



## *Ismane i internasjonal biletkunst og lyrikk*

Modernismen er ein tradisjon med så store forflyttingar at det ikkje finst ei kjerne som alle verka delar. Det ein derimot kan gjera, er å presentera dei mest sentrale retningane, for på den måten å sirkla inn nokre tydelege peilepunkt innanfor denne tradisjonen.

Det følgande bør i så måte oppfattast som eit riss til forståing av modernismen si historie, presisert som modernismen si historie innanfor malekunsten og lyrikken. Når eg vel å ta utgangspunkt i malekunsten, sjølv om eg har lyrikken som studieobjekt, er det fordi malekunsten si inndeling i ismar passar særst godt som utgangspunkt for å forklara lyrikken si utvikling. Ofte er det òg dei same namna, dei same ismane det er tale om.

Sjølv om samanfallet ikkje er hundre prosent, gjev det likevel lyrikken ein kontekst som er betydeleg mykje meir talande enn når ein i konvensjonelle litteraturhistorier presenterer lyrikken saman med dramaet og fiksjonsprosaen, og då helst med romanen si utvikling som det styrande prinsippet.

## Moderniteten og starten på den modernistiske rørsla

Ein skil mellom modernitet og modernisme. Moderniteten er den moderne verda. Han har å gjera med ei ny forståing av korleis verda er, og korleis menneska oppfører seg og oppfattar seg.

Ein kan til dømes meina at den moderne verda, altså moderniteten, byrjar med Galilei i 1632. Då byrjar det verdsbiletet som kyrkja fram til då hadde stått som garantist for, å vakla. Og i løpet av eit par hundre år endrar verdsoppfattinga seg frå statisk til dynamisk, frå uforanderleg til nett prega av endring. Encyclopedien blir erstatta av genealogien som forklaringsmodell. I denne prosessen spelar ikkje minst overgangen frå standssamfunn til klassesamfunn, og frå ei-nevelde til demokrati, viktige roller.

Heller ikkje den menneskelege identiteten blir lenger oppfatta som statisk. Den nye samfunnsgruppa som veks fram, borgarane, er først og fremst kjenneteikna ved sin sosiale mobilitet. Og dette, saman med den gryande psykologiens forståing av den individuelle historia si rolle for etableringa av kven me indre sett er, får store konsekvensar for måten me ser oss sjølv på.

Det er vanleg å rekna at det store skillet i så måte går ved romantikken, det vil i vår del av verda seia i første halvta av 1800-talet, frå Henrich Steffens' introduksjonsførelesingar til romantikken sine tankemåtar i København i 1802. Og då får ein òg ein kunst som er retta inn mot menneskets unike indre, og det sambandet dette indre står i til resten av verda.

Med dette er scena rydda for det romantiske geniet, og med det for oppfattinga av kvart einskild kunstverk som noko unikt, som eit uttrykk for ein genuin inspirasjon. Fram til då hadde kunsten først og fremst preg av eit handtverksyn, det vil seia av ei forståing av kunstnarleg aktivitet som teknikk, der det handlar om å skapa ei så dyktig som mogleg oppfylling av konvensjonar ein oppfatta som evige. Men frå og med romantikken endrar dette seg, frå eit fokus på allmenn poetikk, forstått som universelle reglar for korleis ein kan skapa det rette kunstverket, til personleg poetikk, til programskrift for korleis ein ønsker å uttrykka seg i sin eigen kunstproduksjon. Og så, ikkje minst, til poetikk for grupperingar, for kunstnarar som anten gjer ein annan sin poetikk til sin, eller som samlar seg bak å lansera eit nytt program dei står saman om.

Til ei slik framstilling skal det innvendast at ho er basert på romantikarane si sjølvforståing, formulert i direkte opposisjon til klassisismen, som låg umiddelbart før i tid. Til dømes kan ein undra seg over romantikarane sin patent på indre sjelsliv. «Folk sier at Jeppe drikker, men ikke hvorfor Jeppe drikker», skriv Ludvig Holberg allereie i 1722. Over hundre år før det igjen har William Shakespeares skrive om Romeo og Julie, som tar livet sitt i desperat forelsking. Shakespeares drama er basert på ei historie det finst fleire italienske versjonar av. Og folkevisa om Bendik og Årolilja så vel som sagaen om Gunnlaug Ormstunge, viser oss at tildragingar av same type knapt var ukjende her nord heller.

Men i vår framstilling er førestillinga om romantikken som vendepunktet gyldig. Med fråspark i denne byrjar den nye, modernistiske tradisjonen. Og i denne tradisjonen,

med sitt stadige krav om utvikling, forandring, fornying, står ein som ein forstår på skuldrene til heile den vendinga til det dynamiske som menneskja i og med moderniteten har slått inn på.



*John Constable. Vannmølla i Flatford ved elva Stour, 1817. Wikimedia Commons.*

Ser me på eit bilete som John Constables «Vannmølla i Flatford ved elva Stour» (1817), er det ei tydeleg rørsle – elva og stien – innover mot eit punkt i midten av biletet. Me merkar oss at dei begge teiknar ei mjuk S-liknande rørsle som er avbroten før horisonten. Og det desse linene peikar mot, dersom me fullfører dei, er det same punktet som den blålege lysinga på himmelen skrår nedover mot. Jamvel høgda

på trea er organiserte slik at det i nærleiken av dette punktet er eit sentrum, der jorda og himmelen møter kvarandre. «Forsvinningspunktet» som ein gjerne kallar det, er staden der det konkrete peikar oppover mot si eiga oppløysing i den ideale himmelsfæren. Og det er denne oppstillinga som er kjerna i landskapsmåleria frå denne tida.

Ein finn den same opninga mot himmelen i denne sonetten av William Wordsworth, som er skriven før ein fekk for vane å dela dei opp i fire strofer:

Composed Upon Westminster Bridge,  
September 3, 1802

Earth has not anything to show more fair;  
Dull would he be of soul who could pass by  
A sight so touching in its majesty:  
This city now doth, like a garment, wear  
The beauty of the morning; silent, bare,  
Ships, towers, domes theatres, and temples lie  
Open unto the fields, and the sky;  
All bright and glittering in the smokeless air.  
Never did the sun more beautifully steep  
In his first splendour, valley, rock, or hill;  
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!  
The river glideth at his own sweet will:  
Dear God! the very houses seem asleep;  
And all that mighty heart is lying still!

(Wordsworth 2001, 116)

Det spesielle med dette diktet er at det tar utgangspunkt i storbyen. Konkret handlar det nok om at det er søndag, slik at all smoggen som elles legg storbyen i mørke, vik plassen for eit plutseleg åsyn av sola. Denne rørsla blir så ført vidare,

ved å konstatera at byen ligg der, «Open unto the fields, and the sky». Byen opnar seg mot naturen, mot skaparverket, og mot det guddomemlege, mot himmelen.

