



CC-BY-SA 4.0

## «Hva åpner den stengte døra?»

Om det bortvende hos Jo Eggen

*Ingrid Nielsen*

### I

I norsk samtidslyrikk verkar Jo Eggens dikt på ein heilt særeigen måte som *inspirerte*, som dytta i gang av noko utanfor. Eggen skriv dikt som stiller seg lyttande til noko anna enn den menneskelege verda; dei gjer seg ledige for innslag frå noko anna enn menneskeverda. Men korleis skulle eit dikt kunne stå i høve til noko ikkje-menneskeleg? Som tematikk, jo, så klart, gudar og demonar har alltid folkesett lyrikken. Men samtidig, lyrikken hentar vel både gudar og demonar, ja, alt det ikkje-menneskelege inn i ein menneskeleg tryllekrins? For er ikkje lyrikken nøydd til å menneskeleggjere gjennom orda som nettopp bygger og samlar den menneskelege verda, og gjennom eit figurleg språk som gjer det mogleg å forstå og gripe proporsjonane i det ukjente? Den moderne litteraturvitskapen – frå dekonstruksjon til økokritikk – har i si forståing av språket og ikkje minst av lyrikken sine antropomorfiseringar gjort dette tydeleg: Mennesket set seg sjølv i sentrum, mennesket ser seg sjølv i alt. Men mon tru om ikkje litteraturteorien konkluderer for raskt og absolutt i dette viktige spørsmålet? Iallfall slår det meg at poesien sjølv har samansette og spørjande, om enn grunnleggande usikre tilgangar til forholdet mellom det menneskelege og det utanfor det menneskelege.

Ein heilt annan måte å tenkje forholdet mellom mennesket og det ikkje-menneskelege på, finn me i den greske antikken (og eigentleg heilt tilbake i Det gamle testamentet), nemleg i omgrepet som me kjen-

ner best på latin: inspirasjon. «Inspirasjon» kjem frå *inspirare*, som betyr ‘innanding’, og tyder at noko utanfor diktaren, eller noko utanfor kontrollen til diktaren, gir kraft til å skape noko ut over det menneskeleg sedvanlege, noko som mennesket heller ikkje kan kontrollere eller setje seg imot. Den antikke forståinga av inspirasjon peikar altså mot at det er noko utanfor diktaren, men også utanfor mennesket, som driv fram diktinga. Slik kan poesien som *poiesis*, som skaping, bli forstått som eit påtrykk frå det utanfor det menneskelege. I så måte er det tankevekkande at moderniteten, og med den absolutteringa av immansens, innebar at romanen blei den dominerande litterære genren – romanen som vil trenge inn i dei menneskelege og mellommenneskelege romma, romanen som fordrar og gir innsikt i menneskesinn og sosial samhandling, romanen som nærer seg av og skaper forståing for korleis samfunnsmessige strukturar og psykososiale praksisar verkar inn på menneskelivet.

Likevel, den inspirerte lyrikken overlever i det moderne. Mest kjent er kan hende den inspirasjonen som Rainer Maria Rilke erfarte då han i januar 1912 var gjest på slottet Duino inst i Adria-havet. Då han ein dag vandra på klippene, hørde han med eitt orda som blei byrjinga på ei av dei mest kjente og omtala diktsamlingane i det førre hundreåret, *Duino-elegiane* (Landgren 2011, 347). Etter nokre dikt tok likevel inspirasjonen slutt, og han venta i ti år før skrivekrafta vende tilbake. Då blei han ikkje berre ferdig med elegiane, han skreiv også *Sonettane til Orfeus*, alt i løpet av to veker. I dag er det vel lett å tenkje på Rilkes inspirasjon som myte eller sjølvforføring. Det kan så vere. Likevel, ser me på lyrikken i vår eiga samtid, finn me dikt som synest å vere sett i gang av noko utanfor det menneskelege, om enn mindre dramatisk enn det Rilke erfarte.

## II

Jo Eggen (f. 1952) debuterte i 1980 med diktsamlinga *Ting og tings skygger*. Sidan den tid har han gitt ut ti diktsamlingar og fleire gjendiktingar frå russisk. Det er fleire årer i denne rike og heilt særigne forfattarskapen. Her er politiske dikt, både rasande, sarkastiske og his-

torisk orienterte (knytt til reiser mellom anna til Irland og Sverige), og her er ømme kjærleiksdikt, mørkt lysande, sårt jublande. Men det òg ei tredje åre som går gjennom Eggens forfattarskap, og som er litt vanskelegare å seie noko kort og samlande om. Det er dikt der det politiske og sentrallyrisk ekspressive eget er dempa, avløyst av ei slags oppmerksom sansing retta utover, mot noko anna enn sjølv. Det er dikt som ikkje er retorisk markante som dei politiske dikta, og det er dikt som ikkje gir uttrykk for menneskelege lengslar. Snarare er det dikt som vender seg bort frå den verda der menneska har sine prosjekt. Det er lågmælte og nesten kviskrande dikt, det er dikt som er oppmerksame på det som berre viser seg i glimt.

