realiserer bl.a. i dikt som dette, der kompakte bilder og allusjoner koblet med regleaktig form fremkaller både det springende og det naive, samtidig som dikteren identifiserer seg på det mest intime med den gamle grekeren.

Likevel tror jeg vi skal være forsiktige med å gå en tekst som dette *for* tett på klingen. Det skyldes slett ikke noen berøringsangst for det intime og/eller kjønnslige som ofte ligger like under overflaten eller – like ofte – helt oppe i dagen hos Berg. Identifikasjonen mellom poesi og kroppslighet er rett og slett til å ta og føle på i hele forfatterskapet, som i dette diktet, der det ikke er mulig å skille kropp fra lyrikkhistorisk og metapoetisk ideal – ja, kallimakhosen er her en sammensmeltning av kjønnslighet og dikteriske idealer, en variant eller en konsekvens, kanskje, av den *chutzpah* Berg i andre sammenhenger har beskrevet som en grunnleggende bestanddel i – eller forutsetning for – sitt arbeid med dikt og språk.<sup>2</sup> Han er slett ikke alene om å dyrke denne maskulinistiske metaforen for poetisk skaperkraft, hos Leonard Cohen heter det for eksempel «Don't go Home with your Hard-On / it will only drive you insane», i en sang som ofte har vært beskrevet som <latterlig> eller «raunchy», og regnes for å høre til blant Cohens svakeste innspillinger. Men som likevel viser seg å romme en hel og ganske systematisk undersøkelse av nettopp forholdet mellom dikterisk inspirasjon og seksualitet, også i et systemisk, sosiologisk perspektiv som langt overskrider det vi kanskje forestiller oss når vi ser tittelen (eller hører koret med Cohen, Dylan og Ginsberg skråle refrenget, som gjentar sangens tittel nærmest i det uendelige).<sup>3</sup> Uten å gå noe særlig lenger inn i dette, tror jeg nettopp denne koblingen, mellom det vulgære (i den bokstavelige betydningen: <vanlig>) og

---

2 | Se Berg 2004.

3 | De som måtte være interessert i undertegnedes utlegninger av Cohens subtilt metapoetiske grisesanger, kan jeg henviser jeg til en altfor lang artikkel i *Vagant* 3–4/2003.

det som dreier seg om de mer uoverskuelige poetologiske spørsmålene (hvor kommer inspirasjon og diktekunst fra?), kan ha noe for seg når det gjelder å skaffe seg et bedre grep om akkurat denne siden av Bergs poesi.

Likevel, altså, kan det være fornuftig å forsøke å stagge tendensen til å gnutke for mye på slike passasjer. Én nøkkel til lesningen av disse tekstene, og dette aspektet ved disse tekstene, er kanskje nettopp å unngå impulsen til å ville *forklare*. Som Berg selv skriver: «Slapp av. Drit i Wittgenstein. Glem Heidegger. Dropp Derrida. Dette handler om en enkel og liketil, dagligdags erfaring med språket. Alle barn veit at ord sitrer av magi» (2004: 10). Og spørsmålet om hva denne kallimakhosen egentlig representerer, er kanskje et slikt punkt der vi bare skal akseptere at språket sitrer og der det barnlige – representert i formen, som kanskje minner mest om nettopp barnerimet – spiller en like stor og viktig rolle som metapoetiske referanser til antikke forbilder og poetikktaktiske diskusjoner.

Kallimakhos er altså et eksempel på en gammel greker – altså en autoritetsfigur – som får en fremskutt plass som forbilde eller identifikasjonsfigur. Det finnes nok av eksempler på slike autoritetsfigurer som får den tvilsomme æren av det motsatte, altså som får være motstandere eller motspillere. Ofte er disse representanter for styresmaktene: Politikere, kongelige, prester, skatteinnkrevere, lovmakere, kapitalforvaltere, med eller uten navn og med eller uten sine navn justert, manipulert eller anagramifisert. Men ofte eller alltid representerer disse motstanderne pengemakten i en eller annen forstand. Det får meg til å tenke at ikke bare det kroppslige spiller en sentral rolle i Bergs poesi og/eller liv, men at også det pekuniære klinger i bakgrunnen. Det var neppe tilfeldig at Tor Ulven den gang i 1992 fant et romersk motto – keiser Vespasians forsvar for sin urinalavgift – som knytter penger, piss og poesi sammen da han felte den i dag berømte dommen over Bergs poesi: «Non olet» – det stinker ikke, selv om det blir kalt «dasspoesi». Men bipoenget her er pengene, som åpenbart også er til stede i poesien, som motiv – men kanskje først og fremst som en underliggende klassebevissthet. Vi finner den for eksempel i eksplisitte koblinger mellom det personlig-historiske og det politiske. Men det som begynner som konkrete fortellinger om klasseerfaringer, utvider og åpner seg mot noe langt større. Ett eksempel er «farmor var vaskekjerring», fra *Poe si tid* (1993):

