

Nordisk samtidspoesi:
Tone Hødnebøs forfatterskap



Ole Karlsen, Ranveig Kvinnsland og Hans Kristian S. Rustad (red.)

Tone Hødnebøs forfatterskap



NOVUS FORLAG

OSLO 2024

Nordisk samtidspoesi nr. 11
Serien ligger ute på <http://omp.novus.no>

© Novus AS 2024.
Omslag: Tweed / Ann Avranden
Omslagsfoto: Rolf M. Aagaard
Gjengitt med tillatelse fra Kolon forlag

ISBN: 978-82-8390-131-3
ISBN (nettutgaven): 978-82-8390-132-0

Denne elektroniske utgaven av boken er distribuert under en CC-BY-SA 4.0-lisens.



OLE KARLSEN, RANVEIG KVINNSLAND OG HANS KRISTIAN S. RUSTAD

Nordisk samtidspoesi Tone Hødnebøs forfatterskap

Forord

Da Nordisk poesifestival med Tone Hødnebø som festivalpoet gikk av stabelen i mars 2022 herjet fremdeles koronapandemien. Selv om det var mulig å arrangere festival med et begrenset antall mennesker til stede på arrangementene, ble naturligvis programmet kraftig barbert. Det gjaldt også festivalseminaret. Vanligvis har to lange dager vært satt av til seminar, men denne gangen ble det en kort dag med fire forelesninger.

Fire forelesninger er et magert utgangspunkt for oppfølging med en bokutgivelse i tråd med det som har vært vanlig praksis i festivalsammenheng. Likevel, at det skulle være et «svart hull» i den prestisjetunge skriftserien *Nordisk samtidspoesi* nettopp det året da Tone Hødnebø var festivalpoet, kan verken festivalledelsen eller den litterære offentligheten være bekjent av. Så med herværende utgivelse sikres kontinuiteten i serien – om enn ett år på etterskudd. Kun to bidrag fra seminaret har blitt til artikler i denne boken, de øvrige er blitt til i etterkant av seminaret. I og for seg er dette ikke uvanlig all den tid de aller fleste utgivelsene i skriftserien har mer stoff å by på enn det som ble lagt fram i seminarsammenheng. *Nordisk samtidspoesi. Tone Hødnebøs forfatterskap* understreker altså det som har vært et kjennetegn ved bokserien, nemlig at den ikke kun er en samling seminarrapporter.

Vi vil gjerne takke festivalpoet anno 2022 Tone Hødnebø for all velvillighet både i forbindelse med festivalen og denne bokutgivelsen. En varm takk også til alle bidragsytere som har gjort sitt til å kaste

FORORD

nytt lys over et av våre mest sentrale forfatterskap. Vi vil gjerne også takke Elin Tinholt i festivalledelsen for godt og konstruktivt samarbeid og naturligvis: Høgskolen i Innlandet som har ytt sin skjerv med hensyn til finansiering av utgivelsen.

Løten/Ridabu/Oslo i desember 2023

Innhold

| | |
|---|-----|
| Forord | 5 |
| Ranveig Kvinnsland, Ole Karlsen og Hans Kristian S. Rustad «Det besværlige må knyttes opp». Innledende bemerkninger ... | 9 |
| Staffan Söderblom Några dikter av Tone Hødnebo | 15 |
| Anemari Neple Eventyrets mørke, vitenskapens lys (og omvendt). Eksperimenter, besvergelses og magi i Tone Hødnebos <i>Mørkt kvadrat</i> | 31 |
| Hadle Oftedal Andersen «Raslingen i hvitt løv». <i>Larm, Mørkt kvadrat</i> og <i>écriture féminine</i> | 49 |
| Trond Haugen Språkets eget sted. Noen lesninger i Tone Hødnebos forfatterskap | 67 |
| Hans Kristian S. Rustad Hødnebos pendel. Stemme og mening i <i>Pendel</i> | 85 |
| Knut Oterholm Å finne en stemme i verden, mens jeg går bortover | 109 |
| Louise Mønster At væve vrangsidene frem. Om Tone Hødnebos <i>Nytte og utførte gjerninger</i> | 141 |