For romantikaren er relasjonen mellom det ideale og det konkrete vertikal, konkret uttrykt som eit samband mellom Jorda og himmelen. Med den openbare forståinga av himmelen som staden for det ideale i religiøs tyding, som Gud, står det før-moderne verdsbiletet framleis ved lag. Men dette er nå ein tilkjempa posisjon, ein posisjon som bare er synleg i og med det romantiske geniets aktivitet, som visjonær sjaar av sambandet mellom eksistensens ulike sfærer. I sin visjon får Wordsworth plassert storbyen innanfor skaparverket, og relatert det til Gud, jamfør utbrotet til slutt. Det er i viss mån som om kunstnaren har tatt Jesus sin plass, og nå er den som opnar vegen mot frelsa. Og i så måte, som noko som krever geniets ekstraordinære innsats for å overvinnast, kan ein seia at oppløysinga av det eksisterande, av det religiøse verdsbiletet allereie i gang.

## Impresjonistisk biletkunst og symbolistisk lyrikk (frå ca. 1870)

Som ein forstår av sjølve ordet, har det impresjonistiske måleriet med inntrykk å gjera. Det ser me i «Solnedgang i Venezia» (1908) av Claude Monet, som var representert på utstillinga nemninga første gong blei knyt til, i 1874. Lyset spreier seg ikkje frå ei sol ned mot sentrum av biletet, som er meir opplyst enn kantane. I staden er landskapet oppløyst i ulike lysflater, som i seg sjølv skin. Og kyrkjetårnet,



*Claude Monet. Solnedgang i Venezia, 1908. Wikimedia Commons.*

som er meint å peika oppover mot Gud – og mot sola – peikar nå ut av lyset. Reint faktisk har dette å gjera med at sola er på veg ned, og derfor ligg bak det me ser. Men i biletet får dette til konsekvens at me står overfor ein situasjon der Gud er død, om ein vil, der det kosmiske senteret er oppløyst. Ein står att med ei peiking mot ein stad der sola, der sentrummet ikkje lenger er. Og der det tidlegare var senteret som genererte lyset og inntrykket, er det nå det subjektive menneskeauga som formidlar ei trolsk stemning, der kyrkja stig som eit mørkt dødsrike frå havet.

Samstundes som impresjonismen slo igjennom innanfor målekunsten, det vil seia i byrjinga av 1870-åra, skreiv Arthur Rimbaud dikta sine. Og det er ikkje for ingenting at dei to poetikkbrev hans blir omtalte som «sjåarbrev» (1871,

publiserte først i 1912 og 1926). Det å vera ein «sjåar» har ikkje bare å gjera med å betrakta verda, objektivt, men minst like mykje med å la eins eigne kvervingar komma til uttrykk: «Poeten gjer seg synsk [til ein sjåar] gjennom ei langvarig, ei grenselaus og bevisst forvirring av alle sansar» (oms. her, frå Rimbaud 1984, 202) Og kjerneformuleringa er «Eg er ein annan» («Je est une autre» med verbet i tredje person. Som engelsk «I is another») (same stad, 200 og 201). På denne måten er poeten både ein som ser og som omformar inntrykka til eigne visjonar, og ein som opplever å stå på avstand og observera seg sjølv medan han observerer. Sjøaren blir både subjekt og objekt i sin eigen visjon.

Rimbaud er truleg mest kjend for dei prosalyriske eksplasjonane sine, *Illuminasjonar* (posthum, truleg skriven 1872-1874) og *Ei årstid i helvete* (1873). Men han skreiv òg metriske dikt der han syner total kontroll over det formmessige. Som i denne sonetten, som eg desverre må gjeva att utan rim og metrum:

Sovaren frå dalen

Det er ei grop av grønske der ei elv syng  
hektanede tankelaust på graset fyller  
av sølv; der sola, frå djerne fjell,  
skin: det er ein liten dal som skummar av strålar.

Ein ung soldat, munnen open, bart hovud,  
og nakken badande i frisk blå kløver,  
sølv; han breier seg i graset, under skya,  
bleik på sitt grønne lege der dagslyset regnar/gret.



Føtene i sverdliljene, han søv. Smilande som  
eit smilande sjukt barn, han tek ein blund:  
natur, vugg han varm, han frys.

Luktene får ikkje nasen til å skjelva;  
han søv i sola, armen på brystet  
kviler. Han har to røde groper i høgreflanken.

*Oktober 1870.*

(Oms. her, etter Rimbaud 1984, 52)

Biletspråket er som me ser totaliserande. Me kan ikkje «setta om» det som er sagt til noko konkret, og få ut ei «meining» av teksten; eventuelt er det fråveret av høgare meining som er poenget. For diktet inneheld ikkje symbol, det *er* symbol. I den første kvartetten blir dalen med elva lada opp til ein stad der det strålar og skin fram og attende mellom sola, fjella, graset og elva. På denne måten får ein også over vassflata eit «skummande» system, slik at det på sett og vis breier seg ut frå elva og utover/oppover. I den neste kvartetten er det ei tydeleg dobbeloppstilling, med den bleike soldaten i den blå kløveren som ein klar parallell til skya mot himmelen. Og også her er det ein aktivitet mellom dei to ytterpunkta, idet dei skummande strålane i den førre kvartetten no har blitt til dagslys som «regnar» eller «gret» ned på han. Denne oppstillinga, med mannen og himmelen overfor kvarandre, får svar heilt til slutt i diktet. For såra i sida er ein allusjon til dei romerske soldatane si pinning av Jesus på krossen.

Slik blir det konkrete og det ideale ståande overfor kvarandre. Men rørsla oppover blir ikkje fullført. I staden søkk

ein ned att, med ei oppgjeven kjensle symbolistane kallar «spleen», etter det engelske ordet for milt, opphavet for melankoli i følge den gamle læra om kroppsvæsker.

## Avromantisert romantikk

Med «spleen» er me i nærleiken av noko som er eit avgjerande punkt for forståinga av modernistisk lyrikk. Rørsla går opp mot det same ideale punktet romantikken søker, men endar i eit poengtert fråver av kontakt. Slik fungerer romantikkens idealisme som det utgangspunktet ein stadig vender tilbake til. For mykje modernistisk kunst er, med Hugo Friedrich si formulering, «av-romantisert romantikk» (Friedrich 1987, 23). Tanken som ligg bak dette, er følgande:

Krisemedvitet i moderniteten har å gjera med ei oppleving av eit tapt samband med omgjevnadene. Slik, som plassen der ein ein gong hadde det som nå er tapt, er det gamle med i det nye på innhaldssida. Når det gjeld form, er det slik at den oppløyste forma òg får sin funksjon som peiking mot den tapte, heilskaplege forma. Dette vil seia at kunsten flyttar inn noko i sentrum av seg sjølv, noko han vurderer i høve til visse grenser for kva som tidlegare har blitt rekna for element innanfor forma og/eller innhaldet i kunsten. Her ligg det nye. Ikkje bare i at det er noko nytt der, men at dette nye blir stilt overfor det gamle. Grensa går ikkje mellom kunsten og det som ligg utanfor, men inne i kunstverket, der ein nå finn ei spenning mellom den tradisjonen det står innanfor, og det genuint nye som kunstverket presenterer. I kunstverket sjølv er så vel konvensjonen som det

som bryt med konvensjonen til stades, og det er sambandet mellom desse to, eller rettare sagt det som hender på eller over grensa mellom dei, som gjennom kunstverket blir gjort til objekt for estetisk refleksjon.

