

## *Barnelyrikk mellom Basho og Pound*

Haiku, imagisme og *Skogen i hjartet*  
av Hanne Bramness

Etter kvart har bokmålspoeten Hanne Bramness blitt nynorskpoet når ho skriv for barn. Og boka me skal undersøka nærmare her, *Skogen i hjartet* (2013), har i alle fall i akademiske kretsar fått ein liten klassikarstatus allereie. Som me etter kvart skal sjå, er dette er ei diktsamling som på svært reflektert vis løfter opp dei tradisjonane ho knyter seg til og gjer desse sambanda til del av sin eigen poetiske refleksjon. Her tenker eg på den japanske haikuen, på den anglosaksiske moderniseretninga imagisme, og på relasjonen mellom dei to.

I sitt bidrag til *Barnelyrikk: En atologi* (2015), tar Bramness utgangspunkt i si eiga lesing av Emily Dickinson då ho var barn:

Det var tydelig at den minste sjølstendige sansning var like mye verdt som læren om de etablerte sannheter. [...] Det var de egne observasjonene, og ørsmå kunne de være, som var opphavet til og utgjorde diktet. Ordene kunne like godt oppstå i de ordløses selskap, det gjaldt å tyde og stole på at en kunne lese tegn; blomstens, fuglens, regnets, vindens beskjeder og menneskenes stumme uttrykk og bevegelser.

Kanskje legger jeg for mye forståelse inn i forhold til bevissthetsnivået, men tolkning av det stumme språket var noe jeg begynte med svært tidlig. Jeg kan ikke huske at det noen gang i oppveksten fantes ei tid jeg ikke følte på en stor og urovekkende uoverensstemmelse mellom det stumme språket og de ting som ble sagt rundt meg. Men Emily Dickinson talte direkte (Bramness 2015, 18).

Nett det direkte, det som ikkje går vegen om det følande menneskelege subjektet som gjerne er hovudsaka i lyrikken frå romantikken og utetter, vil stå sentralt i denne undersøkinga av *Skogen i hjartet*. I staden for eit menneske, er det ein frosk som er den sentrale figuren. Slik, gjennom ei tredjepersonsskildring, kjem ein inn til det poetiske materialet frå ein distanse, frå ein stad utan eit poetisk *eg*. For det er på ingen måte opplagt at frosken er eit kamuflert, menneskeleg subjekt. Snarare har ein å gjera med noko som har «skogen i hjartet», som har eit indre liv som er skrive direkte saman med omgjevnadene.

I bokas tredje dikt blir frosken presentert for første gong. Her kjem biletet:

3  
Djupt under blank is  
svevar ein frosk

Han søv i vatnet  
døv for verda

(Bramness 2013, 13)

Alle dikta i *Skogen i hjartet* har denne strukturen, med fire liner i to par. Det er lett å forstå korfor Hans Kristian Ru-

stad set den korte forma, den språklege minimalismen, og det konkrete, ikkje opplagt symbolhada naturbiletet i samband med haikuen (Rustad 2013). Særleg med tanke på at bokas gjennomgåande figur, frosken, førekjem i den mest kjende av alle haikuar, som me skal komma tilbake til om litt. Elles inneheld biletet av den svevande frosken den potensielle energien som er typisk for god haikudikting. Det er stillstand, passivitet, men samstundes ei peiking mot noko utanfor som på eit eller anna tidspunkt vil bryta inn. Frosken vil ikkje ligga i dvale til evig tid. Tvert imot kan ein oppfatta ordet «døv» som ei peiking mot den kommande lyden, mot det som vil trenga seg på frå utsida og vekka han, slik at froskens svevn blir ein allusjon til den velkjende fivreltsvevnen hos Buson:

på tempelklokka  
eit fivrel  
i svevn

(Haugen 1992, 41)

Vassfroskar flyt, til skilnad frå landfroskar, typisk rundt i vatnet når dei er i vinterdvale, så biletet av frosken er trefande nok. Og ordvalet, at frosken «svevar», som om han var i lufta, strekar kanskje under allusjonen til Busons sommarfugl. Men særleg poengteringa av at frosken er «døv» i sin svevn, altså fokuset på lyd/ikkje lyd i høve til svevnen, opnar for å sjå sambandet med den sovande sommarfuglen. Og tre dikt seinare vil då òg frosken vakna av lydar, av «smell i isen» (Bramness 2013, 19).