Allereie i Eggens debutsamling frå 1980 finn me eit dikt med spor av ei slik bortvending frå den menneskelege verda:

### **Flombelysning (februar -80)**

Det har gått opp for meg  
at Norge er et land i flombelysning.  
Oljesøkerne står i kø i avisene  
og Carter er over alt.  
Noen ganger sitter jeg i en bil  
som kjører forbi taus snø.  
Jeg vil se mer  
men flombelysninga  
er som et elektrisk gjerde.

*(Ting og tings skygger, 1980; sitert frå Samlede dikt, s. 45)*

Det nye Noreg – Olje-Noreg og det amerikanske Noreg og det avismedierte Noreg – er flaumbelyst. Flaumlys er eit sterkt lys som ikkje etterlèt noko i mørket. Ein kan kanskje seie at flaumlys er eit totaliserande lys, som gjer alt like lyst, som gjer at alt ser likt ut. Men diktaren som rører seg, i bil, og altså sjølv er i transportane i den nye verda, ser noko anna – taus snø – og: han «vil se mer» – meir av den tause snøen? Eller meir enn og noko anna enn det som er flaumbelyst? Dette andre synet – synet til diktaren – blir stoppa av «flombelysningen». Flaumlyset er «som et elektrisk gjerde», heiter det i diktet, som kan tenkjast

som eit bilete på ei innhegning, noko som held menneska innanfor, nærmast som fangar, ja, som ei absolutt og potensielt dødeleg grense mot det som er utanfor, mørke, taus snø. Det flaumbelyste utgrensar noko, det stoppar og hindrar dikteren i å sjå noko anna. Men ein lyrisk vilje er der, kan hende som protest mot flaumlyset, kan hende som dragnad og lengsel mot det utanfor.

### III

Eit av dikta frå *Stavkirkedikt* (2007) rører seg annleis enn det førre, det går kan hende tettare innpå det som er lukka for det menneskelege auget:

#### **Dør, Bro kirke, Gotland**

Den tjærebredde døra  
med ei svart kløverbladutskjæring  
Som ei stavkirke glømt igjen i kirka:  
Hva åpner den stengte døra?  
Jeg har sykla dit og står  
og ser det er noe  
nettopp den åpner.  
Det er det den gjør  
det den langsomt har å gjøre.

(*Stavkirkedikt*, 2007; sitert frå *Samlede dikt*, s. 277)

Dette diktet er det einaste i *Stavkirkedikt* som handlar om ei svensk kyrkje. Det er også det einaste diktet i ei bok om stavkyrkjer som ikkje handlar om ei stavkyrkje, det er nemleg ei steinkyrkje frå 1200-talet. Men stavkyrkja er der likevel, som me snart skal sjå.

Som me ser frå tittelen, er det altså ei dør i denne kyrkja som diktet rettar merksemda mot: ei tjærebredd dør. Og ei dør tener jo som opnar og lukkar mellom ulike rom; ho skaper passasje og gjer det mogleg å stige inn. Men ei dør kan stenge òg, døra lukkar igjen, vernar mot uønskt inntrenging. Og døra er altså tjærebredd; tjærebreing av tre er

ein gammal teknikk for bevaring av trevirke, brukt tilbake til vikingtida, og mykje brukt på stavkyrkjer. Tjærebehandling var så viktig at det i 1274 blei nedfelt i Magnus Lagabøtes landslov. Her påla ein bøndene «å tjære kyrkjene deira vel». Tjære kjem av norrønt *tjara*, truleg med grunntydninga ‘det som kjem frå tre’ – og er til vanleg ei mørk, tjuktflytande væske som blir til ved tørredestillasjon av trevirke, såkalla milebrenning. Tjærebreiing bevarer trevirket gjennom at ein brukar treet – det som kjem frå tre – til impregnering, til vern mot væte, røte, nedbryting. Og nettopp bevaring og vern spelar ei rolle i dette diktet. For å gi eit pek framover i lesinga: Det dreier seg om vernet av det som ikkje opnar seg for det menneskelege blikket.

Vernet i den tjærebreidd døra får ein semantisk parallell i kløverutskjeringa. For i folketro har kløver spelt ei framtreiande rolle som lykkebringar som vernar mot fare, enten ein finn ein kløver (med ekstra kronblad), eller ein dekorerer med kløver (som ein til dømes kan sjå på søljer, der kløverdekor har ein vernande funksjon, som også sølja sjølv har). Og det er altså denne tjærebreidd, dekorerte døra som utgjer sporet av ei stavkyrkje i denne steinkyrkja, sidan tjærebreiing og kløverutskjering er så vanleg i stavkyrkjer. Og det er altså ei svart dør i ei elles kvitkalka steinkyrkje, så ho må vere visuelt påfallande. Viktigare er likevel spørsmålet i diktet: «Hva åpner den stengte døra?»

