

ØYVIND RIMBEREID: **TERSKLER OG SPRANG** FRÅ TEKNIKK TIL TEMATIKK I GÖRAN SONNEVIS DIKTNING

I

Et sted i Göran Sonnevis mest omfangsrike utgivelse til nå, *Bok utan namn* (2012), finnes det noen linjer som gir et glimt inn i poetens skriverom, inn i praktikken og teknikken: «(...) jag berättade/ om mitt sätt at arbeta, rent konkret, med remsor, tape, kopierings-/ apparat, hur jag lyfte remsorna fram och tillbaka, med alternativa/ varianter på rader (...)» (Sonnevi 2012, 497). Nå viser disse linjene til den unge poetens arbeid, før tekstbehandlingens tidsalder. Jeg aner likevel, også fordi det står i en nyere samling, at dette gir et hint om Sonnevis arbeidsmåte i det hele tatt, nemlig at hans dikt består av linjer og sekvenser som er skrevet på ulike tidspunkt, og som springer ut av ganske forskjellige situasjoner, historiske så vel som biografiske. Forfatteren har så flyttet på og romstert med disse, søkt å finne nye kombinasjoner, nye strukturer og klanger. Dette får sine konsekvenser for distribusjonen av stoffet – og ikke minst for opplevelsen av distribusjonen. Jeg sikter selvsagt til alle sprangene og ellipsene vi opplever når vi leser Sonnevis dikt. Stadig stanser disse diktene opp, pauserer, rykker til siden, gjentar eller stiger over en tematisk terskel, for å transponere seg over i nytt stoff, nye motiv, eller for å brette seg ut i en annen tid. Det er sprang og pauseringer som tiltar utover i forfatterskapet, og de synes å tilta jo lengre diktene blir. Selv så teknisk dette kan sies å være, handler det om noe helt sentralt ved Sonnevis diktning. Og langt på vei, slik jeg ser det, sier disse aspektene også noe vesentlig om hva poesi kan være i det hele tatt.

II

La meg konkretisere dette ved å ta omveien om Ezra Pound (1885–1972). Det er selvsagt ikke et tilfeldig valg. Pound har betydd mye for Sonnevi, hvilket Pound har gjort for mange i hans generasjon. Jeg tenker på andre forfattere jeg selv setter høyt, så som Georg Johannesen og Tom Leonard, eller Allen Ginsberg for den saks skyld. Sonnevis «egentlige» debut består også av oversettelser av Pound, *Sånger från Pisa*, i samarbeid med Jan Olov Ullén (1960). I sin

siste utgivelse, *Sekvenser mot Omega* (2017), har Sonnevi rett nok kommet til en erkjennelse om at han har blitt forført av Pound. Interessant er det at det er nettopp Pounds stemme Sonnevi omtaler som forførerisk. Hva er så en stemme? Den er prosodi, setningsmelodi og rytme, ja. Men er det ikke, tenker jeg, karakteriserende for en stemme også hvordan den modulerer sitt stoff? Modulasjon eller modulering er gjerne knyttet til musikken og betyr altså overgang fra én toneart til en annen. Men jeg er fristet til også å lene meg mot elektronikken, der modulasjon handler om hvordan to eller flere signal blir blandet og omgjort til ett signal. Dette gjelder for eksempel bærebølgen som en tradisjonell radio mottar. De analoge svingningene til menneskestemmen blir blandet med og forstyrrer en produsert elektronisk, høyfrekvent bølge. Det er slik en stemme kan bli fraktet av gårde over store avstander.

Hos Pound ble en gryende poetikk meislet ut alt i 1912, med det kjente, haikuliknende diktet «In a Station of the Metro». Om dette korte diktet har Pound i ettertid, halvt vitsende, sagt at han først skrev et dikt på tretti linjer, et halvår senere forkastet han det og skrev et dikt på en halvside, fordi det første manglet intensitet, for så, etter et nytt halvår, å ende opp med et dikt på kun to linjer. Det ble til diktet som i ettertid er blitt betraktet som innbegrepet på imagisme, med sine klare bilder og sitt presise språk:

*The apparition of the faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.*

Senere, rundt 1917, forsøkte Pound også å meisle ut en teori eller poetikk der imagisme blir kombinert med (en noe misforstått tolkning av) det kinesiske ideogrammet. Pound mente her å skimte et helt nytt prinsipp for poesien, nemlig en poetisk form der bilder kunne bli stilt opp i sekvenser bortover, med sprang fra bilde til bilde. Nå var det slik at det korte diktet for Pound nok ble en «dead end» rent kunstnerisk, kanskje på grunn av det helt korte diktets megetsigende retorikk. Pound gikk uansett over til å skrive lange dikt, og da dikt som han omtalte som «episke», fordi disse var bygget på historisk materiale. For å gjøre historien kortere: Pound tok så smått til på langdiktet *The Cantos*. Ett prinsipp ble likevel stående, nemlig sammenstillingen av elementer bortover. Skjønt, der «In a Station of the Metro» fortsatt står i det metaforiske, på det vis at ansiktene på metrostasjonen får sin parallell i kronbladene på et tre, er *The Cantos* bygd opp med vidt forskjellige, ofte inkommensurable tablåer. Mye av Pounds innovative originalitet og virkningshistorie ligger da også i dette, i hans frie, for ikke si rabiate sammenstillinger av ulike motiv, ofte sakset rett ut av historisk dokumentasjon. Summen er en slags kakofonisk talestrøm, der historiske referanser blir parett med poetisk ekspressive utbrudd, fragmenter fra tekster blir vekslet inn og ut med Pounds egne imaginasjoner eller erfaringer, og ulike språk som latin, italiensk, tysk og fransk, samt kinesiske skrifttegn, blir stilt opp ved siden av sober engelsk – eller slang.