farmor var vaskekjerring  
på Tinget  
hun sopte etter Gerhardsens føtter

under samme slektledd løv  
som Paul Celan  
som åpna øya

og bora som en muldvarp

ned i historiens mørke  
hvor folk og ministre kravler over lik

og de snudde seg ikke i grava men  
midt mellom øra på poeten:  
kan det oppstå sang av slikt?

(*Poe si tid*, 1993, s. 20)

Den innledende klasseidentifikasjonen med farmor, som vasket på Stortinget og slik sett lå for eller ved «Gerhardsens føtter», glir videre over til det litterære, med en ny type identifikasjon, der tanken om «klasse» ikke lenger bare kan forstås sosialt eller økonomisk, men også rommer det dypeste av «historiens mørke» – der classespørsmålet oppheves, og der både «folk» og «ministre» likestilles på et vis ved at de begge «kravler over lik». Det er den tyske poeten blikk som her gjør at den lokale, norske klassedistinksjonen blir en assosiasjonsutløser ved at den hører til i samme slektsledd som jødeutryddelsene. Det similiske spranget er kanskje uhyrlig, men nøstes opp i siste avsnitt. Likene snur seg ikke i graven: For mange av dem finnes det jo ingen grav å snu seg i og heller ingen kropp å snu på, derfor *må* de snu seg «mellom øra på poeten».

En slik tekst er kanskje et eksempel på hvordan klasseperspektiv går inn i en større katalog over urett eller grusomheter i verden – og særlig med vekt på hva i all verden poesien kan bidra med. Her beveger Berg seg typisk mellom store moralsk-politiske spørsmål og metapoetisk refleksjon, på omtrent samme måte som når han flyter mellom kroppslige vulgarismer og poetologi. Begge disse mønstrene er helt sentrale gjennom det meste av Bergs forfatterskap. Men det finnes et tredje viktig punkt, der det litterære og metapoetiske dyttes i bakgrunnen, og det politisk-moralske løftes frem. Det skjer i det vi kunne kalle en egen undersjanger hos Berg: den politisk-moralske fortellingen. Som noen av eksemplene viser, er Bergs dikt ofte lekende, lydmalende ord- og språkspill uten gjenkjennbar handling. Men dette oppfatter jeg ikke som hovedtendensen i forfatterskapet. Snarere er det de små fortellinger, enten allegoriske eller realistiske, som rommer et skarpt (men ofte sammensatt) moralsk poeng eller et moralsk imperativ. Ja, jeg vil gå så langt som til å si at den gâteaktige, kompakte fortellingen står helt sentralt hos Øyvind Berg.

I diktsamlingen med tittelen som nettopp kobler klasseperspektivet med det narrative, *Nede fortelling* fra 2000, finner vi et hyppig sitert eksempel på hvordan fabelen inngår i problematiseringer av sosiale forhold, diktet «Til minne om Boris Esbel Blygselbakke». Det står helt sist i boken, som en slags konklusjon eller siste solid punktum:

Han ble innmari god.  
Men så tømte de bassenget.

Og han tok bomba fra timetern.  
I protest.

*(Nede fortelling, 2000, s. 54)*

En mikroskopisk fortelling med bakgrunn, politisk kontekst, dramatisk handling og moralsk poeng – riktignok kommer det siste leddet med en tragisk-absurd ramme som gjør diktet til noe av en gåte: Skal det leses bokstavelig, eller er dette en parodi på den type nostalgisk aksjonisme vi fra tid til annen kan se i poesien? Er dette en trist enkeltskjebne som skildres med absurd realisme, et litt brutalt nikk til eller en narreversjon av en type moralsk indignasjon vi finner for eksempel i Jan Erik Volds Bislett-sentimentalisme, eller en allegorisk lærefortelling om tragisk trass? En tilsvarende dobbelthet knytter seg til følgende korte, men pregnante tekst:

Et vindkast rev parykken av en skallet mann.  
Han lo og sa: «Hvordan kunne jeg være så  
tåpelig å tro at håret ville bli hos meg, når det  
en gang før har rømt fra det hodet hvor det  
hørte hjemme?»