Det er jo eit paradoks, dette, kva den stengde døra opnar, altså i kraft av å vere stengt. Det stengde ved døra blir jo forsterka gjennom det at ho er tjærebreidd, impregnert og lukka for væte, og gjennom kløverutskjeringa, som vernar og utgrensar vonde krefter. Diktet legg stor vekt på at den stengde døra opnar for noko, for heile andre halvdel av diktet handlar nettopp om det:

Hva åpner den stengte døra?  
Jeg har sykla dit og står  
og ser det er noe  
nettopp den åpner.  
Det er det den gjør  
det den langsomt har å gjøre.

Diktaren står og ser på døra, ser på at ho opnar noko i kraft av å vere stengt og lukka. Det å bli ståande og sjå, og på den måten opphalde seg ved det å sjå på at døra er slik, lukka og som lukka opnande, synest å intensivere akkurat det synet: Diktaren «ser det er noe / nettopp den åpner». Og dei siste versa i diktet liksom forhaler det eget ser, at den lukka døra opnar: «Det er det den gjør / det den langsomt har å gjøre». Det er som om diktet her vil løfte fram oppdaginga til diktaren av at døra gjer noko så uventa og paradoksalt som å opne i kraft av at ho er lukka.

Korleis ser diktaren på denne døra? Det kan seiast å vere eit fascinerert blikk: trekt mot det som det lukka opnar. Diktaren ser altså døra med eit slags indre blikk, som ei opning nettopp i kraft av å vere lukka. Men likevel slik at diktaren ikkje går inn på kva det er ho opnar for, ingen fantasi eller kjensle blir knytt til det, berre denne nesten-konstateringa: Døra har det å gjere at ho opnar. Og dette at døra har å gjere dette, langsomt, er påfallande, som om det er døra sitt eige virke, det å opne når ho er lukka, ei oppgåve ho har gitt seg sjølv, eller er gitt, utan at diktaren kan forklare korleis eller kvifor; «åpne» er jo eit transitivt verb, men i diktet blir det gjort intransitivt; det får ikkje objekt.

Det er som om den lukka døra gjer synleg at noko er lukka igjen for eit menneskeleg blikk – altså at sjølv det lukka openberrar grensa, fysisk, historisk, kanskje òg på meir magiske måtar, med tanke på kløverutskjeringa. Og den resolute mangelen på forsøk på å utdjupe kva som blir opna i den lukka døra, gjer det òg til ein slags markør for det at denne døra er ei grense for kva som kan sjåast inn i – med dei epistemologiske, filosofiske og etiske implikasjonane som ligg i det å sjå inn i: få kunnskap om, forstå, erobre, rå over. Også ved at det påfallande langsame i andre halvdel av diktet – der påpeikinga av at den stengde døra opnar – liksom blir vendt, sakte, gjennom gjentakingar som lét diktet gjere gjeldande si eiga grense – her kjem diktet liksom ikkje vidare; vidare kan det ikkje sjå; det som her blir opna og kan sjåast, er at noko er lukka bort frå det diktaren kan kjenne, ha kjennskap til.

Diktaren kan sjå den lukka døra, men å sjå på er ikkje å sjå inn i; å sjå er ikkje å forstå. Så har diktaren – med det indre blikket sitt – ein

slags kjennskap til det ukjente, og blir ståande i det, utan fantasiar, projiseringar, utan å måle ansiktet sitt på døra.

## IV

Eggen er ikkje berre i blikket på det ukjente. Han har skrivne mange dikt om klassisk musikk, til dømes om Bach, Mozart, Brahms og Sjostakovitsj, der erfaringa av å vere i musikken, både som musikar og lyttar, gir opphav til bilete som på same tid verkar underlege og presise, gåtefulle og saklege. I det følgjande diktet er det Jospeh Haydn som opnar diktet. Haydn blir rekna som ein av dei viktigaste komponistane i den såkalla wienerklassisismen, og er kjent for å ha funne opp strykekvartetten og for raske og plutslege rørsler i små musikalske motiv. Likevel, det er ein litt fordreia Haydn me møter i dette diktet, og det allereie i tittelen:

### **Haydnfele (Ørnulf Boye Hansen)**

Den begynner bare.

Det er den som er.

Den runder hjørnene.

Den gnistrer lett, monumentalt.

Den lakkerer mandolinene i søvn.

En tresko lyner i ballskoen.

Et nytt hjerte hulker jubler.

Den skaper fra svarte smil.