Når jeg har valgt å dvele ved Pounds teknikk (og poetikk), så har dette å gjøre med at jeg mener å se tydelige og konkrete forbindelser mellom Sonnevis egen skildrede teknikk og Pounds bruk av det han kalte for «blocks», altså fraser med et motivmessig sentrum. Både Pounds og Sonnevis diktning står mer i det parataktiske og eruptive enn i det episke og kompositoriske. Å lese disse poetene er å bevege seg over en poetisk topografi med kløfter, renner, helninger, knauser – og stup. Det er åpenbart at Sonnevi på dette punktet er sterkt influert av Pound. Samtidig finnes viktige forskjeller både i det formelle og i den kunstneriske holdningen hos de to. Pounds posthumt utgitte essay «Machine Art» (1927–1930) er i så måte betegnende. Her hevder Pound blant annet at «the aesthetic of machines is still in a healthy state, because one can still think about the machine without dragging in the private life of the inventor». I dette essayet forsøker Pound å bestemme maskinens estetiske side, dens skjønnhet, og lokaliserer dette til «those parts of machines where the energy is most concentrated», det vil si de maskindelene som beveger seg eller, sekundært, de delene som må til for å holde de bevegelige delene på plass (Pound 1996, 58, 57). Påstandene i dette essayet er selvsagt en lett aparte omvei til kunst og diktning. Både Pounds tanke om maksimal fortetning av mening og hans påstand om at kunsten bør avpersonaliseres («without dragging in the private life»), er tydelig til stede her. Så kunne en kanskje tenke at analogien mellom maskin og kunst ville lede ut i en slags organisk forståelse av kunst, med utgangspunkt i maskinen som et fungerende hele. Men det er ikke helt slik hos Pound (han viser blant annet stor forakt for den aristoteliske estetikken insistering på «det naturlige» og tragedien forstått om et sammenhengende hele). Betegnende nok er det heller delene i maskinen («the spare parts») Pound fatter interesse for. På den ene siden konvergerer fokuset på deler som beveger seg, på det som *skjer i* maskinen, med Pounds kjente credo «Make it New». Stor kunst får noe til å skjje, og kan i sine mest radikale tilfeller endre kunsthistorien. Og endelig: aksentueringen av «delene i maskinen» peker rett inn mot teknikken og den helt særskilte artikulasjonen som finnes i *The Cantos*. Flere kommentatorer har da også sammenliknet Pounds poesi med kubismen, på det vis at det i *The Cantos* finnes en overflod av perspektiv og historiske referanser som blir koblet sammen abrupt, med grove skjøter og løse sømmer. Eller den er omtalt som «antifilologisk». Pounds hovedverk er for mange et verk som underminerer hermeneutikken; det er et verk der delene synes å ha fortrinn fremfor helheten, forstyrrende, utstikkende anomalier i den store tekstveven de, på tross av dette, så insisterende inngår i.

Rett nok har den høyt verdsatte *The Pisan Cantos* (1948), påbegynt under interneringen i Italia, et tydeligere personlig feste enn *Ur-Cantos*. Men også her er jeget ofte nedskalert retorisk og gjerne fraværende som pronominal markør, slik at det fortrinnsvis er de personlige anekdotene som skyves i forgrunnen, og i mindre grad de subjektive vinklingene, de eksplisitte katalyseringene. I det minste er dette en tendens i denne delen av verket.

Hos Sonnevi, til forskjell, danner jeget – fra og med midten av 60-tallet – et sentraliserende punkt eller ståsted som gjennomgående samler og syntetiserer stoff, tenkning og følelse. Også når det siteres og refereres, hvilket det gjøres stadig (til liks med Pound), er jeg'et hos Sonnevi skjøvet i forgrunnen. Dette er diktning som oppleves som nær, solidarisk – som særdeles lyrisk.

Dernest er ikke Sonnevi en konsentrasjonens dikter på samme vis som Pound, som jo gjennom hele sitt forfatterskap arbeidet med å konsentrere uttrykkene, kutte i linjene, frasene, sitatene, situasjonene, kontekstene, noe som iblant gir denne diktningen, og særlig store deler av *The Cantos*, en innforstått karakter. Hos Sonnevi er det heller inventaret, er det nok riktig å si, som gjør denne diktning særskilt. Jeg tenker på bruken av filosofiske og tekniske begreper, den helt egne, kunstnerisk metaforen eller de gjennomgående repetisjonssymbolene som finnes i forfatterskapet. Det er ikke avkortinger av formularer eller yringer som først og fremst kjennetegner Sonnevi.