Det er vanleg å lesa Busons dikt – og mange andre haikuar – som meditasjonar over møtet mellom ei verd i varig

tilstand, og så den einskilde hendinga som bryt inn i denne varige verda. Hos Buson så vel som i det diktet av Bramness me her har føre oss, ser me at dette møtet mellom æva og augneblinken ligg i framtida, som eit potensial. Verda ligg still, men reflekterer inn i si eiga stille det punktet av rørsle som vil bryta inn, og som vil spreia seg. Litteraturhistorias mest kjende dikt som stiller seg i dialog med haikuen, utan sjølv å vera ein haiku, er diktet av Ezra Pound, frå 1913, som slår fast imagismen som retning innanfor lyrikken:

På ein undergrunnsstasjon

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

(Pound 1995, 409).

Diktet blir gjerne oppfatta som den perfekte utføringa av den poetikken i tre korte punkt Pound (1998, 373–374) 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.

Punkt 1 vil seia at ein ikkje skildrar objekt på måtar som peikar direkte mot eit sansande eller vurderande menneskeleg subjekt. I staden er skildringa utan farge av eit temperament. I Pounds dikt ser me at 'tingen' er subjektiv, at

det er eit personleg medvit som stiller opp det assosiative spranget frå menneska til greina for oss. Men skildringa er 'direkte', på den måten at det menneskelege medvitets kjensler manglar uttrykk. Langt på veg er det den nakne skildringa av menneska som opnar for metonymien, for den assosiative koplinga til – ikkje nærmare presiserte – blomar på ei våt grein.

Punkt 2 handlar i stor grad om å seia farvel til den ordrike, metriske lyrikken, der ord er lagde til for å få metrummet til å gå opp. Som det heiter i føreordet til *Some Imagist Poets* (1915): «most of us believe that concentration is of the very essence of poetry» (Anon 1998, 269). Ved sida av at det knappe uttrykket er vesentleg for effekten av å stilla dei to bileta inntil kvarandre, vil ein i det heile tatt flytta fokuset mot biletskapinga i diktet heller enn den velklingande metriske lyrikken ein var van med: Imagismen var som kjent den første modernistiske retninga i den anglosaksiske verda. Det er i dette fokuset på biletet, på 'the image', at imagismen gjer seg fortjent til sitt namn. Pound forklarar:

An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. [...] It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art (Pound 1998, 374).

Dette handlar ikkje om Rimbauds «medvitne forvirring av alle sansar», vidareformidla av Friedrich som «sansemessig irrealitet», eller Lautréamonts «det tilfeldige møtet mellom

en symaskin og en paraply på et disseksjonsbord» (Rimbaud 1984, 200; Friedrich 1987, 77; Lautréamont 1988, 158-159). Dei erkjenningsmessige hoppa med utgangspunkt i ei moderne, kaotisk verd er ikkje saka. I staden handlar det om å kalla fram noko allmenmenneskeleg, gjennom bilete som, med orda om det imagistiske biletet ovanfor, frigjer oss frå her og nå. Det vil seia: som ikkje reflekterer den moderne verda, men som i staden reflekterer ei æve utanfor tid og rom.

I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use 'symbols' he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk (Pound 1998, 377).

I ein artikkel der ho skriv om sambandet mellom haikuen og imagismen, konstaterer Unni Langås at det er vanleg å oppfatta begge utifrå det biletmessige, visuelle (Langås 2009). Og at omsettarane, altså dei som formidlar haikuen til Norden, oppfattar denne som endå meir objektiv enn imagismen: det vil seia at dei ikkje oppfattar haikuen som kvilande på slike subjektive, menneskelege «som» ein til dømes vil rekna inn når ein ser dei som ventar på metroen «som» blomrar på ei grein.

