



CC-BY-SA 4.0

«En kraft bindende ordet, i tingen, tingen i ordet»

Om Gunvor Hofmo og tingdiktningstradisjonen

Ole Karlsen

I

I ein velkjend metafor i *Defence of Poetry* seier P.B. Shelley at mennesket er eit instrument, «an aeolian harp». Ein «everchanging wind» får strengene i vindharpa til å vibrere, vinden skaper lyd og klangar. Men poesi blir ikkje til berre på grunn av «external impressions», av noko ytre og ikkje-menneskeleg, for Shelley er snar til å leggje til ei indre rørse som avstemmer vindens klangar: «There is a principle within the human being, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or the motions, thus excited to the impressions which excite them» (Shelley 1906, 13). Eg kom til å tenkje på desse røslene og vindens rolle i Gunvor Hofmos diktning då eg las opp att dei ekfrastiske tekstane hennar. «Hvor mange ord» i *Mellomspill* (1974) er syntaktisk formulert som eit spørsmål – utan spørjeteikn:

Hvor mange ord

Hvor mange ord
er ikke som
frysende statuer
på åpne plasser
evig tidløse

med vinder
som kommer langt
borte ifra
og beveger deres
forvitrethet
(Hofmo 1996, 233)

Dei forvitra, frosne orda kjem i rørsle av vinden, dei er «evig tidløse», og forvitra som statuane dei vert samanlikna med. I ein annan ekfras-tisk tekst, «Vermeer: Ung kvinne med fløyte» frå *Ord til bilder* (1977), vel Hofmo ut eitt bilet-element, fløyta, og apostroferer den:

Vermeer: Ung kvinne med fløyte

Fløyte! Fløyte, vugg
i Nattens ånde
og spill ved Nattens munn
de enkle melodier
som guder i sin lund
lot vinden suse gjennom
løv
og så, med muntre øyne
se Universets dører
åpne seg
mot nye gater, vårens
blomsterhaver
der deres tyste latter
klinger
i menneskers ører
(Hofmo 1996, 414–415)

«Nattens ånde» relaterer seg til vinden, den apostroferte fløyta på må-leriet relaterer seg til vindharper som «guder» nytta til å framføre «de enkle melodier», dei melodiane som fløyta blir beden om å spele «ved Nattens munn». Og når melodiane blir spelte, vil dørene til «Univer-set» opne seg i ljuset, ein kan sjå «nye gater, vårens / blomsterhaver»

og høyre den «tyste latter» frå melodiane (eller er det frå gudane?) – klinge «i menneskers ører».

Den tyske dikteren Rainer Maria Rilke seier dette om det han kallar «ting» og «kunst-ting» i eit brev til si elskarinne og store inspirator, den russisk-tyske forfattere Lou Andreas-Salomé den 8. august 1903: «Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit. Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist» (sitert etter Brunner 2015, 150). For Rilke er altså kunst-tingen noko meir enn tingen, han er gitt til rommet og heva over tid, ikkje noko er tilfeldig, og alt uklårt er meisla vekk, kunst-tingen er emna for æve. Liknande synsmåtar finn ein også atterklanger av hos Hofmo, kunst-tingen er som vi har sett, «evig tidløs». Nettopp denne ting-dikttingsrelasjonen mellom Hofmo og Rilke representerer eit uutforska område i Hofmo-resepsjonen, og målet med denne artikkelen er å opne opp for dette forskingsfeltet. For å gjere det er det naudsynt fyrst å gjere greie for nokre hovuddrag ved dei ulike tingdiktningstradisjonane innanfor modernismen – den anglo-amerikanske (imagismen), den russisk-språklege (akmeismen) og den kontinentale (representert særleg med Francis Ponge), og ikkje minst: vise korleis og kvifor Hofmos diktning nokså eintydig i resepsjonen er knytt til ein av desse tradisjonane, nemleg imagismen.

II

Objektivering, depersonalisering, av-subjektivering kan seiast å vere sentrale stikkord for dei modernismene som har fått ordet «tingdiktning» knytt til seg. I ein norsk lyrikkhistorisk samanheng er det særleg to–tre ulike tradisjonar som ser ut til å ha avteikna seg, og to av desse – imagismen og akmeismen – er ofte med rette eller urette sett i samanheng med brot med den lyrikkhistoriske linja som har si rot i romantikken,¹ medan den tredje som regel blir sett i samanheng med

1 Om diskusjonen om det er brot eller kontinuitet mellom symbolisme og imagisme, sjå Karlsen 2003, 175.

og i forlenginga av det romantiske og symbolistiske diktet. Dei to fyrste er høvesvis knytte til det angloamerikanske språkområdet og det russiske, medan den tredje forma for ting-dikting har si tyngd i fransk og tysk lyrikk. Ho let seg ikkje like lett plassere som ein av modernisme-blekksprutkroppen sine mange armar, sjølv om symbolismen ofte blir nemnd.