Men viktigst i det som er fokuset her: Forskjellen mellom de to viser seg i hvordan skjøtene blir behandlet og koplet sammen – altså, hvordan ulike stoffområder blir modulert. Hos Sonnevi finner vi hyppig ulike figurer over sprangene og kløftene i stoffet, gjerne i form av similer, eller slik at det dannes små allegorier på sidene vi leser. Eventuelt så er det slik at ulike motiv eller tankefelt blir stilt opp som parallellismer eller kontraster. Et nokså tilfeldig eksempel fra *Sekvenser fra Omega* (2017), der overgangen mellom strofene, som så å si veksler mellom parallellisme og kontrast, etter hvert blir fiksert og modulert av motivet til noe «flygende»:

(...)

Så förbereds detta land för ny politik Som i Danmark, Norge
Det är skamligt Ser, att du tänker på kvinnorna i Akalla

När kommer för oss den snabba eldens vinge Dansande –

På väg till vårdcentralen såg jag ovanför taknocken till grannens
en liten virvel av fåglar Något slags rovfågel Hök? Falk?

(...)

(Sonnevi 2017, 94)

Hos Sonnevi skapes dette i en helt eksplisitt modulering, som om overgangene i diktstrømmen *skjer* i sanntid. I sekvensen vokser verden så å si uten omvei, uten tolkning. Leseren opplever dette, vil jeg tro, først og fremst som noe eksplisitt og subjektivt skapt, produsert av jeget i diktet.

Men for å nærme meg mitt andre tema: Ofte er overgangene, sprangene hos Sonnevi, spent over noe som er *holdt* åpent. Det handler her om cesuren, dette vesle formale emnet, som likevel er hyppig omtalt, både av filologer og poeter. Cesur betyr som kjent «pause» eller «kutt» i en prosodi. I den klassiske metrikken

var dette, som mye annet, regelstyrt; cesuren ble omtalt som «takthvile» og skulle gjerne ha sin bestemte plass, i den episke aleksandrineren etter sjetten stavelse. Jeg skal ikke gå i dybden. Saken er at selv med sitt slektskap i teknikk, som altså har å gjøre både med det rike tilfanget av stoff og distribusjonen av stoffet gjennom fraser og sekvenser, så skiller disse poetene lag når det gjelder den helt konkrete bruken av pausering, bruken av cesur.

Nå varierer teknikken utover i Pounds *The Cantos*. Det er likevel ikke urimelig å hevde at det i verket finnes en gjennomgående vilje til å tvinge stoff og motiv sammen, direkte og gjerne kollisjonsaktig. Cesuren brukes her sjeldnere til å skille og snitte mellom ulike tema eller motiv. Heller markerer cesuren en stans *etter* at vidt ulike tema eller motiv er løftet fram. Formelt sett er altså Pounds bruk av cesur i slekt med ordets vanligste bruk, pustepause. Skjønt, pustepausen er hos Pound ikke regelstyrt, men følger heller et (mer eller mindre intuitivt) fraseringsprinsipp. Hva er så den poetiske konsekvensen av dette? Pounds mange anaforer og assonanser, slik som i den kjente «With Usura», sang XLV, og ikke minst hans rause bruk av enjambement, er med på å forsterke en poetisk diksjon der ulike motiver blir skjøvet *inn* i hverandre. Igjen et nokså tilfeldig eksempel, sang VII: her omtaler Pound Eleanor av Aquitaine (1124–1204), gift med Ludvig den VI, siterer Aiskylos på gresk, løfter frem myten om den blinde Homer, som derfor var særlig lydhør overfor det talte ord, gjengir en episode fra *Illiaden*, for så å sitere Ovid:

Eleanor (she spoiled in a British climate)
Ἐλανδρος and Ελεπτολις, and
 poor old Homer blind,
 blind as a bat,
Ear, ear for the sea-surge;
 rattle of old men's voices.
And then the phantom Rome,
 marble narrow for seats
“Si pulvis nullus” said Ovid (...)

(Pound 1986, 24)

Endelig ender denne femten linjers lange frasen med en hendelse fra Dantes *Komedie*, 9. sirkel, før frasen toner ut. Slik blir dette til en quickstep gjennom litterære motiv og topoi som er egnet til å ta pusten (eller interessen) fra enhver. Men igjen det formelle: Det handler om linjefall som øker tempoet, enjambement som skyver øyet videre (det hengende «and» i 2. linje), assonanser («poor old»), alliterasjon («sea-surge») og frie gjentakelser som gir rytme. Det er litterære grep som er med på å skape en sammendragende virkning på vidt forskjellige historiske nedslag. Kanskje lik kraftutvekslingen i koplingsstakene mellom hjulene på et lokomotiv, for å nytte Pounds maskinmetafor? Eller lik radiobølgen som lar seg påvirke av menneskestemmen, for slik å kunne frakte

den over store avstander? Uansett, resultatet er denne frapperende farten og driven *The Cantos* ofte har, denne voldsomme energien, denne intensiteten i stemmen til Pound.