Eg trur Langås har rett i at dette er det dominerande biletet blant formidlarane. Rett nok nemner ho ikkje at skilnaden mellom Paal-Helge Haugens *Blad frå ein austleg hauge* (1965) og *Haiku. 200 versjonar* (1992), er at Haugen har lagt til 100 omsettingar av den mest «subjektive» av dei klassiske

forfattarane, Kobayashi Issa, i den nyare boka. Hos han er den som fører ordet ofte synleg. Men for effektiviteten i Langås sitt resonnement må utelatinga av dette vera greitt nok. Poenget er at det etablerte, varige biletet av haikuen er det av ein språkleg nedtona, meditativ poesi som kallar fram naturbilete på ein så ukunstla og objektiv måte som mogleg.

Følger ein denne forståinga av skillet mellom haiku og imagisme, vil ein sjå at Bramness' dikt ikkje kviler på imagismen si overskriding frå ei scene til ei anna. Det er frosken som er skildra, utan samanlikningsledd, frå byrjing til slutt. Men dei biletlege formuleringane, «svevar» og «døv for verda», indikerer ein menneskeleg fantasi som legg seg imellom og set om det konkrete til noko meir påfallande. Dette er ikkje sterkt markert, men det er der. Særleg i den siste, «døv for verda», som dessutan er ein klisjé, og såleis peikar direkte mot menneskets kollektive meiningsskaping gjennom språket, er det ikkje-direkte, formidla eller omsette, markert til stades.

I så sjølvreflektert språkbruk som minimalistisk poesi er det svært påfallande med klisjefullt språk. Dette løfter nett brytinga mellom «det objektive» og «det subjektive» på bordet, og formar om barnediktet til ein tekst som på eitt nivå spør etter grensa mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i sin eigen refleksjon. Dette vil ein finna i haikutradisjonen òg, sjølv om det, som Langås konstaterer, er underkommunisert i formidlinga.

I høve til det sterke fokuset på det visuelle når det gjeld haiku og imagisme, er det sær påfallande at Bramness' dikt, som så tydeleg rører seg inn i den same biletforståinga, og

bilettradisjonen, samstundes gjer så utstrakt bruk av lydlege virkemiddel. Dette er eit særers velklingande dikt. Vokalvekslingane er utsøkte. Og sjølv om diktet ikkje har fast metrum, kan ein meina at det er ei poengtert veksling mellom trykkunge og trykklette stavingar:

- 1        – –U – –  
 2        – U U –  
  
 3        U – U – U  
 4        – U – U

Den første lina, med alle dei trykkunge stavingane, handlar om det som er «djupt» nede. Den andre lina, som tvert imot har fokus på det lette, på oppdrifta i «svevar», inneheld så to trykklette stavingar i midten. Og line tre og fire, som handlar om den upåvirka svevnen, har same jamne vekslinga mellom trykkunge og trykklette stavingar tvers igjennom.

Det jamne, kontinuerlege i andre halvta av diktet blir òg markert av dei lydlege sambanda mellom line tre og fire, der det er rimsamband mellom dei første trykkunge stavingane (sø̀v/dø̀v) og allittererande samband mellom dei neste (vatnet/verda).

Desse allitterasjonane går dessutan opp i eit større spel av allitterasjonar og assonansar, knyt til s og v, som bind i hop alle dei trykkunge stavingane frå slutten av første lina og ut diktet: is/ svevar – frosk/ sø̀v – vatnet/ dø̀v – verda. Gjennom rimsambandet frå «sø̀v» til «dø̀v» blir det òg markert at det er på grunn av svevnen at frosken er «dø̀v for verda». Den indre attklangen i rimet fører det lydlege til-



bake til svevnen, som det står i eit ekkosamband til, i staden for å opna opp mot «verda».

For det er ein kontakt mellom opninga og slutten, mellom formuleringane «Djupt under blank is» og «døv for verda». Den første legg inn ein distanse, og ei hard grense. Medan den andre ser på effekten av dette, at det ikkje er lyd frå verda å høyra der nede. Ein effekt som då er fordobla, idet han både har å gjera med omgjevnadene, med isen, og med frosken sjølv, som følger sin natur og søv der nede.