*(Forsinkelsen. Dikt 1994–1999 (1999);*

*sitert frå Samlede dikt, s. 179)*

Tittelen gir hint om at diktet ikkje heilt peikar mot den Haydn som ein ventar å høyre i eit konserthus. For i tittelens «Haydnfele» slår den klassiske musikken inn i ein heilt annan tradisjon. For sjølv om utforminga av ein fiolin og ei fele er ganske like, blir dei brukt i ulike samanhengar, musikalsk, kulturelt og sosialt. Mens fiolinen framfor alt er eit sentralt instrument i den profesjonaliserte og orkestrerte

kunstmusikken (oftast komponert av ein namngitt komponist) som den klassiske musikken er, og ofte (men ikkje alltid) innanfor høgkulturelle (og ofte institusjonelle) rammer, høyrer fela (med alle sine nasjonale og lokale variasjonar, til dømes hardingfela) til i folkemusikken, som tradisjonelt er folkeleg og munnleg tradert bruksmusikk (ofte tilverka kollektivt, utan namngitt komponist), ofte med større rom for improvisasjon og særreigne framføringsstilar.

Sjølvsagt er dette biletet noko forenkla, men likevel: Diktittelen «Haydnfele» dreg den høgkulturelle Haydn mot folkeliv. Dermed skjer det også noko med Haydns musikk i denne tittelen, liksom han blir dregen mot andre rom, klangar og uttrykk enn me som oftast knyter til den elegante wienerklassisismen. Og kan hende peikar det andre leddet i tittelen, nemleg namnet i parentes «(Ørnulf Boye Hansen)», i retning av kva for ei «Haydnfele» det handlar om. Boye Hansen (1933–2018) var fiolinist og sentral i ulike orkester, underviste på musikkhøgskulen, og var med på ei rekkje plateutgivingar. Det blir dermed mogleg å tenkje at Ørnulf Boye Hansen på sin fiolin spelar Haydn på eit vis som gjer at musikken til elegante, disiplinerte Haydn høyrer ut som ein friare felemusikk.

Sjølve diktet består av åtte vers. Kvart vers dannar ei heilsetning, utan enjambement, noko som gir inntrykk av ein stakkato, tørr eller nærmast sakleg diksjon. Denne kan seiast å motverke noko av den forventinga me vel ofte har til eit dikt, nemleg ein meir legato artikulasjon som uttrykk for til dømes kjensleintensitet. Og når diktet byrjar, handlar det då også om korleis musikken i Haydnfela tar til:

Den begynner bare.

Det er den som er.

Det verkar altså som om noko uventa skjer når Boye Hansen spelar Haydn, sjølv om diktet her tydeleg markerer at det er «den», fela, og ikkje «han», Boye Hansen, som er i forgrunnen for diktet si merksemd. Når diktet byrjar i at «[d]en begynner bare», er det som fela får eit slags liv, med kraft til plutseleg å setje i gang og starte opp, utan førebuaende opptakt. Dermed står musikken i Haydnfela fram som noko nær ei hending, ei særreiga, plutseleg hending som ikkje kan bli redu-



sert til føregåande årsaker, heller ikkje til fiolonisten. Kan hende er det difor namnet til musikaren står i parentes i tittelen, fordi han på eit vis er underordna instrumentet si kraft til å byrje på eit vis som omgjer Haydn til felemusikk? For det verkar sanneleg som at «den», Haydnfela, dreg til seg all mogleg kraft til å vera: «Det er den som er.» Og når «den» har byrja å spele Haydn, og «er den som er», må det vel tyde at alt anna ikkje (lenger) er, enten det er i tyding av at alt anna forsvinn ut av merksemda, eller slik at alt anna misser ovringa si? Det må i så fall vere ein heilt særeigen musikk, med stor kraft til å tre fram som nettopp særeigen: Han skil seg ut med ei unik kraft til å byrje og vere på. Er det kan hende slik at den som lyttar til denne fiolin-fela, er nøydd til å lytte så konsentrert at alt anna blir gløymt?

Resten av diktet er på mange måtar ein femledda serie av bilete som kan hende aller mest held fram det uforståelege ved denne kraftfulle felemusikken:

Den runder hjørnene.  
Den gnistrer lett, monumentalt.  
Den lakkerer mandolinene i søvn.  
En tresko lyner i ballskoen.  
Et nytt hjerte hulker jubler.  
Den skaper fra svarte smil.

Det første av desse versa skaper eit bilete av at fela så å seie i gåande boge beveger seg frå éi side av eit bygg til ei anna. Haydnfela blir altså ikkje bevega, ho har sjølv kraft til å ta seg fram. Og fela «runder» hjørna, heiter det i diktet; ho rører seg altså på eit avrundande vis, lik som mjukare og mindre brått enn bygget sjølv føreskriv. Verset seier noko om farten og ferdsla til Haydnfela, men, kan me merke oss, på eit utprega figurleg vis, gjennom leiken med eit idiom – det å kutte hjørner – som i seg sjølv er ein figur.