Fra det lokale i *The Cantos*, fra den poundske fraseringen og kompileringen, er det fristende å trekke noen overordnede slutninger: Selve den stilistiske beveggrunnen i Pounds forfatterskap kan synes å likne den barokke figuren «conchetto» (ital.) eller «conceit» (eng.), som innebærer å bøye ulike erfaringsområder mot eller inn i hverandre, ofte helt «inkongruente» (jf. *Encyclopaedia Britannica online*). Skulle en tenke dette videre, følge estetikken ut i et ideologisk landskap, så utgjør Pounds encyklopediske verk en broket leseopplevelse, der verket neppe skaper et gjennomført ideologisk hele (selv om for eksempel de sent publiserte sangene LXXII og LXXIII utvilsomt er rent propagandistiske). Det er likevel gode grunner for å hevde at det finnes en klar tendens i *The Cantos* som består i at Pound stadig vekk forsøker å løfte alle sine ulike historiske motiv og sitater opp på samme plan, forsøker å bygge en verden. Eller for den saks skyld, bygge en helhetlig verden, en helhetlig poetisk-syntetiserende verden som skal virke siviliserende på dem som måtte lese verket. Som *The Cantos*-kjenneren Alec Marsh skriver om Pounds politiske affiniteter: Pounds ideologiske ideal er blant annet Jefferson og Mussolini *samtidig*, inkarnert poetisk som én suveren kollektiv statsmann ... Mon tro om det ikke er noe slikt som ligger under følgende linjer i «Sekvenser mot omega», der det heter at Ezra Pound «drømde sin harmoni (... //) En slags Konfucius-maskin» (Sonnevi 2017, 85)?



Men la meg vende tilbake til hovedtemaet, til Sonnevis dikt, med cesuren for øye. Sonnevis debut *Utført* (1961) åpner med diktet «Bottenlâge»;

Nästan ingenting –

Varsamhet.

Dess klang.

Också frågor är möjliga.

Som vi ser finnes ordinære linjeskift, punktum og blanklinjer som pausemarkører. Sågar blir tankestrek brukt – som om det ikke holder med punktum, ny verslinje eller blanklinje. Åpningsdiktet er slik sett mettet med pausemarkører. I en rekke andre dikt i samlingen er linjefall med innrykk nytt, og for øvrig er tankestrek nytt i om lag halvparten av diktene. Kort sagt: I debuten møter vi en poet som har et så sterkt behov for pausering at han forsøker å smugle det inn på ulike grafiske og retoriske vis. Eller mer

forståelsesfullt formulert så er dette en poet som trenger mange nyanser i sin markering av cesur.

Går vi en femten år framover i tid, til samlingen *Språk; Verktug; Eld* (1976), er diktene blitt lange; det er bredt anlagte komposisjoner, ofte poetiske fortetninger bygd over forfatterens egen, biografiske tidsstrøm, som Sonnevi selv omtaler som «hypostasering» av tid. Uansett, de lange diktene er delt inn i strofer eller seksjoner. Men her finnes en annen, mer radikal bruk av cesur enn i debuten. Iblant brukes en ganske tung, betydningsmettet form for pausering. Jeg tenker på de mange epigramaktige enversingene som finnes i samlingene på 70-tallet, markert med asteriks framfor og etter. I *Språk; Verktug; Eld* kan det for eksempel stå: «jag arbetar på en oändlig dikt», «det möjliga förutsätter det omöjliga» – eller vi støter på isolerte kupletter, som «Förbränningsens punkt kommer snabbt/ Snart är du förbrukad» (Sonnevi 1979, 201, 195, 255).

Et gyldig historisk perspektiv på slike fortettede poetiske formulærer (og her står Sonnevi Pound nokså nær), er Friedrich Hölderlins kjente kommentarer til Sofokles tragedier. For Hölderlin utgjør cesuren et helt nødvendig anti-rytmisk brudd i tragedien. Cesuren omtaler Hölderlin som «das reine Wort» (Weineck 2012, 77). Det fremste eksemplet for Hölderlin er likevel ikke cesur i bokstavelig forstand. Heller er det spåmannen Teiresias' monologer i *Kong Oedipus* og *Antigone*. Teiresias' ord setter en splitt i tragedien, sier Hölderlin, slik at den i stedet for bare å skride framover narrativt og tildekke seg som kunstform, tar til å balansere rundt cesuren, og tragedien kan vise seg som tilsynkomst, som form. Med tanke på Sonnevis mange enlinjere på 70-tallet: De fleste av disse abrupte poetiske bildene eller sentensene har også her en overordnet meningsfunksjon, der de gjerne står som ytringer av poetisk-filosofisk slag, og da med en status som kan likne Teiresias' taler i Sofokles tragedier. Iblant utgjør enlinjeren også et skifte i perspektiv, gjerne fra det abstrakte og allmenne til det konkrete, som for eksempel et skifte fra krigene i Asia til kjærligheten mellom poeten og hans elskede.

Slike aspekter ved cesuren, og mer til, er hva Paul Celan løfter fram i sin takktale ved tildelingen av Büchner-prisen i 1960, «Der Meridian» (en tale som for øvrig er perforert av cesurer). I et forberedende notat til talen skriver han blant annet: «Det som er i lungene, det er på tungen,» pleide min mor å si. (...) I kolaen (altså i interpunksjonen) er meningen oftere sannere sammenføydd og fuget enn i rimet; diktets gestalt: det er den enkeltes nærvær, pustens vending (Celan 19996, 108).¹ Cesuren er så å si et fysisk avtrykk av subjektet bak det kunstneriske språket, ifølge Celan. I språkflyten viser den enkeltes nærvær seg gjennom små gliper, cesurer. Under dette ligger den jødiske tenkemåten, på hebraisk har ordene «sjel» og «pust» samme rot (liksom på norsk, i «ånd» og

1 | For øvrig sier Olav H. Hauge noe liknende i sine dagboknotater: «Det [er] godt med litt staming, ein god talar gjer det, han gjeng ikkje som kvern, ein glidande stokk.» (Hauge 2000, 692)

«å ånde»). For øvrig, selv om dette ikke er eksplisitt tema hos Celan, er det verdt å minne om at koplingen mellom kropp og cesur peker i retning av det musiske. Cesuren er det som både får musikken og kroppen til å bevege seg. Pound formulerer det på dette vis i *ABC of Reading* (orig. 1934): «The author's conviction on this day of New Year is that music begins to atrophy when it departs too far from the dance; that poetry begins to atrophy when it gets too far from music» (Pound 1987, 14).