Ved å fokusera på romantikken som dette punktet ein orienterer seg i høve til, blir det òg lettare å få syn på kva det er som er modernistisk ved kunst som ikkje tydeleg legg seg innanfor ein av dei ulike ismane me skal sjå nærmare på i det følgande.

## Ekspresjonisme og vitalisme (frå ca. 1890)

Der impresjonisme har med inntrykk å gjera, har ekspresjonisme med uttrykk å gjera. Sjølv om namnet ikkje var oppfunne endå – ein kan til dømes sjå at Arne Garborg i 1890 nyttar impresjonisme om alt som er nytt (Garborg 1920, 79) – er det mange ekspresjonistiske drag å kjenna att i «Kvinne i tre stadier» (fleire versjonar, denne frå 1894) av Edvard Munch. For det første streken, sjølvsagt, som gjer målarstrokett synleg. Det er ikkje forsøkt kamuflert at det er ein kunstnar som uttrykker seg. Og det er heller ikkje lagt skjul på at den tydelege kontrasteringa av elementa kjem frå kunstnarens indre, at det er han som sjablongmessig deler kvinnene i dei tre stadiene. Kunstnaren er òg til stades gjennom mannfiguren til høgre. For det er rimeleg å sjå oppstillinga – frå ung jomfru som speidar utover mot det ideale, via den seksuelt aktive kvinna som ser direkte på tilskodaren sin, til den svartkledde og eldre kvinna som synest utan livskraft, der såvel det ideale som det seksuelle er



*Edvard Munch. Kvinne i tre stadier, 1894. Wikimedia Commons.*

erstatta av noko resignert – som ein refleksjon ut frå den melankolske mannen. Og då gjev det òg meining at han er parallell med den svartkledde kvinna. Det er frå det punktet dei deler, frå den same staden i livet, at han oppfattar kvinna si utvikling på denne måten. For ekspresjonismen representerer ikkje objektive sanningar. Ekspresjonismen representerer slike sanningar ein bare finn om ein ser verda frå eitt punkt, og gjer dette punktet til noko som faldar seg ut, til noko som legg verda under seg og formar om verda til ei spegling av seg sjølv.

Etter Guds død fyller mennesket sjølv verda med meining.

Det er Nietzsche som er denne eksistensforståinga sin filosof. I *Slik talte Zarathustra* (1883-85) etablerer han den ekspresjonistiske skrivepraksisen. Parallelt med påstanden om at «Gud er død» gjer Zarathustra seg til profet, ikkje for gudane si komme, men for si eiga.

Da Zarathustra fylte tredve år, brøt han opp fra sitt hjem og sin hjemlige sjø og søkte opp i fjellene. Her nød han sin ånd og drakk av sin ensomhet – i ti år – uten å bli trett. Men endelig var hans hjerte forvandlet, og en morgen sto han opp med morgenrøden, trådte frem for solens ansikt, hilste den store stjerne og sa:

«Du stolte stjerne! Hvor var din lykke hvis du ikke hadde dem du lyser for!

I disse ti år steg du hver dag opp til min hule: du var forlengst blitt trett og mett av ditt lys og din vei hvis det ikke var for meg og min ørn og min slange.

Men vi ventet på deg – hver morgen: vi drakk av din overflod og velsignet din gave.

Se! Jeg er fylt og overmett av visdom lik en bie som har samlet for meget honning: jeg trenger hender som strekker seg frem mot meg.

Jeg lengter etter å skjenke av min overflod, inntil menneskenes vismenn atter kan fryde seg over sin dårskap og de fattige glede seg over sin rikdom.

Derfor må jeg stige ned i dypet: slik som du må gå ned i havet – og til overflod bærer lys også til underverdenen, du ødsle stjerne!

Som deg må jeg gå *under* – som menneskene kaller det – når jeg stiger ned til dem som trenger meg.

Så velsign meg, du rolige øye, du som uten nag kan skue selv den alt for store lykke!

Velsign begeret som vil flyte over: velsign det, slik at vannet rinner gyldent fra randen og fører med seg glansen av din sødme!

Se! Begeret vil igjen tømmes. Zarathustra vil igjen bli menneske.»

– Slik begynte Zarathustras undergang

(Nietzsche 1990, 1).

Her, i innleiinga av Zarathustra-boka, ser me dei tematiske og stilistiske draga utfalda: Skrivinga opp mot profetien som sjanger. Zarathustra helsar sola, biletet på Gud, og konstaterer at han sjølv må bli ein gud. Til dette treng han menneska. Derfor søker han seg tilbake til dei, for å «tømme seg ut», ekspansivt, ekspressivt, i menneskeverda.

Eg skuldar elles å gjera merksam på at då Georg Brandes presenterte Nietzsche gjennom ein serie førelesingar i København våren 1888, var dette den første presentasjonen av den tyske filosofen i det heile tatt. Og bøkene hans var det ikkje selt mer enn bokstavleg tala ei handfull av. Nietzsche slo igjennom i Norden først. Seinare, kan ein seia, fulgte resten av verda etter.

Ein av dei som fulgte etter, var Rainer Maria Rilke. Her er slutten av den niande av *Duino-elegiane* (1923):

[...]

Å jord, er det ikkje dette du vil: å oppstå  
 usynleg, i oss? — Er ikkje det din draum,  
 å bli usynleg eingong? — Jord! Usynleg!  
 Kva er ditt innstendige oppdrag, om ikkje forvandling?  
 Kjæraste jord, eg vil. Å tru meg, du trong ikkje  
 by fleire vârar fram, før enn du vann meg —, *ein*,  
 ja, ein einaste ein er for stor for mitt blod.  
 Namnlaus har eg for lengst stilt meg open for deg.  
 Alltid hadde du rett, og ditt heilage innfall  
 er vår fortrulege, Døden.

Sjå, eg lever. Av kva? Barndom og framtid  
 blir ikkje mindre ... Overveldande nærvær  
 spring ut i mitt hjarta.

(Rilke 2002, 61)

Som ein ode, ikkje til gud, men til ei «jord» som er identifisert med livskraft, med vekst og forvandling. Og denne livskrafta, våren, har komme inn i den som fører ordet sitt blod. Nå har han lagt ifrå seg sin eigen identitet, og blitt ein «namnlaus», blitt eit ope medium for energien som har strøymt inn i han. Og då faldar livet seg ut – ikkje som frmandgering, men tvert imot som «nærvær». Han er autentisk til stades, i energien, som nå strøymer ut frå han mot både fortid og framtid.

Den som fører ordet sprenger grensa mellom tid og rom gjennom å ta opp i seg og falda ut det repeterande vekstprinsippet, som òg ber døden i seg.

Lyrikk som står i forlenginga av den nietzscheanske filosofien fokuserer på individet som tar det guddommelege sin plass, eller – med basis i Nietzsche sin tanke om det dionysiske – på eros som ei livskraft alt levande deler. Ein legg vekt på styrke, og på førkulturell primitivitet. I Danmark kallar ein denne lyrikken ekspresjonistisk, medan det i Noreg er vanleg å snakka om vitalisme.