I verset etter heiter det at «[d]en gnistrer lett, monumentalt». Det at fela «gnistrer», er eit bilete som vel mest held fram ein kvalitet av momentan sanseintensitet, som nærmast er som ein klisjé å rekne, for å uttrykke unnataksvise augneblikk av sterke og positivt ladde inntrykk. Likevel, dette vanlege biletet blir meir underleg når gnistringa

blir framstilt som «lett, monumentalt», altså på ein utprega paradoksal måte. Det monumentale er jo det som er storslått og imponerande, sprunge ut av «monument», som (frå det latinske *monere*) tyder ‘minnesmerke’, og som ofte er laga av stein eller eit anna tungt materiale, nettopp for å bli ståande, varig til minne om noko viktig. Men ikkje slik i diktet; her er gnistringa i fela monumental, altså storslått, men samstundes lett. Og det lette er jo nettopp ikkje varig momumentalt og av tungt materiale; det kan lette, bli borte, forsvinne i vinden. Biletet seier noko om kva Haydnfela kan få til, og dei motstridande kjenslene ho kan skape hos den som høyrer henne, ja, slik at det paradoksale «lett, monumentalt» mest av alt får fram at den gneistrande musikken i Haydnfela er av eit slag som er på sida av dei kategoriane me vanlegvis skjønar verda gjennom; eit paradoks er jo det som er *para*, på sida av, *doxa*, vanlege tenkjemåter.

Det neste verset utdjuvar Haydnfela sin veremåte på atter ein annan måte: «Den lakkerer mandolinene i søvn.» Det er eit underleg bilete. For hvis Haydnfela lakkerer, så vil det jo seie at ho stryk lakk på noko. Igjen verkar det som diktet leikar med ein ståande språkfigur, sidan både fiolin og fele blir kalla for strykeinstrument, sikkert fordi det å spele med boge kan likna på det å stryke måling eller lakk på noko. I diktet blir denne metaforiske nemninga konkretisert, når det i verset heiter at Haydnfela lakkerer, altså stryk på lakk, og dét slik at mandolinane fell i søvn. Igjen ser me at diktet markerer den makta fela har, og meir presist: den makta ho har til å få andre instrument i orkesteret til å sovne. Det å lakkere er jo å stryke lakk på ei flate som tørkar som ei samanhengande og på eit vis lukkande hinne. Det opnar for at den strykande musikken frå fela liksom lukkar mandolinane sin eigen musikk inne i instrumenta, på eit vis som kan hende liknar på det å sove: å falle inn i seg sjølv, falle vekk frå verda.

I det neste verset er det krafta i musikken frå Haydnfela som blir tydeleg nok ein gong: «En tresko lyner i ballskoen.» Verset er på mange vis ein parallell til tittelens «Haydnfele», nemleg i korleis den folkelege treskoen, som er robust, hard og potensielt høglytt, «lyner», altså i eit blink kjem til syne, i den forfina, lette og pynta ballskoen. Det må altså vere slik at Haydnfela – altså Haydn spelt på akkurat

denne fiolin, spelt av Boye Hansen – så å seie utløyser ei elles skjult, og alt anna enn høgborgarleg og forfina moglegheit i musikken.

Kan hende speler verset også på idiomet «det går oppover i tresko og nedover i lakksko», altså at opp- og nedturar kjem med ulik fordeling av slit, behag, fornuft og nyting. I så fall opphevar verset desse forskjellane, kan hende slik at slit blir nyting, og fornufta behageleg?

Det neste verset – «Et nytt hjerte hulker jubler» – har til liks med andre bilete i diktet eit paradoks i seg, på det vis at hulking og jubel oftast er motsetnader. Men i diktet kan altså «et nytt hjerte» samstundes hulke og juble. Er det fordi hjartet nettopp er nytt – kan hende musikken sitt eige hjarte, når han kling frå Haydnfela, eller for den som høyrer den musikken – at hulking og juble blir mogleg samstundes? Igjen er det på sida av korleis me vanlegvis oppfattar desse kjenslene.

Det siste verset – «Den skaper fra svarte smil.» – ser ut til å peike mot kvar denne musikken kjem frå. Men at han kjem frå «svarte smil», er eit sprikande bilete. Ein kan kanskje tenkje at smila er svarte fordi dei er vonde, sardoniske eller sataniske, altså slik at musikken har eit vondt opphav. Men kan hende peikar verset like mykje mot det at musikken blir skapt når teiknet – smilet – ikkje held det det (i kulturen) lovar (altså at eit smil er eit uttrykk for glede og vennlegheit).