Det er et annet aspekt ved Celans Büchner-tale som er verdt å merke seg. Som vi ser, kaller han kolaen, cesuren, for «pustevending». Selvsagt vender pusten, slik den taktfast ånder inn og ut. Men når Celan bruker ordet vending, går han også lukt til sentrum av hva et dikt er. Vers betyr jo «vending», med sitt etymologiske opphav i oxsen som med plog vender furen i enden av jordet. Og verselinjen vender, den vender før enden på arket. Ordet «vending» forekommer da også hyppig i «Der Meridian»: Diktet vender seg mot et stoff, det vender seg mot et annet sted, det vender seg mot en annen leser (diktet liknes med en flaskepost) – og endelig vender hele talen 360 grader, når Celan avslutter talen med at han har søkt opphav, som ikke finnes, men at den stien eller veien som det immaterielle poetiske språket utgjør, har dannet en sirkel, en meridian. Det mest eklatante eksemplet på en «vending» er likevel Celans parafraisering av Büchners ufullendte fortelling *Lenz* (1835), der dikteren Lenz beklager seg over at han ikke kan «gå på hodet», hvilket, for Celan, fremstår som et bilde på den mest radikale kunstneriske ambisjonen. Den som «går på hodet» har himmelen som en avgrunn under seg, skriver Celan. For egen regning er jeg fristet til å omtale bildet Celan fester seg ved, som en «trope». For også «trope» betyr «vending». Og troper er det mye av i dikt. I noen dikt, så som i surrealismen, kan jo et dikt praktisk talt flyte over av troper. Ja, frekvensen av troper eller karakteren til tropene kan iblant være selve signaturen til en poet (som hos Øyvind Berg).

Hvor leder dette så hen? Jo, det fører oss bort fra alle teknikalitetene ved cesuren, versevendingene og tropene. Det fører oss mot det tematiske. For den som snur seg, for å omskrive Celan, får altså en invitasjon til å gå i en annen retning.

IV

I Sonnevis tilfelle har cesur og vending å gjøre med en særskilt tenkemåte. På ett nivå er dette åpenbart. Mange av Sonnevis boktitler tematiserer og assosierer til cesur i bred forstand: *Utført*, *Det oavslutade språket*, *Oavslutade dikter* osv. Ordet cesur forekommer også en rekke ganger i Sonnevis dikt, og oftere i de senere samlingene. I *Sekvenser mot Omega* har sågar to dikt fått «cesur» som epitet i tittelen. Kanskje er det riktig å si at cesuren har utviklet seg til å

bli en mestertrope hos den sene Sonnevi? Dette er dikt som gir beskjed om avbrudd og pausering, splittings og disparate emner, og som med det synes å stå et stykke ifra romantikkens tanke om en skjult eller taus helhet som virker bakom alt. Cesuren ser ut til å ha seget inn og opp i tenkningen til Sonnevi som et grunnvann. Den er blitt til en sentral og aktiv tenkemåte hos poeten, tenksom som han er. Den er blitt et viktig aspekt ved Sonnevis optikk. Svært mye av det som kjennetegner hans tenkning og spekulasjon, synes i det hele tatt å være reflektert i forfatterens forhold til cesuren. I diktet «Burge, Öja, 1989» fra *Trädet* heter det: «Det kontinuerliga/ är ett specialfall av det diskontinuerliga» (Sonnevi 1991, 110). Det som bryter av, cesuren, står altså *over* det som binder og fuger sammenhenger i tilværelsen og i verden. Det er kanskje ikke tilfeldig at denne refleksjonen kommer like etter at poeten har grunnet over Hölderlin, med tanke på hans kjente kommentar til Sofokles tragedier.

Hvordan manifesterer så cesuren seg i siste del av Sonnevis forfatterskap, der den altså fremstår som stadig mer prekær? I seksjon LVII i titteldiktet «Mozarts Tredje Hjärna» (1996)² finnes denne sekvensen:

(...)

Spelet av känslor och intressen Ser ansikternas
ytte ytor, den lilla ryckningen i kindmuskeln,
mörkret som far över huden, på trots av
allt det som sägs, i de förljugna språken
All maktkamp är förstörelse Bryter sönder den
sköra formen Där den tvångslöst kommer
ur det existerandes fångenskap Mörk
själsmateria; obestämd sort Vi är här
bara kort tid På de nästan-öändliga inre ytorna ...
Väd er tid? Det som brukar oss I den störrre hjärnan –

Vokalernas längd bestämmer, ockå spänningen i
den inre rytmiken Vilket berg vi hoppar ifrån; trång-
föringer sker altså också mellan bergen (...)