## Kubisme (frå 1907)

Henri-Matisse såg «Hus ved l'Estaque» av Georges Braque på ei utstilling i 1908, og slo fast at «Det er bare kuber». Slik fekk kubismen namnet sitt, sjølv om utforskinga av dei geometriske grunnfigurane innanfor målekunsten eigentleg hadde byrja året før, med Pablo Picassos «Les Demoiselles d'Avignon», som det er vanleg å rekna som det første



*Georges Braque. Hus ved l'Estaque, 1908. WikiArt.*

avantgardistiske måleriet. Fem år seinare, i 1913, skriv Guillaume Apollinaire «Dei kubistiske malarane»:

Wishing to attain the proportions of the ideal, to be no longer limited to the human, the young painters offer us works which are more cerebral than sensual. They discard more and



more the old art of optical illusion and local proportion, in order to express the grandeur of metaphysical form (Kolocotroni m.fl. 1998, 265–266).

Ein kan såleis oppfatta dette som ei rørsle som held fram, tilskynda av Braque sitt måleri. Braque lar dei kubeaktige husa møta dei organiske, grønne vekstane som synest å vera «smitta» av det kubeaktige ved husa. Samstundes peikar den jordaktige fargen på bygnadene over mot det organiske, slik at måleriet blir ei form for dobbel rørsle opp mot grensa mellom menneskeskapt geometri og organisk ranke.

Om ein, som i den seinare programteksten, heller enn å tala om menneskeskapt geometri byrjar å tala om ideal eller metafysisk geometri, sidan geometrien — som all annan matematikk — høyrer det abstrakte til, kan ein sjå åssida på biletet som ein stad som ikkje lenger peikar over mot eit platonsk idealnivå, men som i staden er både det konkrete og det ideale i seg sjølv. Systemet, dei tankemessige byggeklossane, skin igjennom i det konkrete.

Apollinaire, som òg er ein sentral poet, konstaterer vidare at «geometry is to the plastic art what grammar is to the art of the writer» (same stad, 265). Og Kurt Schwitters konstaterer i «Consistent poetry» (1924) at «Not the word but the letter is the original material of poetry» (same stad, 284).

Dette siste er ikkje alltid like tydeleg, og det kan i det heile vera vanskeleg å sjå kva det er som er kubistisk ved lyrikk som blir oppfatta som kubistisk. Men i Apollinaire sine figurdikt, det vil seia dikt der diktet i tillegg til dei poetiske bileta gjennom oppsettet òg blir til visuelle bilete,

oppstår det ein dobbel kontakt av same type som i Braque sitt måleri. Medan ein i eit dikt som «A» ser at det er Schwitters sin påstand om bokstavane i staden for orda som er tettast på saka:

A

Linda  
 Ilnda  
 Nilda  
 Indla  
 Indal  
 [...]

(*posthumt*)  
 (Apollinaire 1998, 113)

Men dette er ekstremtilfella. Elles er det ofte slik at Apollinaire sine dikt rører seg opp mot den same samanfiltringa av kulturen og det utanfor, med gjensidig påverking av kvarandre, me såg hos Braque ovanfor. Til dømes når Apollinaire i «Sone» skisserer ei scene der «Ikaros Enok Elias Apollonius frå Tyrana/ svever rundt det første aeroplanet» (same stad, 19). Eller når han i «Kl.4» skriv at han skal vaska seg og barberar seg så han blir «himmelblå og går i eitt med horisonten heilt/ inn i natta og det er ei søt glede» (same stad, 118). I begge desse tilfella er tradisjonsstoff – Ikaros og den lyriske grunnposisjonen i overgangen til himmelen – plasserte direkte overfor den moderne verda, slik ho kjem til uttrykk i og med flyet og barberbladet.

Ein kan òg leggja avgjerande vekt på Pierre Reverdys påstand om at «Cubist poetry doesn't exist» (sitert i Nicholls

1995, 244). For heller enn å retta fokuset mot dei geometriske formene, er det språket som system som kjem i sentrum i dikt som dette.

Meir openbart kubistiske dikt finn ein hos danske R. Broby-Johansen. Dette kan sjølvstakt ha samanheng med at han, som det etter kvart blir openbart, er særst godt orientert når det gjeld biletkunsthistoria, som han blir ein betydeleg formidlar av. I «Foråret kommer til cafeen» (1922) blir billjardspelet skildra slik som dette:

[...]

EN METER OVER GULVETS MØJGRØNNE KVADRAT  
TUNGT HOLDT I AVE AF ET SVÆRBENET

KRAFTPARALLELOGRAM

HÆNGER BILLARDETS SPINATFALMEDE AF

PERSPEKTIVET BRAT TILSPIDSEDE FIRKANT

HVIDE CIRKELFLADER BEVÆGER SIG I SPIRALER  
FRA QUEUERS TERRA-TREKANTER

SPILLER BØJER SIG MED RØDT KUGLE-HOVED

TUNGT KILET FAST I KEGLE-KROP

[...]

Som me ser, er spelet skildra som ein samanheng av geometriske rørsler. Men det organiske er òg til stades, i konstateringa av at bordet har bein og fargane er dei same som i møkk og spinat. Inn i det geometriske er så den eine spelaren trekt, når det til slutt i sitatet heiter at han har «rødt kugle-hoved» og «kegle-krop».

## Dadaisme



*Marcel Duchamp. Sjokolademølla, 1914. WikiArt.*

Det var poeten Tristan Tzara som utarbeidde «Dadamani-  
festet» i 1918. Tzara var rumenar, og på rumensk — som på  
russisk — betyr dada rett og slett jaja. På fransk betyr det  
gyngheest. Og det er ikkje godt å seia korleis ein skal opp-  
fatta manifestet:

I destroy the drawers of the brain, and those of social organisation: to sow demoralisation everywhere, and throw heaven's hand into hell, hell's eyes into heaven, to reinstate the fertile wheel of a universal circus in the Powers of reality, and the fantasy of every individual (Kolocotroni m.fl. 1998, 277).

Det er uråd å seia om dette er fleip eller alvor, eller kanskje begge delar. For i motsetnad til den øvrige modernistiske kunsten, er dadaismen leikande. Og kanskje er det nett det som er poenget. Å dra kunsten ned på jorda, å skapa noko som gjer synleg at abstraksjonens fokus på overflata opnar opp for det reine vrøvl på innhaldssida. Slik kan det i alle fall sjå ut om ein studerer eit måleri som «sjokolademølla» av Marcel Duchamp, frå 1914. Denne oppstillinga, nokre hatteesker plasserte på eit kaffibord, minner vagt om hjula i ei kvern. Med ei underforstått peiking mot sjokoladen, som munnane på dei ikkje framstilte kvinnene kvernar med munnen medan dei sit rundt bordet.