Så korleis artar diktet seg som eit heile, som uttrykk for Boye Hansen si framføring av Haydn? Diktet «Haydnfele (Ørnulf Boye Hansen)» handlar om eit instrument som blir spelt på av ein muskar, men det er musikken som kjem frå instrumentet som er i forgrunnen. Han verkar på eiga hand og omskaper den elegante og forfina Haydn til ein slags folkemusikk: Han byrjar plutseleg, rører seg raskt og mjukt, men utanfor dei føreskrivne vegane; han har uvanleg sterk kraft til å vere, sjølv om det kjem fram berre glimtvis, som gnistrande lyn, og slik at han skaper nye og paradoksale kjensler.

## V

Det siste diktet eg vil peike på, heiter beint fram «Den» (frå *Forholdninger. Dikt 2000–2001*). Det er eit nokså langt dikt, med ulike bilete

av og perspektiv på «den», som ikkje utan vidare fører oss nærmare kva «den» er, kan hende tvert imot:

## Den

- 1 Er den et Mayday, Mayday jeg forstår meg-deg med?  
Sovetabletten, augustlauvet jeg ikke kan se?
- 3 Kommer den, dette språket, fra deg  
fra et mørke som ser og ikke ser meg?
- 5 La orda stoppe opp. La dem ikke kjenne deg;  
la dem aldri nevne verken deg eller meg.
- 7 Det er som om den likevel husker hvem vi er  
den er ingen av oss, ikke her og ikke der.
- 9 Språket er et språk ingen bryr seg om å finne  
men dette språket vil bare forsvinne:
- 11 det kysser augustnattas pust av kulde  
det sier noe annet enn det det skulle.
- 13 Den tenker ikke i baner som: ta det med ro  
den sier ikke hør nå her, til noen av oss to.
- 15 Den jakter ikke på en trygghet i deg  
den driver ingen etterretning mot meg.
- 17 Den gror i det mosegrodde skytefeltet  
den fortsetter der den slapp, uten helter.
- 19 Den vil la høre fra seg her og der  
den har ikke sagt fra på forhånd hvor den er.
- 21 Hvem fikk tanker i hodet sitt om å kle deg i ord?  
Den veit knapt hvem «hvem» er, ikke dens bord.
- 23 Den overlater til problemene å løse problemene,  
den tømmer skrålet, spiller bort skjemaet.
- 25 Den er ikke programmet som programmerer oss  
den trekker seg usett inn i stein og foss.
- 27 Den hører ikke etter om det er du som puster  
i tyttebærskogen som glinser og ruster.
- 29 Den brøyter ingen allemannsløype til deg  
den syr igjen sangsåret du-må-være-meg.

- 31 Åttendedels-Mozart, lett som bare det,  
lar sovetabletten, augustlauvet i fred.  
(*Forholdninger. Dikt 2000–2001* (2001);  
sitert frå *Samlede dikt*, s. 216–217)

Tittelen, «Den», er påfallande anonym, nesten antilyrisk tørr, med ein heilt annan valør enn det meir typisk lyriske «det», som har ein abstraherande, antydande kvalitet, som til dømes i Hauges dikt «Det er den draumen». «Den» er meir tingleg påpeikande enn «det». No vil det variere mykje korleis «den» fungerer grammatikalsk, men i Eggens dikt fungerer «den» som eit såkalla demonstrativ, som har ein deiktisk, altså påpeikande funksjon. Til dømes vil «den» i setninga «Den ligg på bordet», ut frå ein dialog (til dømes om ei bok) og konkret kontekst (der det finst ei bok og eit bord) fungere påpeikande, fordi dei involverte er innforstått med referansen og konteksten. I Eggens dikt blir det deiktiske «den» mykje meir problematisk, fordi det er vanskeleg å vite kva «den» viser til. Eller sagt annleis: Diktet forhold seg ikkje «representerande» til «den» og fangar heller ikkje inn «den» som eit avgrensa objekt.

Kompositorisk er det ein påfallande svak struktur i diktet. Rett nok blir diktet innleidd, i andre vers, med «sovetabletten, augustløvet», som også dukkar opp i siste vers. Slik sett blir det markert ei byrjing og ei avslutning i diktet, gjennom ei form for sirkelkomposisjon. Likevel, ser me nærmare på diktet si innleiande og avsluttande avgrensing, er det slett ikkje ein sirkelkomposisjon her. Snarare avkreftar siste vers kva diktet i opninga spør om: «Er den [...] sovetabletten, augustlauvet jeg ikke kan se?», blir det spurt om, mens diktet avsluttar med at «den [...] lar sovetabletten, augustlauvet i fred.»