Av desse retningane innanfor ting-diktinga er det utan tvil imagismen som har fått mest merksemd i norsk litteraturvitskap og litteraturkritikk, lyrikkhistorias mest kjende sentens «No ideas but in things» er vidgjeten også i Noreg. Sentensen, opphavelig delar av ei verseline frå William Carlos Williams' *Paterson* (1927-versjonen), kom ironisk nok då imagismen som lyrikkhistorisk periode var i ferd med å ebbe ut (medan opphavsmannen til verselina byrja orientere seg mot det amerikanarane kallar «objektivismen»), og summerer på slåande vis heile imagismens poetologi som «alle» no kjenner, ikkje minst på grunn av Paal Brekke og Jan Erik Volds formidlingsinnsats. Williams' slagord summerer og tek opp i seg bl.a. Ezra Pounds «A few don'ts by an Imagiste», som Brekke i innleiinga til sine Pound-gjendiktingar i *Dikt i utval* presenterer slik:

1) å benytte seg av alminnelig talespråk, i motsetning til det vedtatt 'poetiske', og om mulig alltid av det eksakte finne det eksakte ordet, ikke det utsmykkende; 2) det tåket ubestemte skulle bannlyses; konsentrasjon, het det, var poesiens innerste vesen; 3) å skape nye rytmer som uttrykk for nye stemninger, bl.a. gjennom bruk av talemålsrytmen, i stedet for å låse seg fast i overleverte metra; 4) en absolutt frihet i valg av emne eller tema, man måtte ikke ha koturner på seg for å skrive dikt; og endelig, det egentligste: 5) diktets budskap skulle utsies i form av bilder (på fransk og engelsk 'image', derav navnet imagisme). 'Vi er ingen malerskole, men vi tror at poesi bør gjengi nøyaktige iakttagelser, ikke svevende almenbegreper, om også aldri så storslagent og velklingende uttrykt.»

(Brekke 1971, 5–6)

«Make it new», «Go in fear of abstraction» er blant dei «poetologiske påbud» vi assosierer med Pound, som også lanserte omgrepet «equation» som T.S. Eliot utvikla til det langt meir berømte «objektive korrelat»:² Det gjeld å finne eit bilete, det eksakte uttrykket, eit objektivt korrelat for ei bestemt kjensle eller eit kjenslekompleks. «The natural object is always the adequate symbol», skreiv Ezra Pound (Pound 1913, 201), og det er denne tingkarakteren Williams langt seinare altså samanfattar i slagordet «no ideas but in things». Omsett til Williams' diktariske praksis kunne eit imagistisk tingdikt sjå slik ut, her med den tittelen det er utstyrt med i antologiar:³

The Red Wheelbarrow

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

(Williams 2000, 224)

Her er ikkje noko gestalta dikt-eg som fortel om sjelslivet sitt, her ligg inga ekspressiv-romantisk diktoppfatning til grunn. Diktet består berre av eitt bilete, nesten som eit fargefotografi teke i den augneblinken då regnet har gitt seg og sola stikk fram på nytt, ein språkleg fanga augneblink som unndreg seg tidsgangen, diktet er som Hugh Kenner har sagt, «hammered on the typewriter into a *thing made*» (Kenner 1975, 59), så mykje («so much»), ja, iallfall heile diktet, er heilt avhengig av («depends upon») den glinsande, raude trillebåra som avteiknar seg mot dei kvite kjuklingane!

2 Om utviklinga av dette omgrepet, sjå Karlsen 2003, 180.

3 Diktet inngår i ein større komposisjon, men i likskap med andre dikt som inngår i ein større heilskap, så får det eigen tittel og lever sitt eige liv i antologiar lausrivne frå den opphavslege konteksten. Om dette, sjå Karlsen 2014, 100.

I motsetnad til imagismen, som altså er velkjend her «paa bierget», har den beslekta akmeismen fått lite merksemd i norsk litteraturkritikk, trass i at fleire norske lyrikarar har gjort seg godt kjende med det som rører seg i russisk/aust-europeisk lyrikk. Som retning skriv akmeismen seg som imagismen frå 1912, som imagismen danna han ei motvekt mot symbolismen, og poetar som Nikolaj Gumiljov, Mikhail Kosmynin, Anna Akhmatova og Osip Mandelstam tok som imagistane lærdom frå haikutradisjonen, men utvikla ei meir presis og nyansert forståing av biletet, «the image». I biletlæra er det vanleg å prate om *eidologi*, av *eidos*, som tyder nettopp bilete. Den russiske poeten Nikolaj Gumiljov introduserte også omgrepet *eidolologi*. Etymologisk har dette eit anna opphav, *eidolon*, som også tyder bilete, men som har ei tilleggstyding: biletet ber med seg anden eller skuggen sin.