(Sonnevi 1996, 175)

Strofen tar altså til med spriket som kan oppstå mellom det mennesket kan få seg til å si versus ansiktets ufrivillige fysiske kommunikasjon, strømmende fra det ubevisste – dette som i psykologien blir omtalt som «polyvagal» respons (som er særlig aktiv under stress). Her blir det i stedet liknet metaforisk med kosmisk mørk materie. Mot slutten av 1. strofe kommer så spranget «Vi är här/ bara kort tid», før vi vender tilbake til noe som har med menneskets hjerne å gjøre, «de nästan-öändliga inre ytorna», for deretter å gå opp noen terskler; diktet løfter

2 | Første del av verket har, for øvrig, «Disparates» som undertittel.

seg inn i det abstrakte, til et ambisiøst spørsmål om tid som sådan, før strofen ender med «I den større hjærnan – ». Som vi ser er det to markerte cesurer mot slutten, den første med utelatelsestegn og én med etterstilt tankestrek. I begge tilfeller skaper enjambementet usikkerhet. Skal disse setningsemnene leses som en følge av foregående ledd, eller som en selvstendig, påbegynt uttrykk som brytes av? Er dette ellipse eller anakoluti? Det kan vi ikke slå fast.

Det viktige for meg er likevel at dette demonstrerer den sonneviske tenke- og skrivemåten, den spekulerende modulasjonen som preger forfatterskapet; det som gjør at tanken kan dra med seg så vidt ulike perspektiv, hurtig skiftende, hvor overraskende billedsprang og brå tankeutvidelser stadig viser seg. Kanskje er det klipperen og limeren Sonnevi som her er i aksjon, hvor cesuren blir en sort medskaper, sporveksler? Men dette kan også være en tilfeldig assosiasjon, sprunget ut av det som jo tematiseres: hjernens mørke sjelsmaterie? Om cesurene her da ikke har med selve språket å gjøre, slik språket hakker seg av gårde med sine påslag og etterslag, denne siden ved språket som poesien språk særlig ivaretar, innfrir, på en ganske annen måte enn annen språkbruk, og som, når alt kommet til alt, handler om at språket alltid kan bryte sammen eller avbryte seg selv, for å søke i andre retninger, vende seg mot andre hold. I så måte minner denne sekvensen meg på at den ferdige, velformede setningen, når alt kommer til alt, bare er en maske, en maske som skjuler at både grammatikken og retorikken kan sprekke opp når som helst.

Og hva kan vise seg når språket som konvensjon sprekker opp? Kanskje en form for språklig og billedmessig overladning eller akselerering? Når den siterte sekvensen ender med «Vilket berg vi hoppar ifrå; trång-/ föringar sker alltså också mellan bergen», så er dette riktignok en allusjon til Paul Celans dikt «Engführung». Men «trangføringer» er først og fremst en musikkteknisk term, som særlig angår fugen. Trangføring viser seg når flere stemmer i et musikkstykke kappes om «å bringe fram temaet enda en gang», ifølge *Det Norske Akademis ordbok*. Det er en musisk situasjon der stemningen piskes opp og intensiteten øker. Når det i LVII heter at «trång-/ föringar sker altså också mellan bergen», må vel det bety noe slikt som at det også er i kløftene, i mellomrommene og i cesurene at noe kappes om å nå fram, om å ta del – om å la noe skjje? At der, hvor i utgangspunktet *ingenting* finnes, oppstår også intensitetene?

V

La meg ta dette litt videre, og da via et lengre utdrag fra diktet «Allhelgonafest, 2007», i *Bok utan namn*. Diktet, som strekker seg over gode fire sider, handler om merkedagen der en innen kristen tradisjon feirer helgener og martyrer som ikke har egen dato i kalenderen. Diktet åpner i et prosaisk stemmeleie, skildrende hvordan jeget forbereder festen. Tolv linjer uti diktet dukker et

minne om den avdøde faren opp, han som har sin dødsdag just allehelgensdag. Temperaturen i diktet endrer seg en tanke med dette; tempoet drives opp, en cesur, flere sprang; vi hører at datteren venter barn, og jeget skildrer hvordan han sitter ute i mørket om natten, ut i «All förändring av natt», før diktet brått sprekker opp i en refleksjon over det ufødte, «som inte ens en gud» kan forutse, diktet drives ytterligere opp i tempo med korte fraser, interjeksjoner, gjentakelser og en rekke cesurer:

(...)

Alla fönster av natt All förändring av natt Där vi vilar
i det yttersta ljuset I allt det ofödda, oskapade I det som
ingen kan förutsäga, inte ens en gud Ingen ser sig själv
Ändå är det det vi ska göra Som vore vi våra egna barn
Katastrofinformerade? Ja! Vad annars! Vi möter detta, som vore det
varje gång på nytt
Och det är det Varje timma Varje nanosekund I det omöjliga
snittet i tiden
Så är vi tidsvarelser I var och en av oss finns den oändliga tiden
odelbar
Skanderade Snitt efter snitt Klang efter klang I frihet

Efter festen för de döda Åter mysteriet Det är
de levande som möts, precis sådana de är,
i sina förställningar, bländbilder, kärlek
Tafatt rör vi vid varandra Vad säger vi för att
såra? Eller för att öppna varandra, för det
oerhörda? Ingen vet Inte ens min far från det höga
där han ser oss, församlade Talar han med den
andre döde, den vars frånvaro fanns med Vilket sorl
av röster! Kan de alls höra varandra, i detta brus
Vi följer mysteriet (...)