Parykken blåser av, og mannen reagerer med latter og en innrømmelse. Men er latteren her forlegen, og innrømmelsen et rent selvforsvar, eller er dette et eksempel på en enkel og umiddelbart akseptert lærepenge? Denne nokså effektive iscenesettingen av spenningen mellom to menneskelige egenskaper, hhv. lasten <forfengelig> og dygden <selvinnstikt>, kunne vært å finne i en av Øyvind Bergs diktsamlinger – om han bare hadde skrevet den. I stedet hører den hjemme i et helt annet forfatterskap, som Berg altså i temmelig stor grad slekter på.

I bruken av den korte, megetsigende fortellingen med et moralsk poeng, finner vi nemlig en annen viktig kobling mellom Øyvind Berg og de gamle grekere, som ikke bare opptrer som referanser eller navn eller autoritet, men snarere som et forbilde for en hel tenkemåte, en sjanger. Jeg tenker naturligvis på den mest kjente av alle gamle grekere. Ikke Platon eller Aristoteles – verken idétenkningen eller det formalistiske systemet har noen stor plass i Bergs poesi – men snarere én de fleste av oss har hatt et forhold til helt fra barnsben av. Jeg tenker på Æsop fra Samos, 600–500 f.Kr., som vi vet lite sikkert om, men som vi knytter til hundrevis av fabelfortellinger, og som kildene forteller oss at var en «strikingly ugly» slave med rusten, dårlig stemme, som gjennom kløkt og strategisk manøvrering lyktes å kjøpe seg sin egen frihet for siden å livnære seg som rådgiver bl.a. for kong Krøsus. I flere versjoner – blant annet Plutarks fremstilling – ender han sine dager i Delfi, etter å ha blitt dømt til døden for å ha forulempet borgerne der med grove og upassende fabelfortellinger.

## Fabelens sannhet

Fablene i seg selv kjenner vi godt: De er ofte dyreallegorier som formidler sosiale grunnverdier og moralske nøkkelspørsmål, eller fortellinger der mennesker og dyr interagerer. Like viktig er det at disse fortellingene i fungerer som veivisere i moralske spørsmål, og gir konklusjoner med handlingsrettede råd. Derfor står fabelfortelleren «nærmere sannheten enn poetene», som en gammel kilde sier. Andre kjennetegn ved slike fabler er at de skal være «korte og uaffekterte», «fiksjonelle og nyttige», samt «realistiske» eller «sanne». Dette siste høres underlig ut, all den tid vi snakker om en sjanger der dyr har mennesketrekk og er bærere av menneskelige egenskaper, men poenget er her at fortellingene skal være sanne i en mer overordnet forstand, at de skal være «true to nature», som det heter hos en tidlig Æsop-forsker: Hermogenes fra Tarsos. «Sanne» betyr her altså i tråd med naturen, det vil si at en rev oppfører seg som en rev, og en skilpadde oppfører seg som en skilpadde. Men at noe er i pakt med naturens sannhetskrav, betyr ikke at det ikke kan være urealistisk eller absurd, og dette er kanskje noe av tiltrekningskraften i denne sjangeren – at grensene mellom realistisk og absurd reguleres på andre måter enn vår tids distinksjoner mellom «realisme» og «ikke-realisme»?

Nå stammer riktignok ikke fablene utelukkende fra det Hellas Æsop hørte til i, det slekter også på andre, eldre former for kortfortelling som finnes blant annet i østlig poesi, og denne sammensatte sjangerhistorien er i høyeste grad relevant for Berg. Men her er det Æsop som er vår primære referanse, slik han også har vært det for en rekke andre gamle grekere. Arkhilokhos sies å ha lært knapphetens kunst fra fablene, og den allerede nevnte Kallimakhos gir i sine seks jambiske dikt ikke bare en fremstilling av Æsops liv og skjebne, han lager også sine egne fabler eller versjoner av fablene. Særlig jambe 2 er preget av dikterens forsøk på å analysere og historisere grensene for sitt eget språk, når han gjenforteller en av fablene – om hvordan dyrene mistet sin evne til å tale, og hvordan grensen mellom menneske og dyr kom til ved guddommelig inngripen.