Ting og tings skygger var tittelen på Jo Eggens debutbok (1980). Eggen er vel kjend med russisk lyrikk og har i gjendiktingane sine vore oppteken av desse russiske poetane som hørte til det som blir kalla sølvalderen i russisk litteratur. Etter det eg veit, har ingen enno studert Eggens lyrikk i lys av den russiske sølvalderperioden, sjølv om fleire drag ved skrivemåten og den poetologiske praksisen hans innbyr til nett det. Innanfor fagfeltet nordisk litteraturvitskap er akmesismen sjeldan nemnd, og sjølv har eg berre støtta meg på akmeismens biletforståing i ei lesing av eit av Tua Forsstöms kjende dikt, «Hästarna», der både hesten og stallen fyrst og fremst er nett hest og stall, heilt konkrete og nærverande i sin materialitet, men likevel ber dei uvegerleg med seg sin skugge/sin ande!⁴ Ein kunne kanskje seie at akmeismen ligg nokså nært opp til det som vert kalla «soft imagism», dvs. den forma for imagisme som ikkje er så streng når det gjeld depersonalisering og avsubjektivering, som opnar seg mot og anerkjenner språket sin metaforiske grunnkarakter, og som ikkje let seg diktere av ei fundamentalistisk imagisme-oppfatning.⁵

4 Sjø «'Hästarna. A 'horstory'» (Karlsen 2017, 154–170) der hestens «skugge» i Forsströms dikt så å seie kjem til syne gjennom ei rad med nedslag i mytar og tekstar der hesten er motiv; «a horse is a horse of course», men denotativt er hesten også noko meir enn berre sjølve dyret.

5 Sjø meir om dette i Karlsen 2003, 161–183. Der er det òg ein grundigare diskusjon om forholdet mellom imagismen og symbolismen der brot-estetikk blir sett opp mot det som imagismen faktisk tek med seg frå dei symbolistiske og ro-

To store poetnamn gjer seg særleg gjeldande i den kontinentale tingdiktninga, franskmannen Francis Ponge (1899–1988) og den tyskspråklege Rainer Maria Rilke (1875–1926). Hovudverket til fyrstnemnde, *Le parti pris des choses* (1942), inneheld ei rad tingdikt med høgst «upoetiske» motiv, jf. dikttitlar som «Sigaretten», «Bløtdyret», «Appelsinen», «Brødet», «Kjøttstykket» osv. Denne «Dichter der Dinge», som tyskarane kalla han, eksellerte i språkmaterialitet med ord og lydkombinasjonar, og dikta kunne konvergere med prosa i det han kalla «proem». Ponge ville reinske eit storkna språk, bryte ut av språklege (u)vanar og valde å skrive om det ikkje-menneskelege. På eit vis ville han bryte ut av ein antropomorf orden. Som Einar Eggen er inne på i etterordet til gjendiktingane sine i *Den stumme verden* (Eggen 1991, 137–139), ville han ha mennesket ut av det han kalla «manesjen», der vi opptretr som dei sirkusdyra vi er lærte opp til å vere, og plassere mennesket i lag med dei andre tinga, i ein stum orden, og så gi stemme – ein ny og antipoetisk diksjon – til ting-fenomen, etablere ein ny relasjon mellom teikn og referanse, ein relasjon han ikkje fann innanfor andre diktradisjonar og retningar.

No vart, skriv Eggen, Ponge (og Jean Paul Sartre) latterleggjord av Robbe-Grillet fordi han menneskeleggjer tinga (Eggen 1991, 136), han er tvinga til å ty til antropomorfisering idet han prøver å sjå og oppleve verda frå tinga sin ståstad og gi språk til det som er ikkje-menneskeleg. Denne problematikken er i høgste grad også relevant hos den ting-diktaren som Gunvor Hofmo hadde eit særleg forhold til, nemleg Rilke. I 1926 utmynta germanisten Kurt Oppert omgrepet «Das Dinggedicht» i ein artikkel med den fulle tittelen «Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke». Som vi forstår, grip Oppert heilt attende til romantikken og til fyrste halvdel av 1800-talet, til Eduard Mörike og hans kjende «Auf eine Lampe». ⁶ «Das Dinggedicht» har naturlegvis mykje til felles med det imagistiske tingdiktet, men det er kjenneteikna av at det lyriske eget så å seie er plas-

mantiske tradisjonane.