(Sonnevi 2012, 32–33)

Å skandere tiden gir frihet, sier diktet slik første strofe ender. Samtidig er ikke tiden mulig å dele, sier diktet, det «omöjliga snittet» – og det er jo riktig; tiden kan hverken deles, pauseres eller stanses, slik den blåser uvegerlig framover, samme hva vi gjør. Men, det finnes former for unntak, antyder diktet. Kan hende slik: Stanser ikke tiden *litt* opp når vi minnes de døde, slik en kan på allehelgensdag? Er det ikke dette som er å snitte i tiden, unikt som minnearbeidet er for mennesket som art?³ Ritualet opphever tiden? Samtidig

3 | I *Sekvenser mot Omega* har minnediktet til Tomas Tranströmer nettopp «cesur» i tittelen, «Påskesekvens; 2015, cesur» (Sonnevi 2017, 118).

snitter diktet dobbelt i denne allehelgensfeiringen; det snitter i minnearbeidet, med sine påslag, etterslag og pauseringer i «[k]lang etter klang». Som altså må være diktets egen form for frihet?

I ny strofe er allehelgenfesten over og jeget befinner seg hos de levende. Kanskje natt? For tafatt «rör vi vid varandra», heter det. De levende sitter passivt, som paralysert. Men det varer ikke. Situasjonen er alt annet enn stabil. Brått tar jegets døde far til å tale, høyt over de levende – som om alle befinner seg i samme rom. Liksom i en seanse? For det er unektelig noe spøkelseaktig ved det diktet spenner opp her. Det er som om diktet *både* taler ut fra de levende menneskenes verden – og de dødes. Ja, det er et kor av stemmer, og det med vidt ulik ontologisk status, som brått kappes om å få komme til orde: «Kan de alls höra varandra, i detta brus». Trangføring, altså.

Hva som utspiller seg her, minner litt om det som filosofen Giorgio Agamben utlegger i sin *Il fuco e il racconto* (2014; eng. utgave *The Fire and the Tale*). Med utspring i en anekdote i Gershom Scholems *Jewish Mysticism* (1941) hevder Agamben at mennesket har tapt den mystiske erfaringen, har tapt «flammen». Mennesket sitter i beste fall tilbake med vage gjenfortellinger om denne erfaringen. Ytre sett kan dette ses på som et fremskritt, på det vis at vi har frigjort oss fra det mytiske, og dermed laget et rom for litteraturen som kultur. Ur-erfaringen er blitt omdannet til fortelling og roman. Men Agamben spør: Har litteraturen bare vunnet på sin frisetting? Forfattere av i dag ser ut til å være blinde for dette historiske opphavet; de skriver på sine romaner med sitt umarkerte, instrumentelle språk, som om sårene fra dette opphavet ikke finnes lenger. Skjønt, ikke all litteratur er slik. Det finnes fortsatt litteratur, sier Agamben, som viser fram tapet av «flammen». Det er en litteratur som gjerne havner i et ambivalent forhold til sitt opphav, skriver Agamben, og omtaler den som «prekær», «usikker» og «skjør». Og mer til: det eldgamle arret viser seg ikke som fortelling, som mythos. Heller er det slik: «The probe is language, and it is on language that the intervals and breaks that separate the tale from the fire are implacably marked as wounds». Metaforisk legger han til at arret, som vitner om kløften mellom ur-erfaringen og fortellingen, viser seg gjennom en kjærlighet til språket. Skjønt, kjærlighet da forstått som noe vaklende og usikkert, skriver Agamben og siterer Dantes «Paradis 13. sang»: «Kunstnaren kjenner kunstens knep, men skjelv på handa» (sitert etter Ulleland). Eller med Agambens egne ord: den skjelvende hånden viser seg «when style suddenly overflows, colours fade, words stutter, and matter clots and spills over» (Agamben 2014, 7, 9).

Det er likevel noe ved diktningen Agambens refleksjoner ikke fanger opp. Ser en alt gjennom mystikken, kan en lett gå seg vill der inne. Det som diktningen skaper og vinner ute i nye og uskrevne terreng, truer litt, vil jeg si, med å forsvinne hos Agamben. For nå har temperaturen i diktet «Allhelgonafest; 2007» steget. Festen «förtsetter, i sin rasande flykt» og blir nærmest til en dionysisk rite, med vindriking og dans. Eller diktet tar til å likne *Voluspå*, bare

i en moderne versjon: apokalyptiske syner fra vår egen tid, reminisenser av kald krig, klimakrise, brått avbrutt av vakre visjoner, dyr, vekster, en ny, kosmisk rose – alt sammen under en fest der også de sårede, ja de døde, er blitt invitert inn, liksom i et totalforbund ...