Og her er ein sekvens frå eit dikt frå 1917, av nemnde Tzara:

pelamid

a e o jojojo i e o å  
 jojojo  
 drrrrrdrrrrdrgrrrr  
 grrrrrrrr  
 biter av grønn tid svever i mitt rom  
 a e å ii i e a o ii ii sekk  
 midt i en flekk gå vekk  
 tatram trum og trekk firernes  
 fang  
 b i n g b o n g b i n g

b a n g  
 hvor skal du iiiiiiupft  
 maskinist osean a ou ith  
 [...]

(Tzara 1976, 46)

pelamid: giftig havslange

Her er det brokkar av ulikt språk- og lydmateriale: Ein dialog i maskinrommet på ein båt. Ein seriøs poet, som seier «biter av grønn tid ...» Ein folkeleg poesi, som uttrykker seg på rim. Og lydane frå maskinen. Dette kan ein sjå i samband med det Apollinaire skreiv om kubistiske målarar, ovanfor: «They discard more and more the old art of optical illusion and local proportion». Det sentrale perspektivet, som gjer at heile kunstverket er organisert som om det er sett frå ein bestemt stad, må vika for ei oppløysing i fleire utgangspunkt, fleire perspektiv på ein gong.

Eventuelt: Båten er eit sjømonster, ein pelamid, som lagar valdsame og dyriske lydar. Nede i botnen av dette monsteret av modernitet er det nokon som forsøker å få maskinverda til å fungera, samstundes som dei forsøker å uttrykka seg i tråd med tradisjonen som heile farkosten trass alt har noko å gjera med, sidan han siglar over havet, dette i den tradisjonelle poesien så sentrale biletet.

## Surrealisme

Surrealismens verd er det umedvitne si verd. I «Det første surrealistiske manifest» (1924) skriv André Breton at det er



*Salvador Dalí. Brennende sjiraff, 1937. WikiArt.*

innsiktene frå Freud dei arbeider vidare med (Kolocotroni m.fl. 1998, 308). Og han gjev følgande definisjon: «surrealism, *n.* Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express — verbally, by means of the written word, or in any other manner — the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern» (same stad, 309). Dette finn ein i si mest outererte form i tanken om automatskrift, det vil seia at ein skriv i transe, utan å ha ei medviten forståing av kva det er ein skriv.

Det er to måtar å forstå surrealistisk biletkunst på. Den eine aksepterer at dette er eit produkt av det umedvitne.

Som Gombrich seier: «Resultatet kan virke vanvittig på en utenforstående, men hvis man legger bort sine fordommer og lar fantasien få fritt spill, kan han komme til å dele kunstnerens merkelige drøm» (Gombrich 1996, 592-593). Den andre aksepterer nok òg det umedvitne, men finn likevel meining i kunsten. Slik er det mellom anna med nemnde Broby-Johansen, som om «Brennande sjiraff» (1937) av Salvador Dali mellom anna skriv:

De to mondene damene på bildet [...] har lynende diamanter og står i utfordrende mannequinstillinger. I stedet for hjerte og innvoller har de skuffer [...]. Hele den forreste figuren er et stort skuffedarium, men skuffene er tomme. Ut fra figurene stritter noen tarmlignende utvekster, bløt protoplasma, som bare holdes oppe av kunstige avstivninger. [...] De befinner seg i en øde ørken som er så opphetet at det tar fyr selv i dyrene. Men damene aner ikke selv at de befinner seg i helvete, de presenterer uanfektet sine inntørrede mumier med overlegen aristokratisk eleganse (Broby-Johansen 1978, 68).

Sanninga er nok at surrealismen rører seg mellom desse polane, mellom det enigmatiske og det som peikar mot eit bestemt tydingsfelt. Og med tanke på Freud, og måten hans å gå analytisk inn i draumane på, er denne doble rørsla fullt forståeleg. (Sjølv om surrealistane ikkje ser noko hierarki i sambandet mellom det medvitne og det umedvitne, slik Freud gjer.)

Frå dette kan me gå vidare til å sjå på eit dikt av René Char, frå 1934:



## Poeter

Analfabetenes lede i flaskenes underverden  
 Den umerkelige uroen blant hjulmakerne  
 Pengestykkene i mudderet

I amboltens prammer  
 Lever den ensomme dikteren  
 Myrenes tunge trillebår

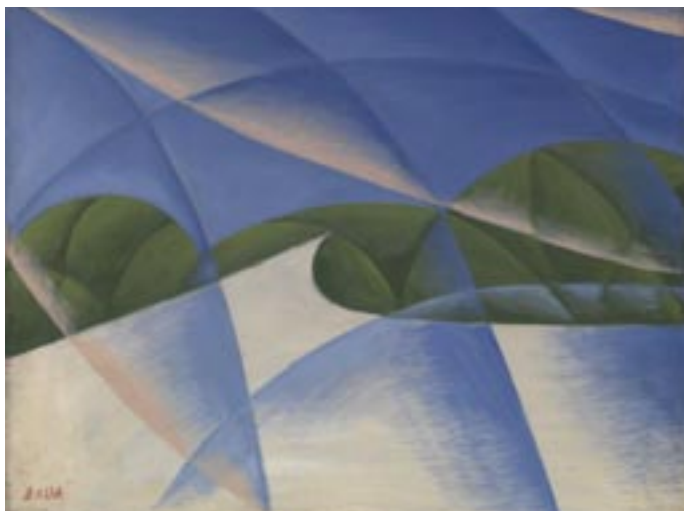
(Char 1985, 9)

I utgangspunktet, med ei konvensjonell forståing av korleis litterære bilete fungerer og kva ein kan setta ved sida av kvarandre, er dette truleg ein av Gombrich sine «merkelige drømmer». Men samstundes er det noko å gripa fat i, ei assosiativ rørsle som flyttar oss frå punkt til punkt. I den andre lina står det om «uroen blant hjulmakerne». Uro er indre rørsle, medan hjul er ytre rørsle. Eit samband mellom to former for rørsle altså. Nemninga av ambolten peikar mot tittelen på diktsamlinga, *Den herreløse hammeren*. Dessutan peikar ambolten ut mot hjulmakarane, sidan trehjul gjerne har jarnband rundt seg. Frå dette går det ei line bakover, til metallet i pengestykka i lina før, og trillebåra, som har hjul. Mot denne tematisering av det som er forma i line to til seks – hjulmakarar, pengestykker, ambolt, trillebår – står så det uformelege, myrene og mudderet, til slutt. Saman med prammen, som er forma, og som til liks med hjula og trillebåra har med transport å gjera, og som på same måte som mudderet og myrane har med vatn å gjera.

Oppå alt dette igjen ligg så motsetnaden mellom «analfabetenes lede i flaskenes underverden» og «den ensomme

dikteren» som lever i «amboltens prammer». Merk: Alfabeten, den som ikkje forstår språket, er koplå til det flytande, til flaskene. Medan poeten har med ambolten, med preginga å gjera. Fordi språket har å gjera med å gjeva form. Og når ein, som i dette diktet, gjev form til det formlause, er ein snublande nær det so med freudiansk terminologi vil kallast drøymearbeidets omsetting av vage straumdrag i undermedvitnet til manifest draum, full av symbol som ikkje gjev ifrå seg eintydig tolking.