- 6 Mange kjenner diktet frå den store interpretasjonsduellen mellom Emil Staiger og Martin Heidegger som Leo Spitzer også kasta seg på. Sjå heile diskusjonen under tittelen «A 1951 Dialogue on Interpretation: Emil Staiger, Martin Heidegger, Leo Spitzer i PMLA», (105), 3, 1990, 409–435.

sert i baksetet, medan gjenstanden, objektet, det skjønne ved tingen har innteke førarsetet. Også her er det ei objektiverande rørsle; tinga får eit språk tilpassa sitt vesen, så tingen sjølv kan kome til uttrykk. I denne tradisjonen blir gjerne tingdiktet rekna for symbolismens føresetnad, ein kunne seie at tingen og symbolet fell saman i symbolismen, slik det til dømes gjer i Vilhelm Krag's antologisviske «Der skreg en fugl» (1891) frå vår eiga litteraturhistorie. Rilke starta forfattarskapen sin innanfor symbolismen, og han vart den store fornyaren av tingdiktet med rot i den diktradisjonen han byrja i. I eit brev til Lou Andreas-Salomé (1903) skriv han:

Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antiken Dinge – alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlaß zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen oft so unendlich viel, und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.

(Rilke etter Maertz 2021, 63)

Den unge poeten Rilke møtte meisterskulptøren Rodin i Paris fyrste gong i 1902, han hadde teke på seg å skrive ein monografi om Rodin og kunsten hans. Møtet var skilsetjande for Rilke, seinare vart han Rodin's sekretær, og han lærte som det seiest i sitatet, å *sjå på nytt*, han lærte å inn-*sjå*. Tinga – menneske, dyr, ting inngår i tingomgrepet – byrjar å tale til han, og blant desse får kunstobjektet, kunst-tingen, ein sær eigen plass. Kunstobjekta «wiesen (...) auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlass zu Dingen»; kunstobjekta viser altså til motiv i den røynelege verda, motiva vert tingleggjorde i kunsten utan fortolking av motivet; motivet er igangsetjaren. Og slik er det av den enkle grunn at eget, subjektet, har lært seg kunsten å *sjå*, slik at *det sette* kjem i framgrunnen, subjektet i bakgrunnen; i denne interaksjonen mellom subjekt og objektverd kan ein forstå avsubjektiveringa i Rilke's diktning.

Kunstobjektet som heilt «fullkomen» ting inntek ei særstilling i Rilkes poetologi, men også menneske, blomar, dyr og anna inngår som nemnt i tingomgrepet. Følgjande «fleksible» sonett kan tene som døme på Rilkes poetologi i praksis:

Schwarze Katze

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle
dran dein Blick mit einem Klang stößt;
aber da, an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:
wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft,
jählings am benehmenden Gepolster
einer Zelle aufgehört und verdampft.
Alle Blicke, die sie jemals trafen,
scheint sie also an sich zu verhehlen,
um darüber drohend und verdrossen
zuzuschauern und damit zu schlafen.
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,
ihr Gesicht und mitten in das deine:
und da triffst du deinen Blick im geelen
Amber ihrer runden Augensteine
unerwartet wieder: eingeschlossen
wie ein ausgestorbenes Insekt.

(Rilke 1987, 64)

Det persiperande blikket møter i fyrste kvartett katten, og blikket løyser seg opp i den svarte kattedelsen. Katten, seiast det vidare, har trekt til seg alle blikk som har vorte kasta på han, alle blikk har han internalisert og held løynde, og han kan med alle sine blikk reint som ein tilskodarmasse sjå trugande («drohend») og arg («verdrossen») på deg «og med det sove» («und damit zu schlafen»). Men i siste bolken vender katten andletet mot det persiperande eget, som ser – med eit sjokk – seg sjølv som innestengd, som eit utdøydd insekt («ein ausgestorbenes Insekt») i kattens gule augeeple! I eit anna kattedikt, det berømte «Der Panther», observerer også eget dyret, panteren, der han sirklar

rundt i buret sitt. I sluttstrofa her blir det òg lagt vekt på dyre-auga, på pupillane der «forhenget» («Vorhang») av og til hevar seg lydlaust opp, og eit bilete går inn, går gjennom dei ansente kroppslemmane og opphøyrrer i hjartet («hört im Herzen auf zu sein»):

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.

(Rilke 1987, 24)

Natur-tingen, panteren, tek bilete av den som persiperer dyret, inn i hjartet, men tek ikkje vare på det. Naturen er likegyldig overfor det persiperande dikt-eget; panteren berre ser på deg, «avfotograferer» deg. Denne okulare, kiastiske rørsla er også tydeleg i Rilkes mest kjende Kunst-Dinggedicht, «Archaischer Torso Apollos», der den observerande endar opp med å bli observert av torsoen. I «Tropes. Rilke» i *Allegories of Reading* har Paul de Man sett søkjelys nettopp på kiasmen, også den okulare som vi her har teke for oss, og han peiker på at det typiske for desse dikta er at subjekts- og objektsforholda vert reverserte. Den «inwardness» som vi normalt assosierer med subjektet, blir lokalisert hos objektet, seier de Man (de Man 1979, 45). Medan de Man er retorisk orientert, er Käte Hamburger oppteken av denne reverseringa av subjekts- og objektsforhold frå ein filosofisk synsstad. Ho peiker på at det fundamentale prosjektet for Rilke er å overskride «the strangeness, the separateness of man who says ‘I’ and the being outside of him»; Rilke vil «recognize and name what is *das Seiende*, [literally ‘the being’]» og gripe «the being and being-thus of the ‘I’» (sitert etter Cassedy 1990, 217). Både Hamburger og de Man har såleis merka at det karakteristiske ved desse tingdikta, særleg ved kunsttingdikta, er at subjekts- og objektsforhold blir reverserte.