Howdan kan slikt oppstå? Hva er kreftene under dette voldsomme poetiske oppkommet? Det er gode grunner til å si at det er cesuren som har tilvirket dette. Det er cesuren, med sine rykk, forstyrrelser, avløpere og kryssende muligheter og åpninger, som har drevet fram denne febrile billedstrømmen, denne nattlige imaginasjonen. Alle bildene, alle de overopphetede tankene og de spøkelsesaktige gestaltene, har her strømmet ut av cesuren. Den som jo har omsorg for det som ikke *er*, for det som ikke finnes her og nå. «Det som stiger ur fullständig tystnad.» som det også heter i diktet (Sonnevi 2012, 35). Ja, kanskje er det bare diktning som er skrevet med skjelvende hånd som kan vise fram noe slikt, diktning som er tilvirket av nøye tilsnittede bilder, med rytmer som kutter og river opp, denne halvt mumlende, hakkete stemmen, denne halvt ekstatiske sangen som i dette diktet munner ut slik:

Kommer du till mitt gästabad? Vi bjöds till det röda bordet
Vi skulle dela allt Lammet Rotfrukterna Vinet Brödet Soppan med svamp
Så skedde också Runt om pågår festen Den har ingen slut Del av
den djupa logos Där, där vi delar allt Så, som vi delar all oändlighet (...)
Jag hör på dig Du hör på mig Tvärs genom den fallande tystnaden
Nästan oberoende av vad vi säger Varje rösts avtryck Fullständigt unikt
Ensamt? För sig självt? Ja, också det Men det är faktiskt så att vi hör varandra
också i avgrunden Där, där vi är Vi ser också varandra

(Sonnevi 2012, 35–36)

En forførerisk stemme, som forfører på liknende vis som Ezra Pounds stemme har forført Sonnevi? Kanskje. Men ikke uten at Sonnevis stemme har minnet oss om at alt dette *samtidig* er «omöjlig». Det er en stemme som er splittet, som har diskontinuerlig karakter; modulerende mellom ratio og oppdiktning, mellom spekulasjonene og realitetene – der kriger, politikk og kroppens skrøpeligheit rår og bilder av ulik slag stadig veves inn i hverandre, mørke, lyse, merkelige, alminnelige, syke og vakre. Eller det er bilder av fugler som kommer og forsvinner, svært ofte, fugler som kommer og forsvinner, liksom historisk nedstyrte engler, disse jordiske tvillingsjelene til de som engang formidlet over avgrunnen, over spranget. «Vi/ hann inte se// innan den var borta.» som det heter om trosten i diktet «Sjostakovitj, 1976». Nesten alltid litt i utakt, også med seg selv, jeg blir aldri «en säker människa», som det står et sted i dette forfatterskapet, Sonnevi, vandrende på versefötter eller på faktiske bein, over berg, langs strender og gjennom Stockholm by, eller over abstrakte, teoretiske topografier. Det er slik Sonnevis diktning beveger seg, sakte, nølende, prøvende, litt raskere, et sprang, brått stopp. Tung lett lett, cesur.

VI

Til slutt. En liten stans ved Sonnevis siste ord, slik forfatterskapet foreligger i 2018. *Sekvenser mot Omega* munner ut i ordet «Sela». Det er hebraisk og har uklar betydning. Det er navnet på et fjell i Jordan. Men det kan òg bety ulike saker som «å heve», «å løfte», «å bøye seg for å be», og dertil det en sier til slutt i en bønn, «det er sant». I *Salmenes bok* opptrer Sela også, påfallende nok, som betydningen «pause». Sela kan markere at teksten er blitt avbrutt og at musikk nå skal ta over, fortsette. Endelig kan Sela bety «for evig». – Men nei, diktet varer ikke evig, men det kan vare *litt* lengre enn munnen som utsa det og hendene som skrev det, slik diktet stanser opp, vender, fortsetter – modulerer og synger seg selv av gårde: «Sekvens mot Omega? Det är just det, vi kan inte veta Vi ska inte veta Sela».

Litteratur

- Agamben, Giorgio. 2014. *The Fire and the Tale*, Stanford: Stanford University Press
- Celan, Paul. 1996. *Etterlatt*, overs. Øyvind Berg., Oslo: Kolon forlag
- Celan, Paul 1999: *Werke. Tübinger Ausgabe: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Frankfurt/M Suhrkamp
- Dante, Alighieri. 1993. *Den guddommelege komedie*, overs. Magnus Ulleland. Oslo: Gyldendal
- Det Norske Akademis ordbok*, online.
- Encyclopaedia Britannica online: <https://www.britannica.com>
- Hauge, Olav H.. 2000. *Dagbok 1924–1994*. Oslo: Samlaget
- Mancuso, Girolamo. 2006. «The Ideogrammic Method in *The Cantos*». I *Ezra Pound's Cantos: a casebook*. Oxford: Oxford University Press
- Marsh, Alec. 2011. *Money and Modernity: Pound, Williams, and the Spirit of Jefferson*. Alabama: University of Alabama Press
- Pound, Ezra. 1987. *ABC of reading*. New York: New Directions Paperbooks
- Pound, Ezra. 1986. *The Cantos*, London: Faber and Faber
- Pound Ezra. 1996. *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years* Durham: Duke University Press Books
- Sonnevi, Göran. 1991. *Dikter 1959–1972*. Stockholm: Bonniers
- Sonnevi, Göran. 1975. *Det omöjliga*. Stockholm: Bonniers
- Sonnevi, Göran. 1979. *Språk; Verktyg; Eld*. Stockholm: Bonniers
- Sonnevi, Göran. 1996. *Mozarts Tredje Hjärna*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag
- Sonnevi, Göran. 2017. *Bok utan namn*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag
- Sonnevi, Göran. 2017. *Sekvenser mot Omega*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag

Weineck, Silke-Maria. 2002. *The Abyss Above: Philosophy and Poetic
Madness in Plato, Hölderlin, and Nietzsche*. Albany: SUNY Press