Kallimakhos' fabel er situert til «den gang både mennesker og dyr kunne tale», og det som skjer er kort sagt reven utfordrer Zevs i kløtt – og setter guden i retorisk forlegenhet. Mot reven står i denne konflikten svanen, som forsvarer Zevs' rett til å styre som han lyster. I Kallimakhos' verdensbilde er svanen en representant for det høylytterære og regelstyrte, mens reven representerer lavstilen – den svake part som først og fremst har ordet til å forsvare seg med. Utfallet av denne diskusjonen er åpenbar for alle: Zevs er allmektig, og setter en stopper for opprøret nedenfra ved kort og godt å avskjære dyrene fra taleevnen. Kallimakhos går i sitt dikt et skritt videre, og lar Æsop fortelle hvordan denne historien bør fungere som en lærepenge for samtidens mennesker: Eudemus snakker som en hund, Philton som et esel, en tredje bærer seg som en papegøye, og sist men ikke minst: Alle tragedieskuespillere taler som om de var fisker. Denne moralske sirkelberetningen – der poenget jo er: Mennesker må hele

tiden rettferdiggjøre at de har taleevnen ved å opprettholde nivået – er det, ifølge Kallimakhos, som får borgerne i Delfi til å dømme Æsop til døden. Avslutningsvis erklærer fortelleren Kallimakhos seg indirekte som en *ny Æsop*, en ny versjon av den trassige slaven som er klokere og skarpere enn sine formenn og herskere.

Mitt forslag vil her altså være å se poeten Øyvind Berg i forlengelse av denne tradisjonen, eller kjeden – som en rev som taler svanene midt imot og som protesterer mot de guddommelige forskrifter. Og altså en dikter som gjør fabelen – en moralsk kortform egnet til å fremstille gåter, sammenlikninger, fornærmelser og paradokser – til en sentral del av repertoaret sitt.

### **Bergske fabler?**

Fabelen er til stede i Bergs forfatterskap helt fra begynnelsen av. Ja, første tekst i første diktsamling er en slik fabel – om Ansgar Luddersen som gikk til forstanden for å be om et råd i et «samleieanliggende», men som til sist «går fra forstanden» og blir gjenfødt «som poesi». Dette er riktignok en tekst vi kanskje ville betrakte som et «absurd» eller «surrealistisk» dikt i tidlig norsk 1980-tallstradisjon, men som vi like gjerne kunne se som en skrudd fabel eller allegori om sammenhengen mellom poesi, rasjonalitet og seksualitet. Slike er det for øvrig mange av: Fortellinger der en realistisk scene gradvis lades opp med ikke-realistiske elementer og til sist punkteres med en kunst- eller litteraturreferanse. Allerede i *Retninger* (1982) er dette et dominerende trekk, og vi kan se dette både som en utpekning av en betydningsfull undersjanger i forfatterskapet, og som en slags metode for metapoetisk refleksjon. Et av hans mest antologiserte dikt, «En mann kom inn i dusjen», demonstrerer dette poenget. Diktet er en snedig og halvveis surrealistisk fortelling som også har trekk av gåten, og lar seg lese som en lett underliggjørende fabelgåde om kunstskapelse:

En mann kom inn i dusjen. Han lente seg  
forover, tok tak i ræva og lot  
fingrene løpe. De kom ut med hver sin blomst.

En annen mann, som så dette, ville ha  
blomstene og prøvde fange fingrene, men de  
forsvant opp hans åpninger, én etter én.

Og nå får han dem ikke ut, sier jeg  
som så alt og som søker, her, etter  
luft under rasshølet:

Vil du ha denne blomsten?

(Fra *Retninger*, 1982, s. 17)



Diktet spiller på en gammel homofob vits («En mann kommer til legen og klager over at han har smerter i anus» etc.), men ominstallerer den i metapoetisk refleksjon: Første avsnitt er en parodi på den romantiske dikterposituren, mens andre avsnitt kan sies å iscenesette kunstleren som forsøker å gripe kunstfrembringelsene. Tredje avsnitt kan i en slik lesning sies å representere en moderne, reflektert posisjon – diktjeget – som forsøker å skape ny poesi av alt dette, og presenterer *sin* leser for et nytt dikt: en «blomst» som rommer både romantikkens rose, analhumor og en demontert, dårlig vits. Rosen er en historisk etablert metafor for skjønnhet, og her kobles den på komisk vis med en stående figur, nemlig fordøyelsen som skriving – Seneca bruker dette bildet til å illustrere hvordan skriveren opptar i sin tekst elementer fra andres skrifter, slik vi ved å spise gjør næringsstoffene til en del av oss selv, og dermed omformer dem. Ved å «innta» og «fordøye» en gammel vits kan Øyvind Berg dermed reflektere dobbelt over skapelsesprosessens kreative og kroppslige sider i en ny liten poetikk-fabel.