III

I Hofmo-resepsjon er det ikkje uvanleg å operere med ei todeling av forfattarskapen: Dei fem bøkene frå debuten med *Jeg vil hjem til menneskene* i 1946 til *Testamente til en evighet* (1955) utgjer den fyrste delen, medan dei 15 samlingane som kom i åra 1971–1994 etter den lange hospitaliseringsperioden, utgjer den andre delen. Den fyrste delen er ekspressiv med eit sterkt eg-uttrykk, den andre delen er meir neddempa med ei meir objektiverande diktarhaldning. Den fyrste delen er ekspresjonistisk, og den andre er imagistisk, om ein vil forenkle grovt og formelsetje den diktariske utviklinga som Hofmo utan tvil gjekk gjennom. Denne todelinga skriv seg opphaveleg frå Jan Erik Volds essay «Gunvor Hofmo og det objektive korrelat» (1984), og er sidan stadfesta, gjenteken, nyansert og diskutert i fleire studiar.

Sjølv har eg peikt på at ekspresjonismen er gjennomgåande i forfattarskapen, at ein kan finne spor av ein imagistisk impuls også i dei fyrste bøkene, og at den imagistiske impulsen er sterkare til stades i forfattarskapens andre del. Etter sjukehusopphaldet blir forfattarskapen såleis fornya (Karlsen 2002, 7–34).

Som lyrikkhistorisk periode fall imagismen i tid saman med både symbolismen og den tyske ekspresjonismen, og imagismen har utan tvil vore ein særskild viktig impulsgivar for seinare dikting, ikkje minst for ting-diktinga. Poesi er ord «charged with meaning»; imagismen er den type poesi «where painting or sculpture seems as if it were just coming over into speech», og at eit bilete kan karakteriserast ved «that which presents an intellectual or an emotional complex in an instant of time». Alle desse velkjende fynd- og slagorda etter Ezra Pound – også det at poesien skal vere «pictorial», at han skulle utseiast i bilete og utgjere ein «unity of meaning» – er for lengst applisert og godtgjort i Hofmo-forskinga, spesielt med tanke på den andre fasen av forfattarskapen (Karlsen 2002 og 2003), og det same kan seiast om William Carlos Williams' «No ideas but in things». Eg har tidlegare peikt på at Williams' «The Red Wheelbarrow» er eit paradedøme på eit imagistisk tingdikt, og at Gunvor Hofmos «En hvit rose» frå *Det er sent* (1978, Hofmo 1996, 285) kunne vere det motsvarande i den norske bokheimen som eit slags læredikt i norsk imagisme og ting-dikting.

Månen var eit vanleg topos i den historiske imagismen, og med sitt månebilete knyter Hofmo diktet direkte an til den imagistiske rørsla:

En hvit rose

En hvit rose er månen
satt i himmelens ødslige
vase

Om dette diktet har eg skrive følgjande:

Kortdikt presentert som en betydningsenhet? Javisst! “Pictorial”? Javisst! Ladet med betydning? Javisst – kanskje tilmed i en slik grad at det er en slags lyrisk lesning av et annet kjent Hofmo-dikt, nemlig “Vasen med relieff av dansende barn” fra *Blinde nattegaleri* (1951, Hofmo 1996: 71–73) og andre berømte urnedikt. Og av det følger: Dets emosjonelle inntrykk og intellektuelle aspekter balanseres og formidles “in an instant of time”. Videre er diktet jeg-løst; bildet – månen, himmelen, vasen – er rent, direkte behandlet uten kommentarer og konkret-presist; diktet er ikke-antropomorferende (men helt i tråd med “læreboka”: metaforiserende) og tale-språksbasert (uten bruk av overleverte metra). I tillegg finnes to adjektiver som nok de mest puristiske imagister til tross for sin adjektivskepsis kunne ha akseptert. For det første, det deskriptive “hvit” (som åpner diktet for dets andre, implisitte farger: gult og blå), og for det andre, det mer komplekse “ødslige” som både utsier noe om rommets uendelighet og gjør diktet urovekkende, anti-idyllisk (og som kanskje peker hen mot en symbolistisk skrive-måte).