Samstundes kastar denne refleksjonen over det lydlege lys over diktet sjølv, gjennom å gjera bruk av grep som så openbart kjem frå den poetiske tradisjonen, og slynga dei inn i ein samanheng der ein ikkje ventar å finna dei. Tematisering av lyd finn me i ti av samlingas 24 dikt:

2. «[...] Frå tjørna stig lyden av lått/ og skeisejarn»
3. «[...] døv for verda»
6. «[...] Frosken vaknar til smell i isen/ når solauget ler»
7. «Det frosne froskehjartet/ knirkar i gang [...]»
10. «[...] du høyrer/ ein plopp, men tel berre ringar»
14. «[...] Dropane var tonar.»
15. «Det øyredøyvande froskekoret/ vert plutseleg stumt [...]»
18. «[...] under yta høyrer dei best/ korleis det smell og trommar»
20. «Sommarkvelden syng froskehoa: [...]»
22. «[...] eit munnharpeforma basseng/ med vatn så kaldt og klårt at det syng»

(Bramness 2013, 11, 13, 19, 21, 27, 35, 37, 43, 47, 51)

Me merkar oss at flesteparten av desse formuleringane kjem heilt sist i dikta, slik at tematiseringa av lyden samlar

seg som ein motsett pol i høve til dei biletorienterte formuleringane fram til då. Som eit tillegg til den generelle haikutoposen passiv-aktiv får ein såleis denne nye, parallelle toposen bilete-lyd.

10

Sola steiker, varmen stig  
froskehjartet får farten opp

og froskefar hoppar, du høyrer  
ein plopp, men tel berre ringar

(Bramness 2013, 27)

I høve til tanken om det imagistiske biletets direkte avsetning, er dette diktet påfallande ved at det i hovudsak skildrar det «du» *ikkje* ser. Den vekselvarme froskens hjarte byrjar å slå fortare i varmen frå sollyset. Dette er inni frosken. Frå denne energioppladinga følger så eit hopp, som slik sett er ei realisering av sollyset i hjartet. Men heller ikkje dette er synleg, anna enn som årsak til effekten ringar i vatnet.

Parallelt med dette finn me så ein lydleg ekko-effekt, ein kombinasjon av heil- og halvrim, og såleis ei peiking mot årsak og verknad, mellom skildringa av hjartet som slår fortare på grunn av solvarmen, og hoppet, etterfølgt av lyden (opp/hoppar/plopp). Denne rørsla mot effekt utan synleg årsak kan settast i samband med at diktet inneheld ein temmeleg opplagt allusjon til den mest kjende haikuen av dei alle, av Basho, som i norsk omsetting ved Paal-Helge Haugen går slik som dette:

Gammal dam  
Ein frosk hoppar:  
Lyden av vatnet

(omsett av Paal-Helge Haugen,  
i *Inadomi* 1992, 9)

Men dette er ikkje den einaste måten å setta om dette diktet på. Som Langås viser i sin artikkel, blir siste lina sett om på to ulike måtar.

Den andre måten kan eksemplifiserast ved Hans-Jørgen Nielsens omsetting til dansk:

En gammel  
dam

En frø springer

Plask

(omsett av Hans-Jørgen Nielsen;  
her fra Langås 2009, 132)

Etter kva eg har lista meg fram til, er den japanske originalens ordval noko i nærleiken av «lyden av vatnet: plask». Ingen av omsettingane tar med begge ledda. Langås går ikkje nærmare inn på dette, men for oss som har føre oss ei diktsamling som reflekterer tradisjonen for haiku og imagisme, men samstundes tilskriv det lydlege ei stor rolle, er det interessant at det er eit onomatopoetikon til slutt i dette diktet. For dette er heilt motsett i høve til det Langås peikar på, nemleg at imagismen og haikuomsettingstradisjonen fokuserer på det visuelle. Dette skjer i omsettinganes vektlegging av det biletlege i føre- og etterord så vel som i

bøkernes utstyr, der ein heilt gjennomgåande finn attgjevingar av tusjteikningar og/eller kaligrafi frå gamle japanske haikuutgåver. Og det gjeld i den imagistiske poesiens interesse for å gjeva att asiatiske skriftteikn, slik at dikta får aspekt av ideogrammet ved seg.