Skrudde vitse- og fabelfortellinger er en sentral bestanddel i forfatterskapet – og her tror jeg Berg skylder sin egen, barnslige fortellerglede mye. Fabelens realistiske og ikke-realistiske rammebetingelser legger til rette for hvilke fortellinger som helst, og gir plass til både anekdotisk, mytisk, vitenskapelig og realpolitisk stoff. En tekst som rommer alle disse variantene, er diktet «Erik Balke lenge leve», fra *Forskjellig* (1995), et dikt som tar utgangspunkt i en nokså gjenkjennelig, hverdagslig situasjon: Dikteren sitter fast i sitt arbeid, og saksofonisten kommer og drar ham med seg ut i friluft. Vi fokuserer på siste halvdel av diktet:

En gang jeg skreiv på artikkelen om slump  
i Kurt Schwitters'  
*Rrummpff tillff toooo?*  
og Christopher Nielsens *Rummpff tillff tooo?*  
kom min venn saksofonisten  
og mente jeg trengte friluft –  
som mitt idol Vergil skreiv jeg én linje pr. dag  
og hadde vel stura i samme høl gjennom  
åtte-ni sider

vi kjørte til et skogholt utafør Berlin, og Erik  
dro sopraninoen ut og begynte å blåse  
vakkert og bukolisk  
men etter noen trudelutter  
hørte vi kraftige grynt fra krattskauen  
det var et villsvin som sto der og stampa

jeg ville ta beina på nakken, men Erik

den nyktre spilte seg varsomt helt inntil dyret  
kjørte den ene  
armen inn i kjeften på'n  
tvers gjennom kroppen og ut gjennom rasshølet  
grep så med spillevante fingre om grisehalen  
og rykka til, hvorpå  
svinet ble vrent som en gammel herresokk

(*Forskjellig*, 1995, upag.)

Her får vi et kunstnerportrett presentert som anekdotisk fabel, nærmere bestemt som variant over et par velkjente fortellinger. For det første rammefortellingen om dikteren som mangler inspirasjon. For det andre en interessant blanding av historien om baron von Münchhausens møte med ulven, som ender med baronens hånd langt nede i villdyrets gap, der han griper tak i halen og vrenger ulven utinn «som en hanske». Assosiasjonene løper for denne leseren også til den lange fortellingen om Odyssevs' møte med villsvinet i *Odysseens* bok 19 – den mest kjente av alle homeriske similer, som både er apropos og malapropos selve scenen den springer ut av, akkurat som «artikkelen om slump» hos Schwitters og Nielsen druknes helt i den inspirasjonsutløsende anekdoten om saksofonisten og villsvinet.

Dette er også en fabel om to ulike kunstnertyper – én som gnukker på sin artikkel om forbilder og forløpere i kunsten, og én med usvikelig tro på kunstens evne til å utrette det utroligste – og det er sistnevnte tanke som blir stående igjen som en slags oppløftende «moral» i diktet: Balke handler i tråd med sin kunstnernatur og lar ikke realismen hindre ham i det. Her har vi altså en fabelfortelling som begynner i det hverdagslig-anekdotiske, men akselererer over i det mytiske.

Men Bergs fabler er slett ikke bare anekdotisk-komiske. Det finnes både eksistensielle, sintere versjoner av fablene; det finnes flere svært kritiske tablåer eller dramatiseringer av oljeutvinning på den norske sokkelen. I tillegg til de sinte variantene finnes det også elegiske små eksempelfortellinger. Berg er kanskje nærmest den alvorlige siden av den gamle greker Æsop i et dikt som «Omvei om Lomvien» (som i *Nede fortelling* også har tittelen «På veien med Kraabøl. En omvei om lomvien» – og slik sett kan diktets anekdotiske setting, nærmest som leilighetsdikt, minne om teksten til og om saksofonisten Erik Balke),

Lomvien er så troskyldig at  
når eggsankeren kom  
lunta den oppetter armen hans  
og satt front på skulderen  
mens reiret ble plyndra.