(Karlsen 2002, 16–17)⁷

Eg signaliserer såleis at Hofmos imagisme nok kan karakteriserast som «soft», ikkje «hard». Vidare gjennomgår eg ei rad døme på dikt frå denne andre fasen av forfattarskapen som kan plasserast innanfor

7 Diktet er òg kort kommentert i Hofmo-studien i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, sjå Karlsen 2003, 175–176. Det er verdt å notere seg at imagistane var skeptiske til antropomorfering, men ikkje til metaforar (elles).

ein imagistisk forståingshorisont, mellom anna «Kinesere» (frå *November*, 1972) og sekvensen «6 dikt» (frå *Gjest på jorden*, 1971). Frå sistnemnde siterer eg «Frukttrær», som «ligger imagismen nær» utan å peike på korleis «tingen», frukttrea, blir antropomorforisert, det ikkje-menneskeleg blir menneskeleg (Karlsen 2002, 17):

Frukttrær

Frukttrærne kaster ball.
De åpne svarte armene
er alltid parate.
En usynlig ball er på omgang
mellom dem,
helt til kronbladene
sner den ned.
(Hofmo 1996, 153)

Som døme på at Hofmos imagistiske tingdiktning kan vere svært så «soft», peiker eg på at det ofte snik seg inn eit «klik», eit «som» eller det hypotetiske «som om» i fleire av Hofmos kortdikt (Karlsen 2002, 18). På den måten byggjer dikta ofte på eit dobbeltsyn; dei blir enkle allegoriar der til dømes eit av bileta blir bygde ut til ei eiga beretning. Som døme på dette nyttar eg «Sykehus», frå den nemnde sekvensen «6 dikt». Her ser ein korleis andreleddet i ein tradisjonell, similisk struktur er bygd ut:

De gamle bygninger
i rustrødt
som kuer i båser.
De tygger og gumler
tygger og tygger
dagen som høy
lyset som salt
mens de brøler lavt
om natten.
(Hofmo 1996, 154)

Som tingdiktar har Hofmo utan tvil teke imot sterke impulsar frå imagistisk dikting spesielt i den andre fasen av forfattarskapen. Tekstane kan vere heilt utan eg-trykk og utan sterk ekspresjonstrong, dei kan vere avpersonaliserte, deskriptive heller enn metaforiske og antropomorferande og også utan eit tekst-manifest eg. Som påvist i forskinga kan Hofmo også tendere mot såkalla «soft» imagisme, den imagismen som ligg akmeismen nærast, og bådessa impulsane gjer seg som nemnt sterkast gjeldande i den siste fasen av forfattarskapen. Men Hofmo er tingdiktar også i fyrste delen av forfattarskapen, og det er i den samanhengen Rilke-inspirasjonen kjem inn i biletet.

IV

Som tingdiktar er alle dei «Kunst-Dinggedichte» Hofmo skreiv, langt meir frekvente enn dei tekstane der ho skriv om meir kvardagslege ting eller tydeleg relaterer i ein imagistisk tradisjon. I seg sjølv kan ein sjå dette som ein konsekvens av den relasjonen ho hadde til Rilkes dikting. Fascinasjonen for Rilke og skulptur-mentoren hans Rodin går fram av dette dagboknotatet frå Paris i 1947:

Var i Musée Rodin idag. For en fin opplevelse. Et deilig sted, det var noe så tidløst over det, parken med de nakne trærne og statuene – «Tenkeren», «Borgerne» bl.a. – det var som om våren ventet dypt inne i stillheten. [...] Det var noe ved stillheten, som var gjennom-sildret av evighet, noe ved de gamle brune husene rundt omkring. Invalide-kuppelen, og så kirkeklokkeklangen av og til. Det minnet meg om Rilkes dikt – ånden i det. Ja, ånd, det var det som strømmet over en derinne i rummet – ånd, ånd ved det hardeste stoffet nesten som finnes.

(Vold 179–180).

Mange av Hofmos «Kunst-Dinggedichte», ekfrasane, er kartlagde og undersøkte i den studien vi tidlegare har referert til, «'I dans rundt Biletet, åndens arnested'. Ekfrase og poetologi i Hofmos dikting» (Karlsen 2003) der relasjonen Rilke–Hofmo er nemnd, men ikkje vekt-

lagd. I dei to dikta der Rodin-skulpturar er openberre førelegg, kan vi utan vidare ane inspirasjonen frå Rilke; dikta viser til det levande førelegget for skulpturen. Særleg tydeleg er dette i «Tanken» frå den fyrste delen av forfattarskapen (frå *Fra en annen virkelighet*, 1948) der kvinna «bak» torsoen «skimrer» fram og kan apostroferast. Som Hofmo seier i eit notat, er diktførelegget marmortorsoen «Tanken» (1886), eit kvinnehovud «som hever seg ut av stenblokken – fint formet og med et så åndeliggjort uttrykk at en tror det vil trekke seg inn i stenen igjen hvis en uroer det – akkurat som tanken gjør» (Vold 2000:180):