Det handlar om det direkte visuelle, om å skapa litterære bilete utan at noko kjenslemessig legg seg imellom, og om å skapa dikt som har aspekt av den konkrete poesiens vektlegging av det grafiske uttrykket ved seg. Går ein direkte til kjeldene, vil ein som opningskapittel i Ezra Pounds *ABC of Reading* (1934) finna ein refleksjon som plasserer det asiatiske skriftteiknet, med sin ideogrammatisk struktur, i sentrum av det poetiske (Pound 1961, 21–23).

I Bramness' dikt ser me at haikuens paradedøme er reflektert inn, men i ei poengtert framheving av ein annan omsettingstradisjon enn den som er kjent i Noreg. Onomato-poetikon er òg ein direkte måte å gjeva att noko på, men altså lyd i staden for bilete. Og det Bramness gjennom sin allusjon får peika på, er såleis ei anna form for *direkte* skildring av objektet enn den visuelt orienterte imagistane legg vekt på: Det at objektets eigen lyd kjem fram. Eit plopp. Og dette skjer med referanse til sentrum, til kjerna av haikutradisjonen sjølv.

Andre måtar å undergrava den tilvande måten å oppfatta denne typen dikt på, finn me i formuleringane «froskefar» og «du høyrer». Den siste peikar direkte mot det menneskelege medvitte ein normalt reknar at skal vera underforstått, medan den første har ein muntleg, intimiserande – og humoristisk – funksjon som ikkje passar saman med den meditative tonen slik ein normalt føresteller seg denne. Å

skriva «du høyrer» «froskefar» er det motsette av den direkte skildringa av objektet, der det bare skal stå «ein frosk hoppar/ lyden av vatnet». Det er eit poetisk paradoks at det direkte, onomatopoetikonet «plopp», samstundes er ein allusjon. Dessutan inngår det som aldre ledd i rimparet opp/plopp, Slik kjem me òg her til eit dikt som laborerer langs grensa mellom lyd og bilete, innanfor og utanfor i høve til haikuen og imagismen.

Allusjonar til nett frosken som hoppar hos Basho er elles vanlege i haikutradisjonen. Her er Busons bidrag:

I den gamle dammen  
søkk stråsandalen ned.  
Den første våte snøen fell –

(omsett av Paal-Helge Haugen,  
i *Inadomi* 1992, 15)

Såleis vil ein oppfatta Bramness' synleggjering av det intertekstuelle som ei peiking mot aspekt av haikutradisjonen som ikkje har å gjera med den vanlegvis formidla ambisjon om å vera direkte skildring som opnar for meditasjon over det statiske i møte med det dynamiske i naturen.

23  
Alt i livet skjer anten for sakte eller  
brått. Ein morgon sprett frosken

oppi ein båt han ikkje visste om  
og siglar redd av garde

(Bramness 2013, 53)

Dette diktet inneheld òg ein openbar allusjon, til slutten av Olav H. Hauges klassikar «Det er den draumen» (1966):

Det er den draumen me ber på  
 at noko vedunderleg skal skje,  
 at det må skje –  
 at tidi skal opna seg  
 at hjarta skal opna seg  
 at dører skal opna seg  
 at berget skal opna seg  
 at kjeldor skal springa –  
 at draumen skal opna seg,  
 at me ei morgonstund skal glida inn  
 på ein våg me ikkje har visst um.

(Hauge 1994, 234)

Allusjonen gjer merksam på Hauges særeigne biletskaping: Hauge syner som kjent inspirasjon frå asiatisk poesi frå og med *På Ørnetuva* (1961).<sup>9</sup> Etter den anaforiske oppstillinga av metaforiske men abstrakte bilete for det menneskelege indre, byter diktet til slutt til eit konkret bilete, underforstått av at tilværet opnar seg, blir bra, og konkret av at ein sit i ein båt som glid inn på ein våg. I og med at dette står som konklusjon på eit dikt om draum, om lengt etter det gode livet, blir det opne i at ein «ikkje har visst um» denne vågen å forstå som noko eintydig positivt. Vågen er ikkje nærmare skildra, men å vera der er utan tvil trygt, roleg, paradisisk.