Det er elles kuplettvisе enderim i diktet. Men enderima verkar demonstrativt enkle, både handverksmessig og estetisk: «med/se», «deg/meg», «der/er»; «det/fred». Det er ikkje eingong forsøk på spennige enderim, og heller ikkje er dei gjennomført, som i vers 23 og 24: «problemene/skjemaet». Det er difor nærliggande å seie at det er tendensar til formverk, men likevel på ein slik måte at formverket ikkje verkar lødig, kraftig og bindande. Eller sagt tydelegare: Det er som

om komposisjonen og forma ikkje heilt kan halde fast og binde saman i møte med «den» som diktet freistar å nærme seg.

Diktet opnar i tre spørsmål om «den» – og resten av diktet synest å vere eit forsøksvis svar på desse spørsmåla:

- 1 Er den et Mayday, Mayday jeg forstår meg-deg med?  
Sovetabletten, augustlauvet jeg ikke kan se?
- 3 Kommer den, dette språket, fra deg  
fra et mørke som ser og ikke ser meg?

Diktet opnar i spørsmålet om «den» er eit «Mayday, Mayday» som eget kan forstå med – forstå «meg-deg», altså relasjonen med. Det er underleg, for «mayday» er jo ei form for akutt nødrop, internasjonalt gjenkjenneleg (det kjem frå det franske uttrykket *venez m'aider* som betyr 'kom og hjelp meg', men der *venez*, 'kom', er falle vekk). Så «mayday» skal altså påkalle hjelp, ikkje fremme forståing. Det gjer sitt til at diktet på eit vis opnar i ei slags nød – for eget, altså at det er ein nødsituasjon, mangelen på forståing av «meg-deg» – som i det heile set i gang diktet. Samtidig er det jo ei lydlikheit mellom «Mayday» og «meg-deg» som gjer at redningsmotivet liksom blir spleisa med auditiv sansing. Det kan verke som om det lyriske eget lurar på om «den» er eit ord som kan påkalle redning i kraft av ein lyd som lek ut av den konvensjonelle semantikken til ordet. Så allereie i første vers skjer det ei slags tydingsmessig overlaging knytt til nød, lyd, redning, relasjon, som det er vanskeleg å halde fast og stabilisere.

No er det jo slik at det tredje spørsmålet, i vers 3–4, kan sjå ut til å forklare/utdjupe kva «den» er, nemleg i apposisjonen «dette språket»: «Kommer den, dette språket, fra deg / fra et mørke som ser og ikke ser meg?» Så tidleg i diktet kan me kanskje få inntrykk av at «den» beintfram er språket. Men sidan diktet vidare, over så mange vers, og på så mange ulike måtar, viser at «den» er ubestemmeleg, verkar apposisjonen «dette språket» meir som ein open metafor for «den», som heller ikkje bringar oss nærmare nokon essens. Også det at «den» – som viser til eit substantiv som er han- eller hokjønnt – blir utdjupa av «dette språket», som jo er inkjekjønnt, peikar i retning av at apposisjonen fungerer metaforisk. Spørsmålet då er kva «dette språket» meta-

forisk peikar mot: Er det språket som ytring, som teiknsystem, som utveksling, som det som rører seg mellom nokon? Kort sagt: metafo-  
ren «dette språket» bringar oss heller ikkje vesentleg nærmare kva  
«den» er.

Og som eg skal freiste å vise, er det gjennomgåande i diktet at  
måten diktet karakteriserer «den» på, først og fremst kanskje lét oss  
opphalde oss ved noko som aldri heilt blir gripe. For det første er det  
påfallande mange apofatiske utsegner om «han» (apofase er opphavleg  
henta frå teologi, som ein slags negerande strategi, språkleg og er-  
kjennelsesmessig, i forhold til Gud; konkret handlar det om at ein ikkje  
kan seie kva noko – til dømes Gud – *er*; me er overgitt til å bruke språ-  
ket negativt, altså til å seie kva noko – til dømes Gud – *ikkje* er; til  
dømes «Gud har ikkje ein kropp»). Apofatisk teologi spring ut av prob-  
lemet til representasjonen; det guddommelege kan ikkje bli uttrykt  
gjennom språk, for idet me freistar å bestemme det guddommelege,  
avgrensar me det til våre eigne kategoriar, og mistar det. Eggens dikt  
forheld seg delvis på ein liknande måte til «den» i desse versa; dei ne-  
gerer kva den «er». I diktet ser me dette til dømes i versa frå vers 14–  
18:

- den sier ikke hør nå her, til noen av oss to.  
15 Den jakter ikke på en trygghet i deg  
den driver ingen etterretning mot meg.  
17 Den gror i det mosegrodde skytefeltet  
den fortsetter der den slapp, uten helter

For det andre: Dei versa som ikkje har ein slik negerande struktur, pei-  
kar på si side meir på bevegelse og omforming enn på essens: «den  
trekker seg usett inn i stein og foss.» Verset seier noko om korleis  
«den» oppfører seg, men gir oss likevel ikkje eit vesen. «Den» er snar-  
rare ambulerande, i bevegelse, og også noko metamorft, «den» endrar  
form og går over i andre former, og blir også usynleg, heilt bortanfor  
sansing òg.