Over Rodins Tanken

Slik skimrer du fram
av kaos og stillhet i oss,
skjelvende, underlig blek av lys,
fryktsom som et dådyr som vil flykte
tilbake i mørket igjen ved den minste uro ...
Så nær er du dypet, hvit synker du igjennom oss,
tar naglene ut av korsfestede hender
og blindheten vekk fra de sluknede øyne,
Rører ved nakne gjerder og forvitrede murer,
mørke bilder står stille i dugget lys -
og alt gjennomstråles og brister
og blir ånd ved deg ...
(Hofmo 1996, 57)

Kunstverket er heilande, lindrar lidinga og får oss til å sjå: det tar «blindheten vekk fra de sluknede øyne»; alt blir ånd ved kvinneandletet som «skimrer» fram. Minst like interessant er det persiperande dikt-eget (som inngår i det kollektive «vi»). «Du», kvinneandletet/torsoen, «skimrer» fram «av kaos og stillhet i oss», dvs. at dikt-eget/«vi» blir tekne inn i og transformerte i kunstverket, samstundes som vi er medskapande; subjekt og objektforhold er i rørsle. I den andre Rodin-ekfrasen frå den andre fasen av Hofmos forfattarskap, frå *Nabot* (1987), kan det ikkje vere tvil om at det er førelegget for skulpturen det blir vist til. Rodins «Katedralen» (1908) er slett ikkje nokon (av-

bilda) katedral, men to kvite (høgre-)hender som strekkjer seg opp mot lyset, eit verk som alluderer til eit tidlegare arbeid av kunstnaren sjølv, «Guds hand» (modellert etter Rodins eiga hand). Dei to høgst levande hendene til «Katedralen», «lysets tvillinger» og «åndens tolkere», trer heilt i forgrunnen, dikt-eget er ikkje-manifest, men innforliva i ting-verda:

Over Rodins Katedral

1

De som har bitt seg til blods
på trærnes røtter
De som har drukket den
harde stammens saft
for å fatte trærnes
brusende kroner
der de bærer
verdens salige kraft
i møte med universets vinder
hvor Gud stormer evige
strofer i løvet

2

Disse hendene er lysets
tvillinger
men bygger i mørket
Disse hendene er åndens
tolkere
men bygger med angstens
stoff ...

for til slutt å la en evig
ro
speile himmelen i dem
(Hofmo 1996, 377)

Den Rilke-inspirerte tingdiktspoetologien er tydeleg i desse dikta: «anskuen» av kunstverket, lytting til verket, og når ein får verket i tale, kjem ein til førelegget, til kvinne-andletet og dei skapande hendene.⁸

Kan ein så snakke om ei (fullstendig) kiastisk rørsle der subjektet og subjektet si «indreheit» blir plasserte hos objektet, som i Rilke-dikta vi tidlegare har drøfta? Det storfelte «Vase med relieff av dansende barn» frå *Blinde nattergaler*, (1951, Hofmo 1996, 71–73) har heile 64 vers fordelte på fire sekvensar, og har som «Over Rodins Tanken» ordet «skimre» i opninga, i ein eksplisitt tiltale: «Grønt skimrende vase! Du gravsten (...). Diktet rører seg metonymisk frå vasen som heilskap til vasens relieff med dansande barn. Med blikket sitt vekker det persiperande eget barna til live i andre del:

Blikket mitt vekker dem opp!
Det som drakk skjønnhet
av vasens skimrende former:

de nakne barnekropper –
det treffer mørke vann,
det treffer regnvåte sletter
og under dem: barneansikter,
døde med lukkede øyne!

Blikket mitt vekker dem opp!
Smertelig ufullbyrdet, halv vått
og dunkelt, demrer en lengsel
i dem, går de den tørst i møte ...

Kanskje er det desse barna, no vekte til live i same rom som dikt-eget med ei demrande lengsle i seg som kjem «som luftning inn i rommet» i den tredje bolken og kan sjå seg sjølve avbilda på vasen; dei som var objekt for andre sine blikk, er no blitt subjekt og kan sjå seg sjølve. Eller kan

8 Ei detaljert lesing av desse to Rodin-dikta som neppe står i konflikt med det som blir sagt her, finst i Karlsen 2003, 129–133 og 205–206.

hende er barnet også vekt til live hos den sjåande sjølv og syner seg som ei «luftning» saman med dei andre, jf. skifte i verbtid i dei to siste versa:

Med blåst og havsdyp i de mørke øyne
og gjennomtrengt av noe ødslig vilt
kommer barn som luftning inn i rummet
i bitter tørst som aldri er blitt stilt

og ser på vassen: sånne kroppes dans
og sånne panner har de engang eiet.
Å ville under i de nakne knær
som skrubbet seg, som tøyde seg og neiet!