Bramness' dikt opnar med eit anten-eller som peikar fram mot allusjonen til Hauges dikt. Det frosken opplever, skjer «for fort». Medan det som er skildra til slutt i Hauges

<sup>9</sup> Se Andersen 2002, kapittelet «Bogeskytaren», 29-49.

dikt, er ein urealisert draum, altså noko som skjer «for sakte». Begge rørslene går mot det opne, ukjende. Anten «av garde», det vil seia frå det kjende mot det ukjende, eller «inn/ på ein våg me ikkje har visst um», noko som gjennom intimiseringa av at ein kjem inn der, er positivt.

Korleis har det seg at Hauges dikt skildrar ei positiv oppleving, medan Bramness sitt ikkje gjer det? Dette, kan ein meina, er det Bramness sitt dikt undersøker. Det stiller opp to imagistiske bilete, det eine av ein båt som siglar ut i det ikkje-konkretiserte, det andre av ein båt som siglar inn i det konkretiserte. Og seier at det gode livet ligg i det konkretiserte. Dette diktet av Bramness plasserer seg på mange måtar utanfor haikuen og imagismen. Men det peikar over mot Hauges dikt, som så får stå for dette. Slik blir Bramness' dikt til ei rørslle som, parallelt med froskens båt, fører uro med seg. Samstundes som det, i subteksten, som i dette tilfellet er så opp i dagen at det mest ikkje gjev meining å kalla han subtekst, peikar mot eit punkt i tradisjonen, Hauges lyrikk, der ein finn den same søkinga mot harmoni, balanse, overskot som ein finn i haikutradisjonen, men då oftast med det 'subjektive' mellomlegget ein har oppfatta som skilnaden mellom haiku og imagisme.

Hauge sitt bilete tenderer mot det objektive. Men det subjektive mellomlegget får ein så, til overdrift, i Bramness' eige dikt. Her er frykt så vel som ein kategorisk påstand om at det er noko gale med «Alt i livet». Alt.

I ein artikkel om tre av Bramness' barnediktsamlingar lesne som langdikt, peikar Hans Kristian Rustad på at *Frosken i hjartet* og dei to andre samlingane han har føre seg, kan lesast som samanhengande skildringar av ein særeigen type.

Ved sida av dei typane langdikt ein vanlegvis reknar med, den romanaktige og den arkitektoniske, løfter han fram det M. L. Rosenthal og Sally M. Gall kallar «poetisk sekvens». Rustad forklarar: «Den poetiske sekvens tillater poeten å gjennomføre et bilde, et motiv eller en tematikk og gradvis legge til nye lag med mening. Slik utvikler den poetiske sekvens seg ifølge Rosenthal og Gall fra del til del mer naturlig eller avslappet enn i et enkelt dikt» (Rustad 2015, 54). Sjølv om det ligg ein årssyklus under *Skogen i hjartet*, frå frosken er i dvale på vinteren via vår og sommar mot vinter att, er det mange av dikta som ikkje tydeleg plasserer seg i eit episk orientert mønster. Dette gjeld til dømes det diktet me nett nå har føre oss, om å plutsleg hamna i ein båt som drar av garde. Når dette og andre avvikande dikt likevel passar inn i samlingas heilskap, har det å gjera med at boka skapar ei slik fordjuping i frosken som motiv som Rustad peikar på.

Vidare er det i vår samanheng er ikkje minst interessant kor det er Rosenthal og Gall finn tradisjonen der den poetiske sekvensen blir etablert. For dette er i hovudsak ein amerikanske tradisjon, der imagistane T. S. Eliot, Ezra Pound og William Carlos Williams står sentralt (Rustad 2015, 54). Her tenker ein nok gjerne på desse forfattarane sine store komposisjonar av heterogent material til noko som likevel har ein tydeleg tråd, og ei utvikling av eit poetisk resonnement, utan at Rustads poeng blir ugyldig av den grunn. Tvert imot. Rustad har openbart rett. For å formulera det med mine ord: *Skogen i hjartet* består av korte, imagistisk orienterte dikt som samstundes går opp i ein overgripande struktur, slik at bileta både er direkte og ele-



ment i ein sprangvis heilskap der det ikkje finst rasjonalitet, tenking eller episk *drive* som mellomledd. Hoppet frå dikt til dikt blir som hoppet frå bilete til bilete i T-banediktet, det vil seia som ulike element i det «komplekse biletet» Pound tok til orde for.