Men det hendte folk skjøt  
og myrda i fugleberget – da

skydde lomvien fjellet, for  
blodet av sine egne  
orker den ikke å se.

Lomvien hekker  
i kolonier, og flakser opp  
som historiens engel: blind  
for det som skal komme, sjuk  
av det som har skjedd.

(*Nede fortelling*, 2000, s. 11)

Den store alkefuglen lomvi er en art som har vært totalfredet siden 1979, er <kritisk truet> og rødlistet i Norge, og har historisk vært en viktig matressurs i nordlige kyststrøk. Det finnes skildringer av egganking i Nordlandene så langt tilbake som til 1500-tallet – da fortelles det at dette er en høyst farefull aktivitet: «Mange mister livet her udover, fordi de nedfalder af hine skyhøye field og slaaes udi mange stykker, og saaledes betale disse æg ganske dyre.» (Erik Schønnebøl, 1591). Bergs dikt gir en likefrem skildring av lomvien og dens uforståelig fredelige adferd, som er desto mer uforståelig ettersom den kun legger ett eneste egg i løpet av hekkesesongen. Det er en fugl som på mange måter kan minne om de mennesker den ikke frykter: Lomviene får én unge i hvert kull, som de investerer alt i for å sikre gunstige forhold, den lever i sosiale grupper, gjerne i huler og fjellhyller organisert som små samfunn. Og de kan altså ikke, ifølge Berg, holde ut å se vold. Denne karakteristikken hører kanskje til i et grenseland mellom ornitologi og myte, men den skaper likevel rom for en identifikasjon mellom fuglen og menneskene – som bare blir sterkere gjennom siste avsnitt, der Walter Benjamins liknelse om (vår manglende) historiebevissthet blir påkalt: Det er historiesynet i det moderne som gjør oss blinde for fremtiden, heter det i denne liknelsen – engelen blåses baklengs inn i fremtiden av en «storm fra paradiset» (Benjamin): «blind / for det som skal komme, sjuk / av det som har skjedd». Her er Berg mer moralsk enn han pleier, og det komiske elementet er fraværende. Kanskje skyldes det at koblingen mellom dyret og mennesket er dobbel. Mennesket er både en aktør i fabelen om lomvien, og gjenstand for en analogisk slutning via Walter Benjamin: Mennesket er også lomvien, og lik den bistår vi ved pent å legge til rette for vår egen undergang. Slik sett er dette en fabel som mangler Bergs karakteristiske blanding av alvor og lek – men det er heller ikke mye som er morsomt med artenes undergang, kunne vi kanskje si.

### **Avsluttende lærepenge: en fabel fra teateret**

Det er lettere å lage seriøs satire av kunstlivet enn av menneskets herjinger på kloden. Til den anekdotiske fabeltypen tror jeg vi må regne fortellingen

«Verb Nidgøy kuger til sjela», fra *Forskjellig* (1995). Her er det skuespilleren som er hovedperson i en fabel om selvfremstilling i aller mest bokstavelige og selvransakende forstand, og det er et åpent spørsmålet hvorvidt det i det hele tatt finnes et <mytisk> nivå her.

Det er sagt om engelskmenna at de har udødelig sjel  
og fryktelig uregelmessige verb  
jeg kom til å tenke på dette en gang jeg sto på scenen i Amsterdam  
framfor et grusomt dannet teaterpublikum  
med den feirede dramatiker Heiner Müller i spissen  
jeg hadde ingen bukser på  
teksten var på engelsk og nå skulle jeg late som  
om den kom ut av munnen min  
mens den i virkeligheten kom ut av en DAT-spiller  
via høyttalerne på hver side av scenen  
for det første var det om å gjøre å skjule at det var playback  
noe som er vanskelig nok i seg sjæl  
når publikum sitter et par meter unna  
for det andre var det  
maktpåliggende å avlede oppmerksomheten  
fra kjønnsorganet mitt som krympa seg  
så mye der det hang at det nesten ikke hang lenger  
men snurpa seg inn i bekkenfettet  
som en skarve navle – eller, tenkte jeg, som et av disse fordømt  
uregelmessige engelske verbene  
som knyter seg i munnen på tyskere à la Heiner Müller  
og dekker en udødelig sjel.