Korleis ein enn fortolkar rørslene i diktet,⁹ er det knapt tvil om at eget overgir seg til kunstverket; rørsle er sjølvoppgivande, og i siste del av same bolken kjem verket, tingen sjølv til orde. Barna talar, men med språk og stemme tilhøyrande det vaksne, observerande dikt-eget som om subjektiviteten «tømmes» i møte med kunstverket:

Gi oss vårt blod tilbake, du liv som vi elsker, elsker
sånn at i nattkaldt øde, vi hvisker ditt brennende navn.
Gi oss vår kropp tilbake! Se, våre tårer renner
over en vases skjønnhet som speiler vårt hjemløse savn.

Gi oss vårt lys tilbake! Og frels oss fra mordets hån:
Disse dansende lemmer, å liv, din dypeste kilde
skimrende gjennom et mørke som skulle fortæres av dem
valgtes isteden til gravsten og er blitt dødens bilde ...

9 Ei detaljert lesing i tett dialog med tidlegare lesingar av dette diktet finst i Karlsen 2003, 161–174. Eit Rilke-inspirert utkast til lesing som her er gitt, vil i all hovudsak ikkje kome i konflikt med hovudsynsmåtane i den analysen, men truleg underbygge dei grundigare.

V

Trass i at ting-diktinga har felles drag når det gjeld avsubjektivering, depersonalisering og «nedskriving» av det lyriske eget, kan dei ulike ting-diktingstradisjonane arte seg særst ulikt i diktarisk praksis. Dette «feltet» er lite utforska i norsk lyrikkhistorie. Sjølv om mange norske poetar tvillaust har vore påverka av og særst interesserte i så vel russiske akmeistar som tingdiktarar frå Tyskland og Frankrike (som Apollinaire, Rilke og Ponge), har ikkje dette resultert i betydeleg forskning innanfor området. Den imagistiske tradisjonen kjenner langt fleire til, utan at det heller har resultert i ei større litteraturhistorisk oversikt over den betydning retninga har hatt for norsk lyrikk.

Den imagistiske impulsen og depersonaliseringstendensane i Hofmos dikting er, som det går fram av denne artikkelens tredje bolc, grundig dokumenterte, men spørsmålet om kva for avsett Rilkes poetologi har i Hofmos dikting, har fått sine fyrste tentative svar i artikkelens fjerde bolc, som dermed blir den fyrste spede byrjinga på og opninga av eit nytt felt i Hofmo-forskinga. Ekspresjonisme og imagisme har lenge vore dei to nøkkelorda som er nytta for å karakterisere utviklinga i forfattarskapen frå den fyrste til den andre fasen, med sjukdomsperioden som omdreiingspunkt. Det spørst altså om ikkje også ein ny dimensjon burde leggjast til blant Hofmo-tilgangane, nemleg Rilkes tingdiktingstenking med rot i symbolismen.

Litteratur

- Brunner, José 2015. *Erzählte Dinge: Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Berlin: Wallstein Verlag.
- Cassedy, Steven 1990. *Flight from Eden. The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*. Berkely: University of California Press.
- de Man, Paul 1979. *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press.
- Eggen, Einar 1991. «Ordene og tingene». I Francis Ponge: *Den stumme verden. Gjendiktet og med etterord av Einar Eggen*. Oslo: Gyldendal, 127–139.

- Hofmo, Gunvor 1996. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Karlsen, Ole 2002. «'Tenn lys: Og ta frå Natten sorgen'. En introduksjon til Gunvor Hofmos poesi». I Ole Karlsen (red.): «*En vei som skumrer mine bilder frem*». *Om Gunvor Hofmos forfatterskap*, Oslo: Unipub forlag, 7–34.
- Karlsen, Ole 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Karlsen, Ole 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept'. Norsk lyrikk 2000–2012 i formperspektiv». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 98–115.
- Karlsen, Ole 2017. «'Hästarna'. A 'horstory'». I Hans Kristian Rustad (red.): *Nordisk samtidspoesi. Tua Forsströms forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 154–170.
- Kenner, Hugh 1975. *A Homemade World*. New York: Knopf.
- Maertz, Gregory 2021. *Children of Prometheus: Romanticism and Its Legacy*. New York: BoD.
- Mørch, Audun J. 2012. «Nye milestolper i norsk poesi. Jo Eggen som gjendikter fra russisk til norsk». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Ponge, Francis 1991. *Den stumme verden. Gjendikta og med etterord av Einar Eggen*. Oslo: Gyldendal.
- Pound, Ezra 1913. "A few don'ts by an Imagiste". I *Poetry*, 1, 1913, 200–206.
- Pound, Ezra [1934] 1991. *ABC of Reading*. London: faber and faber.
- Rilke, Rainer Maria 1987. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*. Tospråkleg utgåve, redigert og gjendikta av Stephen Mitchell. London: Picador.
- Shelley, P.B. 1904. *A Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company.
- Vold, Jan Erik 2000. *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Oslo: Gyldendal.
- Williams, William Carlos 2000. *Collected Poems I*. Manchester: Carcanet Press Ltd.