La oss venda tilbake til byrjinga av boka, og sjå korleis Bramness lar dette biletet utvikla seg like etter etableringa av den svevande frosken under isen som er døv for verda:

5  
Snø ligg på tjørna  
Frosken sym i svevne

nede i mørkret  
med is i magen

(Bramness 2013, 17)

På kolofonsida i samlinga, er biologen Halvor Aarnes takka «for verdifulle opplysningar». Ein av desse er etter kva eg kan rekna ut at det hender at froskar sym når dei er i dvale, ein annan at så mykje som 70 prosent av vatnet i ein frosk i dvale kan vera frose. Det er ikkje vanskeleg å knyta desse konkrete bileta, desse bileta genererte av røyndomen sjølv, til det Rustad i samband med biletet av frosken som «svevar» omtalar som «nærmest surrealistisk, magisk og overnaturlig» (Rustad 2015, 56). Frosken svevar, og han sym i svevne. Dette skjer «[d]jupt under blank is» og «nede i mørkret» medan «[s]nø ligg på tjørna». Gjennom desse parallelle oppstillingane kjem bokas tredje og femte dikt tett på kvarandre, og det blir lett å identifisera, heilt lokalt, kor-

leis den poetiske sekvensen her legg opp til ein intensivert refleksjon over det same biletet.

I denne refleksjonens andre ledd, dikt 5, er strukturen kiastisk, med «snø» først og «is» sist. Snøen ligg på vatnet, isen er i magen. Det ytre og det indre blir førde mot kvarandre, mot ein tanke om at det ytre og det indre er eitt: Noko det for den kaldblodige frosken på sett og vis er. Oppbremsinga av det eintydig meditative finn me òg her, i formuleringa «med is i magen». Denne klisjeen er samstundes formuleringa av diktets andre magiske element. Og han passar saman med diktet, idet ein behøver is i magen i tydninga ro til å ikkje gjera noko overilt når ein er ein frosk som ligg i dvale medan det framleis er snødekt is på tjørna der ein er. Så slår syklusen inn, og samlingas progresjon bryt ut av den temporale oppbremsinga:

6  
Den lange vinternatta  
blir til ein vennleg morgon

Frosken vaknar til smell i isen  
når solauget ler

(Bramness 2013, 19)

Smellet her, som fører til oppvakninga, er som ei realisering av det potensialet som ligg i Busons kolv som kjem til å vekka sommarfuglen. På grunn av dei tidlegare dikta om froskens dvale, blir det frosken vaknar ifrå noko som er kjent for lesaren: Bileta legg seg oppå kvarandre, fordjupar kvarandre. Smella kjem frå isen, som drar seg i hop på grunn av solvarme på føremiddagen og så utvidar seg att på

ettermiddagen. Det som i diktet er omtalt som morgonen etter vinternatta, gryr såleis, paradoksalt nok, fram mot kveldinga. Og formuleringa «solaugget ler» femner ei sol på veg ned. Her kan ein kanskje tenka seg at det er ordet *soleglad* som drar med seg assosiasjonane «vennleg» og «ler».

For det språklege assosiasjonsmaterialet drar til seg merksemd i dette diktet, på ein måte som peikar mot det menneskelege medvitet i større grad enn imagismens ønske om objektiv skildring. Det sentrale er denne samansette metaforen «solaugget»: at han er samansett vil seia at både «sol» og samanlikningsleddet «auge» står. Dette er faktisk eit konvensjonelt ord i vårt språk, på line med bordbein og stolrygg, og ein finn det til dømes i *Nynorskordboka*. Tydinga er: solskive (Hovdenak m.fl. (red.) 2001, 651). Assosiasjonen frå solskiva til eit auge fører saman så grunnleggande bilete frå mennesket og menneskets omgjevnad at samanstillinga får noko transhistorisk, nærmast ikonografisk over seg. Solaugget kjenner ein ikkje minst frå egyptisk mytologi, der sola er ein av manifestasjonane av Ras auge (Pinch 2002, 128). Og på denne måten byter diktsamlinga, idet ein kjem til våren og froskens oppvakning, frå magiske formuleringar med rot i det konkrete til magiske formuleringar med rot i den menneskelege tradisjonen for meiningsskapning: Oppvakninga på våren blir, på ein eller annan måte, til noko ein assosierer med det religiøse konseptet attføding. Her kan ein òg leggja vekt på egyptisk mytologi, der sola, Ras auge, er gudinna for valdsam undergang, men òg for livgjeving. Det same gjeld for Heqet, som ifølge Geraldine Pinch er «a frog goddess who helped women to give birth and the dead to be reborn» (ibid., 139). Pinch legg til: «The