## Futurisme



*Giacomo Balla. Abstrakt fart – bilen har passert, 1913. WikiArt.*

Futurismen, som først og fremst er ei italiensk retning, har med framtid å gjera. Ein dyrkar farten, dynamikken og rørsla i den nye verda. Ser ein på eit måleri som Giacomo Ballas «Abstrakt fart – bilen har passert» (1913), skildrar det lyktene på bilen som sveipar over landskapet. Men ein merkar seg at det er ein skog desse lyktene sveipar over. Såleis får ein kontrast mellom nytt og tidlaust, mellom dynamisk og statisk, mellom kultur og natur. Men det er nåtida, eller rettare sagt den mest framtidsretta nåtida, det først og fremst handlar om. Som Filippo Tomasso Marinetti skriv, i «Stiftinga og manifestet for futurisme» (publisert i *Le Figaro* i 1909):

We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath — a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the *Victory of Samothrace* (Kolocotroni m.fl. 1998, 251).

Futuristane sto i samband med fascismen. Dyrkinga av det valdsame — som er henta frå Georges Sorel sine teoriar (Nicholls 1995, 84) — får Marinetti til å konstatere: «We will glorify war» (same stad, same side). Og sjølv om lyrikken ikkje alltid uttrykker valdsdyrking, er det likevel noko med den oppskarra rytmen, noko med ordrane og nemninga av undergang og politi, som gjev dette diktet av Marinetti frå bilbyen Milano eit preg som har vore ganske spesielt under dei rådande politiske tilhøva:

... Fort! Skund dykk! Kom på beina! Spring! ...  
 Jorda gjev slepp på oss! Vi er dei nyfødde borna.  
 Milano er i ferd med å forløyse  
 ein ny futurist!  
 Vi kastar no dette andre vindauget til jorda  
 fullt av vasar og krystall ...  
 Bulder frå eit skred, frå eit jordskjelv.  
 Kva, kom igjen, svar oss,  
 kven har gitt dykk  
 retten til å sove? ...  
 Vi er politiet! Politiet for uorden og fridom!  
 [...]

(Marinetti 1995, 192)

Som Peter Nicholls konstaterer, representerer futurismen ei radikal vending vekk frå den resten av romantikk som heng att i mykje anna av symbolistisk og avantgardistisk dikting: «Freed from the worship of death and the 'ideal Mistress', the Futurist strives to abolish a culture of romantic love in an aesthetics of deliberate brutality» (Nicholls 1995, 86).

Det er vidare eit spørsmål om ikkje det oppjaga, sloganprega språket òg peikar mot den nye, rastlause tidas interesse for kjappe oppfordringar, anten det gjeld reklame for varer eller reklame for nye ideologiar.

## Imagisme

Imagismen er den første modernistiske retninga innanfor anglosaksisk lyrikk. Kanskje bør ein oppfatta det openbare fokuset på bilete, på «image», som ein refleks av det sam-

bandet mellom biletkunsten og lyrikken sine ismar innanfor den kontinentaleuropeiske modernismen som ligg til grunn for mi framstilling her. Sjølv om imagismen altså er noko så uvanleg som ein litterær isme utan tydeleg motsvar i biletkunsten.

Det som i alle fall er heilt sikkert, er at det i imagismen ligg ein inspirasjon frå den asiatiske poesien, og det ein oppfattar som ein heilt annan måte å tenka litterært biletspråk på i denne. I asiatisk poesi er ikkje biletspråket omsetbart, som i tradisjonell vestleg poesi. Og det er heller ikkje infiltra, flytande, som i symbolistisk poesi. I staden står bileta fram som enkle, nærmast stiliserte, men uomsettelege, nærmast som opningar mot uavslutta meditasjon. Dei opnar for ein visuell imaginasjon, for å seia det slik.

Her er retningas gjennombrot, av Ezra Pound, frå 1913:

På ein undergrunnsstasjon

Desse ansikta som syner seg i massen;  
Kronblad, på ei våt, svart grein

(Pound 1995, 409)

Det andre biletet eksponerer seg oppå det første, og skaper ei samtidigheit som seier noko som skrid over frå det eine til det andre. Likskapen mellom det to er òg assosiativ, på ein måte som kan knytast til den retoriske termen *metonymi*. Men slik det fungerer i dette diktet, ligg det ikkje konvensjonell retorisitet i samanføringa. Me får inga opning for å seia at blomane i den andre lina til dømes skulle stå for kvinneleg venleik, kjærleik eller liknande. Biletet er

ikkje meir enn det er, det står utan overført tyding, og kommuniserer såleis på det visuelle biletets ordlause vis.

«På ein undergrunnsstasjon» blir gjerne oppfatta som den perfekte utføringa av den poetikken i tre korte punkt Pound hadde formulert, saman med H.D. og Richard Aldington, året før:

1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.

(Kolocotroni m.fl. 1998, 373-374).

Dette vil ikkje seia at alle imagistiske dikt er korte. Tvert imot får ein etter kvart store tekstar, tekstar som kanskje skal oppfattast som breie biletflater heller enn som noko ein skal lesa i ei rørsle som flyttar ein framover i den tida som går når ein les. Men formuleringa om at orda må bidra til presentasjonen, vil i alle høve seia at ein tar avstand frå den utbrodert ordrike, konvensjonelle lyrikken som til då har dominert i den engelskspråklege verda.

## Høgmodernisme og abstrakt ekspresjonisme (frå ca. 1920/1945)

Fleire av målarane innanfor den nordamerikanske etterkrigsretninga abstrakt ekspresjonisme nærmar seg skriftteiknet. I Adolph Gottliebs «The frozen sounds, Number

1» (1951) ser me eit stilisert landskap, med nokre primitive, ikkje forståelege, skrifteikn på himmelen. Det som ligg fast her, er eit menneskeleg perspektiv, det at ein ser jorda og himmelen, med ein horisont teikna opp der dei møtest, og at ein held seg med teikn, med reidskapar for symbolsk forståing. Kva ein ser, kva ein forstår, er derimot ope, som om ein bare var ute etter å skildra denne menneskelege tendensen til teikn og perspektiv i si reine form, så å seia lausrive frå alle manifestasjonar.

Ein annan tendens er den utstrakte bruken av førroman-tiske bilete som utgangspunkt for kommentar, der den moderne kunstnaren lagar sin versjon av eit eldre tema. Eg tenker på Fernand Légers bruk av Poussins barokk, Renato Guttusos bruk av Carraci og Caravaggio, Francis Bacons bruk av Velázquez. Men det er ikkje bare 1600-talet dei refererer til. Balthus' tar utgangspunkt i såvel Courbet (1800-talet) som Piero della Francesca (1400-talet).

Ein kan i det heile seia at meiningsproduksjonen gjennom allegori og tematisering av skrifteiknet kjem i fokus, så det er ikkje for ingenting at nemninga «retorisk måleri» dukkar opp (Lucie-Smith 1984, 42). Og mykje av årsaka til søkinga mot andre tider, ligg nok i andre verdskrigen, og behovet for å setta dette sivilisasjonens tilsynelatande slutt-punkt inn i større samanhengar.