(*Forskjellig*, 1995)

Anekdoten eller fortellingen minner mest av alt om en drøm: Man står plutselig naken foran en forsamling. I dette tilfellet en forsamling bestående av «et grusomt dannet teaterpublikum», med den store, tyske dramatiker Heiner Müller tydeligvis i første rekke – den samme Müller som Berg gjendiktet, samme år som *Forskjellig* utkom og samme år som Müller døde.

I tillegg skjer det også her det som helst ikke skal skje i en slik situasjon, nemlig at den som opptrer blir selvbevisst, og begynner å tenke på noe ganske annet enn den situasjonen han står i, og helst bør være i: Han setter i gang en refleksjon over uregelrette verb i det engelske språket! Uregelrette verb er verb med bøyning som ikke følger noen regel, og som altså kan være vanskelige å forholde seg til (særlig hvis man er naken skuespiller på en scene og står foran en verdensberømt regissør). «Verb Nidgøy» er et av Øyvind Bergs mest brukte anagrammer, som opptrer med ujevne mellomrom i diktene, og er slik sett en virkelig skikkelse,

ikke en drømmefigur. Og det som skjer, er altså ingen vond drøm, det virker å være realitet. På første rad, i alle fall i diktet, sitter dramatikerens som annetsteds har hevdet at «[k]unstens sted er rommet mellom realitet og sannhet». Og det er kanskje et spørsmål hva som er «realitet» og «sannhet» i situasjonen her, og om disse størrelsene muligens korresponderer med forholdet mellom «realisme» i moderne forstand og det å være «true to nature» i fabelens forstand – med skuespilleren som fortvilt forsøker å late som om ordene kommer ut av munnen hans mens han like fortvilt, kanskje, forsøker – men mislykkes – i ikke å tenke på sin egen nakenhet og den realiteten at kjønnet har skrumpet bort. Akkurat dette Müller-utsagnet om realitet og sannhet faller i en tekst Øyvind Bergs lesere kanskje kjenner til, for Berg poserer sovende på innbretten til *Kunngjøring* (1992) med nesen i den; det dreier seg om en samtale mellom Müller og regissør og dramatiker Franz Raddatz om kunstens fremtid.

Men Berg er muligens uenig i denne karakteristikken («rommet mellom realitet og sannhet»), for han ser i alle fall sitt snitt til å stoppe kjeften på dramatikerens – ved hjelp av de uregelmessige engelske verbene (som det altså ganske riktig finnes hundrevis av, mot bare en håndfull på norsk). Men ikke bare er det verbene som her havner i gapet på Heiner Müller: Den nakne skuespilleren Verb Nidgøy har akkurat gjennomført en retorisk operasjon der kjønnsorganet hans har forvandlet seg (under tyskerens strenge blikk) til en skarve navle og deretter igjen til «et av disse fordømt / uregelmessige engelske verbene» – og som så «knyter seg i munnen på tyskere à la Heiner Müller».

Her har vi nok et eksempel, altså, på at det kroppslige og det poetiske inngår uforklarlige forbindelser, eller i alle fall forbindelser der det ikke lar seg gjøre å si hva som er hva. Sirkelkomposisjonen i denne vesle fabelen setter engelskmenn og tyskere opp mot hverandre, uten at noen entydig «moral» lar seg lese ut – annet enn at det kan være fornuftig i slike situasjoner ikke å legge ut på similiske tankevandringer som gjør at man ender opp med kjønnet i munnen på sine egne forbilder uti dramatikken. Og det kan kanskje være en grei lærepenge – både litterært og moralsk – å ta med seg fra lesningen av Øyvind Bergs poesi?

## Kilder

Berg, Øyvind 2004. *Chutzpah i måneskinn*. H Press Imperativ 2. Oslo: H Press.

Berg, Øyvind 1995. *Forskjellig*. Oslo: Kolon forlag.

Berg, Øyvind 1997. *Kjærlighet*. Oslo: Kolon forlag.

Berg, Øyvind 2000. *Nede fortelling*. Oslo: Kolon forlag.

Lindholm, Audun 2008. «Hinsides vått og tørt. Intervju med Henning Hagerup og Pål Norheim om Vagants tidlige år», i *Vagant* 4/2008.

Van Dijk, G. J. 1997: *Ainoi, Logoi, Mythoi. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature*. Leiden: Brill.

Zafiroopoulos, Christos A. Zafiroopoulos 2001. *Ethics in Aesop's Fables. The Augustana Collection*. Leiden: Brill.