Roman writer Pliny the Elder noted an Egyptian belief that frogs were spontaneously generated from the mud left by the receding Nile flood» (ibid., 140). Den egyptiske kulturen er ekstremt oppteken av spontan atfføding, noko ikkje minst pyramidane viser oss.

Men om ein skal halda seg til Bramness' eigen poetikk, kan ein like gjerne leggja vekt på «det stumme språket» som talar i desse dikta. Dikta talar, på ulike måtar som ein ikkje behøver å forstå gjennom det konvensjonelle språket. Og bileta gjev meining, som Pound konstaterer, òg for dei som oppfattar ein hauk som ein hauk. Magien Rustad nemner, heng saman med ei fortrolling av den sansa verda som like fullt, i god imagistisk ande, er 'objektiv' og konsentrert. Derfor er desse dikta som dei er: På eine sida djupt rota i den litterære tradisjonen, med fleire sjølvreflekterande tydingslag henta frå lyrikkens vaksenverd. Men på andre sida er dikta like fullt forståelege for den intuitive lesaren, anten denne er barn eller vaksen.

## Litteratur

Andersen, Hadle Oftedal 2002. *Poetens andlet: Om lyrikaren Olav H. Hauge*, Oslo: Samlaget.

Anon 1998. «Preface to Some Imagist Poets», i Vassiliki Kolocotroni m.fl. (red.): *Modernism: An anthology of Sources and Documents*, Edinburg University Press.

Bramness, Hanne 2013. *Skogen i hjartet. Dikt for born*, Sunde: Nordsjøforlaget.

- Bramness, Hanne 2015. «Den røde lilja. Om å henvende seg til barn i dikt», i Anne Skaret (red.): *Barnelyrikk: En antologi*, Vallset: Oplandske bokforlag.
- Friedrich, Hugo 1987. *Strukturen i moderne lyrik*, oms. av Paul Nakskov, nytt oppl., København: Gyldendal.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*, 6. utg., Oslo: Samlaget.
- Haugen, Paal-Helge 1992. *Haiku. 200 norske versjonar*, Stabæk: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Hovdenak, Marit m. fl. (red.) 2001. *Nynorskordboka*, 3. Utg., Oslo: Samlaget.
- Inadomi, Masahiko 1992: «Ei haiku-innføring», i Paal-Helge Haugen *Haiku. 200 norske versjonar*, Stabæk: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Langås, Unni 2009. «Fra Japan til Norden: Om nordiske gjendiktninger av haikudikt», i Hadle Oftedal Andersen m.fl. (red.): *Nordisk lyrikktrafikk. Modernisme i nordisk lyrikk 3*. Helsingfors universitet.
- de Lautreamont, Comte 1998. *Maldorors sanger*, oms. av Annie Riis. Oslo: Gyldendal.
- Pinch, Geraldine 2002. *Egyptian Mythology*, Oxford: Oxford University Press.
- Pound, Ezra 1961. *ABC of Reading*, seinare utg., London: faber & faber.
- Pound, Ezra 1995. «På ein undergrunnsstasjon», oms. av Per Olav Kaldestad, i Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*, Oslo: Samlaget.
- Pound, Ezra 1998. «A retrospect», i Kolocotroni m.fl. (red.). Rimbaud, Arthur 1994. *Poésies completes*, Paris: Librairie Générale Française.

Rustad, Hans Kristian 2019. «Lekne kvalitetsdikt fra Bramness», lasta ned 29.07.2019 frå <https://www.barnebokkritikk.no/lekne-kvalitetsdikt-fra-bramness/#.XUFHCcRS8-U>

Rustad, Hans Kristian 2015. «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet», i Skaret, Anne (red.). *Barne-lyrikk. En antologi*. Vallset: Oplandske bokforlag.