Vendinga mot tradisjonen kan ein sjå i samband med den som etter kvart blir den store lyrikaren i Europa, T.S. Eliot. I «Tradisjonen og det individuelle talentet» skriv han alt i 1919, det vil seia i kjølvatnet av den første av verdskrigane:

[T]he historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense [...] is what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity» (Kolocotroni m.fl. 1998, 367).

Denne doble forankringa, der nåtida blir reflektert i fortida si forståing, finn ein i rik môn i hovudverket *Det golve landet* (1922). Her frå slutten av del IV:

[...]  
290 Weialala leia  
Wallala leialala

«Trikker og støvete trær.  
Highbury fødte meg. Richmond og Kew  
ødelte meg. I Richmond skilte jeg mine knær  
295 liggende på ryggen i en smal kano.»

«Føttene mine er i Moorgate, hjertet mitt  
er under føttene. Da det var gjort  
gråt han og ville 'begynne på nytt'.  
Hvorfor gråte? Jeg sa ikke stort.»

300 «På Margate Sands.  
Ingenting har jeg  
å legge til ingenting.  
Brukne negler på skitne hender.  
Hos oss er vi enkle folk og venter oss  
305 ingenting.»



la la

Så til Karthago kom jeg

Brennende brennende brennende brennende

Å Herre du rykker meg ut

310 Å herre du rykker

Brennende

[...]

(Eliot 1996, 30)

Forfatteren er heller ikkje ute etter å kamuflera bruken sin av tradisjonen. I «T.S. Eliots anmerknings til Det golde landet», konstaterer han at «[i] Miss Jessie L. Westons bok om Gralslegenden, fikk jeg oppslaget både for tittelen, for grunnplanen i diktet og en stor del av symbolikken i det» (s.st., 36). Han nemner òg det antropologiske fleirbandsverket *The Golden Bough* av James Frazer: «Enhver som er for- trolig med disse verkene vil straks kjenne igjen enkelte hentydninger til fruktbarhetsriter i diktet» (s.st, s.s.).

Etter dette innleiande merknadene gjev Eliot seg så til med å peika på førelegg, i detalj, for langdiktet sitt. Før han går inn, line for line, og peikar på inspirasjonar meir lokalt i diktet. For den nyss siterte sekvensen gjeld dette følgande:

266. Her begynner (de tre) Thames-døtrenes sang. Fra linje 292 til og med 306 har de hver sin sang. Se Wagners *Götterdämmerung* III, sc. 1: *Rhindøtrene*. [...]

307. Se St. Augustins *Bekjennelser*: «Så kom jeg til Karthago, der en kjele av ugudelig kjærlighet sydet om ørene på meg.»

308. [...] Buddhas Ildpreken (som i betydning svarer til Bergprekenen) som disse ordene er hentet fra [...].

309. Fra St. Augustins *Bekjæmnelser* igjen. Sammenstillingen av disse to representantene for østerlandsk og vesterlandsk askese, nettopp som høydepunkt for denne delen av diktet, er ingen tilfeldighet (s.st., 40).

Eliot skildrar, gjennom eit rolledikt, ei kvinne i samtidas London, med eit på alle måttar karrig liv. Inn i denne skildringa fører han Wagners store opera frå 1800-talet, om Niebelungens ring, og han fører så vel kristen som buddhistisk tradisjon, for på den måten å skapa eit kunstverk som bygger bruer over avstandar i tid og rom, og som peikar mot ein permanens og ein samanheng i vår eksistens. For alt dette stoffet – Buddhas peiking på lidenskapen som må overvinnast, Jesus' avvising av den gammaltestamentlege moralen, Wagners opera om menneskja som må leva vidare etter at gudane trekker seg tilbake – peikar i sum mot opplevinga av samfunnsoppløysing og gudefall som noko ein finn til alle tider, og som derfor har ein permanens i den menneskelege eksistensen.

## Pop art og strukturalistisk lyrikk (frå ca. 1955)

Ser me på Andy Warhols Marilyn-bilete (fleire versjonar), så er det mogleg å gjera følgande tankerekke: Ei kvinne, Norma Jean Baker, får sminke og kjem på fotografi som Marilyn Monroe. Det skjer ei transformering og ei retusjering av røyndomen når medie-ikonet blir til. Oppå dette att legg så Warhol, eller ein av medhjelparane hans, eit nytt lag



*Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1968. WikiArt.*

med måling. På denne måten får dei peika mot retusjeringa og mangfoldeggjeringa som alt hadde funne stad då dei byrja å arbeida med biletet. Warhols Marilyn blir til ei ekstrapolering av populærkulturens koding av verda.

For me kan oppfatta dei ulike Marilynane som *teikn*, som parallellar til skrift. Særleg i dei trykka som stiller seriar av Marilynar med små variasjonar ved sida av kvarandre, er nærleiken til skriftn tydeleg. Det er som om Warhol med dei mange Marilynane og dei mange suppeboksane vil fortella oss noko om eit alternativt teiknsystem som talar til oss òg når det ikkje er utheva som kunst, det vil seia når me ser promofotografia og produktinnpakkingane i den forma dei til vanleg har.

Den strukturalistiske analysen, som er motefenomen på 1960-talet, har sitt utgangspunkt i Ferdinand de Saussures språkteori. Der tradisjonell språkforståing handlar om relasjonen mellom uttrykk og innhald, fokuserer Saussure på at språket er bygd opp av skilnader. Sambandet mellom lydane/teikna i ordet «bil» og innhaldet av ordet er arbitrært (tilfeldig). Men ordet går inn i eit system av skilnader, der

til dømes skilnaden mellom «bil» og «pil» er at den første lyden er stemt i det første ordet og ustemt i det andre. Ein kan oppfatta Warhols bilete som etableringar av liknande teiknsystem, der det er fargane som varierer i elles identiske bilete.

Etter kvart byrjar ein å studera menneskeleg aktivitet i det heile tatt som organisering av slike system av skilnader. Til dømes når Claude Lévi-Strauss i *Den ville tanke* (1962) skriv om korleis dyr og fuglar sine eigenskapar i såkalla «primitive samfunn»: «Av alle disse små detaljer som tålmodig er samlet inn over århundrer, [...] er det bare noen få som tas i betraktning for å tillegge dyret eller planten en meningsbærende funksjon i et system» (Lévi-Strauss 2002, 76). Det er det å finna desse systema av mening som er strukturalisten sin måte å arbeia med antropologi på.

Som Roland Barthes konstaterer, kan kunst òg vera «strukturalistisk aktivitet». Slik strukturalistisk biletkunst og litteratur fokuserer på strukturane for meiningsskaping heller enn dei djupare, ekspressive elementa. Slik kan me oppfatta Andy Wahols Marilyn. Og slik kan me oppfatta mykje av lyrikken frå 60-talet, som på tvers av merkelappar og grupperingar syner stor interesse for 1) språket som system og 2) samfunnet som ein sum av strukturar.

Her eit døme, av danske Per Højholt:

Et stykke herfra begynder og her slutter  
Landmålerens hat forsvinder bag bakken

Digtet  
Digtet  
Digtet  
Digtet

Den sidste brosten før havet	Digtet
Det tørre strå i katastrofens munding	Digtet
[...]	