Og «den» synest å ha ein eigenvilje, i det minste slik at det er «den»  
som så å seie vel å gjere seg sanseleg, og det på ein uføreseieleg måte:

Den vil la høre fra seg her og der  
20 den har ikke sagt fra på forhånd hvor den er.

For det tredje: «Den» er likesæl og uinteressert i forhold til menneskeleg individualitet og identitet, til dømes i vers 27: «Den hører ikke etter om det er du som puster». I tillegg er «den» uinteressert i den daglege donten i den menneskelege verda: «Den overlater til problemene å løse problemene». Og «den» verkar i det heile lite orientert om den menneskelege måten å vere eit avgrensa sjølv på: «Den veit knapt hvem 'hvem' er, ikke dens bord.» (v. 22) – og samstundes: «Den brøyter ingen allemannsløype til deg» (v. 29). «Den» brøyter altså ei løype for deg, men ei anna enn den som alle andre får gå; slik sett synest «den» òg å ha med individuasjon og kanskje einsemd å gjere. Men også dette verset blir vendt like etter: «Han syr igjen sangsåret du-må-være-meg» (v. 30). Eg les verset i retning av at «den» heilar eller tettar den smertefulle distansen i den tradisjonelle kjærleikslyrikken. Så diktet sine karakteristikkar av «den» står òg i indre spenningsforhold.

- 23 Den overlater til problemene å løse problemene,  
den tømmer skrålet, spiller bort skjemaet.
- 25 Den er ikke programmet som programmerer oss  
den trekker seg usett inn i stein og foss.
- 27 Den hører ikke etter om det er du som puster  
i tyttbærskogen som glinser og ruster.

Diktet «Den» tilbyr ein kjennskap til det som slepp unna det kjente, «den» synest å vere sjølve det utanforliggande. Diktet er liksom sikker på at «den» er ukjent; det er som om diktet ikkje vil falle for den menneskelege freistinga det er å gjere «den» representert i språket. Og slik blir også det lyriske eget tømt for evna til å rå over, slå fast og innlemme «den» i den menneskeleg moglege verda. For kvart vers som blir artikulert, fjernar diktet seg meir frå å seie kva «den» er. Og slik blir dei ulike utkasta til å forstå «den», alle orda, den massive diktblokka, monotonien i dei 21 variasjonane av kva «den» gjer og ikkje gjer, også lyden til språket, meiningssøkande, omflakkande, heilt på grensa av stilla, det språket ikkje når, utsida. Eg trur denne formløyse



forma heng saman med at forma ikkje er så viktig for Eggen. Med det meiner eg ikkje at dikta ikkje er forma – få har ei så verknadsfull modulering i norsk lyrikk som Eggen – men forma er ikkje det viktigaste, dette er ikkje perfekte sonetta; dikta er rufsete, ein slags klossete estetikk, nesten, og det fordi – trur eg – han ikkje vil skape ei skarp grense mot det utanfor diktet; det er jo det form gjer, å markere grensa mellom verk og verda. Men Eggen vil liksom la noko leke inn og ut, dikta lèt noko fluktuere, gleppe ut.

## VI

Eggen dreg seg unna dei lyriske kongstema; dikta vender seg mot det som er lite, raskt, så vidt, det kortvarige, paradoksale og sanseintense, rørslene, farten, åttandedels-Mozart, Haydnfela. I fleire av dikta er det fenomen og ting som finst i den menneskelege verda, og me brukar oftast å sjå tinga som våre, dei har funksjon, og dei er forståelege. Dikta til Eggen løyser liksom tinga og fenomenena frå den menneskelege verda; Eggen skriv om noko i tinga som ikkje er snudd mot oss. Dette er dikt som vil vekke frå flaumlyset i verda; dette er dikt som søker seg til det me elles knapt har språk for. Og dei gjer det, ikkje gjennom stille og togn, men idet dei skaper eit figurleg overskot som ein lesar ikkje heilt kan handsame som meining. Dikta ristar liksom tinga og fenomenena laus frå den avgrensa tydinga dei har for oss. Så kan ein spørje om døra og musikken, ja, jamvel det ubestemmelege «den» kallar på eit poetisk blikk fordi dei presist, intenst og i glimt kan bli sansa, samstundes som det er uråd å forstå og behalde dette? Og om diktaren svarer på det kallet med dikt, så er vel det å gjere seg ledig for den inspirasjonen som melder seg, ja, når «den» vil?

## Litteratur

Eggen, Jo 2014. *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.

Landgren, Bengt 2011. *Mannen frå Prag. Rainer Maria Rilke, hans liv och hans diktning*. Möklinta: Gidlunds förlag.