(Højholt 1971, 111–112)

Ei av strukturalismen sine innsikter, er at språket kan ha ulike funksjonar. Ein funksjon er å skildra. Ein annan er å sjølv få noko til å henda. Når presten seier at nå erklærer eg dykk for rette ektefolk å vera, er det orda som gjer at det blir slik. Frå dette kan ein gå vidare, og konstatera at i lyrisk språk er ikkje hovudsaka det som blir skildra, men måten det blir skildra på. Det er gjennom forma, gjennom språket det viser at det er eit dikt.

I Højholts dikt er denne relasjonen lagt ut i det opne, som diktets hovudsakelege motiv. Til høyre står det, om og om igjen, at det er diktet me har føre oss. Gjennom repetisjon, som er ein velkjend definisjon på lyrisk språk. Til venstre får ein så innhaldssida, som handlar om å komma til syne og forsvinna. Fordi diktet handlar om det som står att, om det som er diktet uavhengig av dei nemnde, for lyrikken så typiske innhaldselementa: mennesket, havet, katastrofen. I og med dette blir det klart at det ikkje bare er uttrykket, men òg innhaldet som er forma av struktur.

Den fullstendige forsvinninga av dette innhaldsmessige finn me i sekvensen der det ikkje står noko til venstre, og me såleis les at «diktet dikta diktet», som det heiter på norsk, altså at strukturen genererte teksten.

Som del av interessa for teiknet, får ein òg såkalla figurdikt. Dette er dikt der skrifteikna til saman skapar eit visuelt bilete, til dømes omrisset av ein kross eller ein yin og yang-figur. I utgangspunktet er dette ein tradisjon frå ba-

rokken. Men her som elles gjeld det at ein må forstå ny bruk av gamle grep som del av det nye. I sitt her og nå «betyr» desse nyare dikta dialog med det strukturalistiske.

## Postmodernitet og postmodernisme (frå ca. 1975)

Termen postmodernitet er meint å femna ein ny røyndom, etter moderniteten. Til kjenneteikna for denne nye tida er at ein ikkje lenger opplever livet som eit framadgjerande opphav til eksistensielle kriser. I staden fokuserer ein nå på det ytre, på moglegheitene for å spella roller og «realisera sitt narsissistiske potensial». Etter kvart, og i forlenginga av dette, ser ein òg at skillet mellom fiksjon og røyndom løyser seg opp. Og så har ein mista trua på alle ideologiar, som ein nå omtalar som «store fortellingar», fordi dei alle skildrar historia som ei kollektive rørsle mot det gode (anten dette er eit kristent paradisi, det klasselause samfunnet eller anna).

I vår samanheng er det vesentlegaste kjenneteiknet ved postmodernistisk kunst at han, parallelt med avvisinga av «dei store fortellingane», heller ikkje krever at kunsten skal vera i stadig utvikling. Tvert imot oppfattar ein kunsthistoria som ein supermarknad, der ein kan henta ned frå hyl-lene det ein til ei kvar tid har bruk for. Ser ein til dømes på Odd Nerdrums «Mordet på Andreas Baader» (1978), så er dette eit bilete som til formspråk legg seg tett opptil fleire hundre år gammal religiøs malekunst. Fargane er mørke, som i barokke bilete, og framstillinga av Baaders kropp og



*Caravaggio. Krossfestinga av Peter, 1601. Wikimedia Commons.*

klesdrakt legg seg tett opptil framstillinga i bilete som Caravaggios «Peters krossfesting» (1601).

Til den postmodernistiske lyrikken kan ein mellom anna rekna slik poesi som tar i bruk grep frå tidlegare ismar, eller

førmoderne litteratur, og poesi som på ulike måtar tematiserer fortida som ein vegg som reiser seg opp midt i nåtida.

Ser me på engelske Tony Harrisons «V» (1985), er dette eit langt dikt på rim, som skildrar ei vandring på ein kyrkjegard i Leeds. Motivet syner tett slektskap med «Elegy written in a country Churyard» (1750) av Thomas Gray. Til form og motivval er diktet såleis postmoderne attbruk. Og det postmoderne preget blir yttarlegare streka under av at kyrkjegarden er vandalisert, det vil seia at denne sentrale plassen innanfor den tidlegare samfunnsbærande, religiøse ideologien har mista sitt grep om samfunnet.

Igjen må grepa forståast i sitt her og nå. Harrisons attbruk «betyr» i relasjon til postmodernismens relativisering av historia og ideologiane. Og der rima dikt hundre år før ville stå fram som det motsette av modernismen, altså som tradisjonisme, har den modernistiske forma etter kvart blitt så einerådande at det nå er dei rima dikta som drar til seg merksemd.

## Litteratur

Rudolf Broby-Johansen: *Ismene: Modernismens kunsthistorie*. Omsett av Ingrid Askeland. Cappelen 1978.

René Char: *Raseri og mysterium*. Omsett av Tor Ulven. Gyldendal 1985.

T. S. Eliot: *Det golve landet og andre tidlige dikt*. Omsett av Paal Brekke. 3. utgåve De norske Bokklubbene 1998.

Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*. Omsett av Paul Nakskov. Arena 1968. 2. opplag Dansk Gyldendal 1987.



- Arne Garborg: *Straumdrag*. Aschehoug 1920.
- E. H. Gombrich: *Verdenskunsten*. Omsett av Ingrid og Jan Askeland. 3. utgåve. Aschehoug 1996.
- Tony Harrison: *V. og andre vers*. Omsett av Åsmund Bjørnstad. Samlaget 1998.
- Ragnar Hovland: «Forord.» I *Apollinaire* 1998.
- Per Højholt: «Digtet Digtet digtet», i Højholt og Steffen Hejlskov Larsen (red.): *Og: en tekstantologi*, Det schønbergske forlag, København 1971.
- Vassiliki Kolocotroni m.fl. (red.): *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Edinburgh University Press 1998.
- Claude Lévi-Strauss: *Den ville tanke*. Omsett av Erik Ringen. Spartacus, Oslo 2002.
- Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945*. Thames and Hudson 1969. 3. utgåve 1984.
- Filippo Tommaso Marinetti: «Framtidas studentar». Omsett av Kari Kronstad og Rolf Sagen. I Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*. Samlaget 1995.
- Peter Nicholls: *Modernisms*. University of California Press 1995.
- Friedrich Nietzsche: *Slik talte Zarathustra*. Omsett av Amund Hønningstad. 4. opplag. Gyldendal fakkell 1990.
- Ezra Pound: «På ein undergrunnsstasjon». Omsett av Per Olav Kaldestad. I Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*. Samlaget 1995.
- Rainer Maria Rilke: *Duino-elegiane*. Omsett av Åsmund Bjørnstad. Aschehoug 2002.
- Arthur Rimbaud: *Poésies*. Libraire Générale Française 1984.

Tristan Tzara: *Femogtyve dikt*. Omsett av Sissel Lie og Karin Gundersen. Solum 1976.

William Wordsworth: *Poems selected by Seamus Heaney*. Faber and Faber 1988. Ny utgåve 2001.