INNHOLD

| | |
|---|-----|
| Ole Karlsen | |
| Tone Hødnebøs dickinsonisme. Noen poetologiske aspekter . . . | 161 |
| Espen Grønlie | |
| «Alltid freidig»: <i>Skitne lille hjerte</i> | 185 |
| Emma Helene Heggdal | |
| Å «lete etter en setning»: En sammenligning av Tone Hødnebøs og Anne Carsons poetikker | 209 |
| Ranveig Kvinnsland og Ole Karlsen | |
| Å fortsette samtalen. Fra et møte med Tone Hødnebø | 231 |



RANVEIG KVINNSLAND, OLE KARLSEN OG HANS KRISTIAN S. RUSTAD

«Det besværlige må knyttes opp» Innledende bemerkninger

Biografien er velkjent for de fleste: Tone Hødnebo, oppvokst i Tønsberg, bosatt i Oslo og skrev sine første dikt da hun var åtte år. Hun har seks diktsamlinger bak seg, samt et essay *Skamfulle Pompeii* (2004) og gjendiktninger av Emily Dickinson (*Skitne lille hjerte* fra 1995) og Anne Carson (*Glass, ironi og gud* fra 2014 og *Rød selvbiografi* fra 2021). Hun har studert humanistiske fag ved Universitetet i Oslo og var senere elev både på skriveakademiet i Bergen og på forfatterskolen i Bø, samt undervist i Bø og vært veileder og professor ved Litterär gestaltning ved Göteborgs universitet. Det har blitt flere litterære priser opp gjennom årene, hun har vært festspilldiker under festspillene i Bergen i 2007, og i 2022 var hun altså festivalpoet under Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene.

Til tross for at Hødnebo er en av Nordens fremste samtidslyrikere, er det skrevet forbausende lite akademisk om forfatterskapet. Det er kanskje heller ikke så overraskende, gitt hvor mye forfatterskapet krever av sine lesere. Det er en fornøyelse å lese diktene hennes, ettersom de er komplekse med lag på lag av betydninger. De har åpne og skjulte referanser til litteratur, kulturhistorie, teori, politikk og andres (og kanskje egen) biografi. Diktene er på en gang lett tilgjengelige og krevende og kan minne om gåten som sjanger. Hødnebo kommenterer selv sin fascinasjon for gåten i teksten «Å fortsette samtalen. Fra et møte med Tone Hødnebo» i denne boken. Det kan være å forsøke å forstå det som er vanskelig å forstå, og samtidig holde fast ved det som ikke går opp: «Man har ikke bruk for det [som går opp], i hvert fall har ikke jeg det.»

Artiklene i denne boken tar for seg Hødnebøs dikt og diktsamlinger, Hødnebøs arbeid som gjendikter og hennes forhold til Emily Dickinson og Anne Carson. Felles for disse artiklene er at de på ulike måter viser hvordan Hødnebøs dikt forholder seg til dikterkunstens to grunndimensjoner melos og opsis, henholdsvis det melodiske og rytmiske og det visuelle og billedskapende i lyrikken. Hødnebø har selv i flere intervjuer fremhevet at hun anser seg først og fremst som en lydorientert poet, mer enn billedskapende. Det er kanskje ikke så merkelig om vi legger biografien til grunn. Hødnebø har både fortalt og skrevet dikt om det å skrive dikt som åtteåring, før hun hadde oppdaget diktet og før hun hadde begynt å lese dikt. Men lyrikken var der likevel gjennom salmer hun pugget på skolen, der hun var fascinert av det musikalske språket i salmene. Rytmen, klangen og tonen er merkelig og gjenkjennelig på tvers av diktsamlingene, selv om rim, assonans, allitterasjon og andre «tradisjonelle» lyriske kvaliteter er sjeldne. Snarere er det enkeltordenes lydlighet, sammenstillingen av lyder og ikke minst de presist avmålte verselinjenes rytme som alene og i kombinasjon skaper dikt som taler til øret og til imaginasjonen. Sammenstillingene er viktige hos Hødnebø, sammenstilling av både hverdagslige og mer poetiske fraser, variasjoner av syntaktiske strukturer, blanding av teknisk vokabular fra ulike vitenskaper og balansegangen mellom det personlige og det objektive. Det er risikabelt, men også nyskapende. Det er ikke minst også en nødvendighet for en lyrikk som skriver frem et sansende og erfarende menneske midt i en verden med teknologiske fremskritt og der konvensjoner og sosiale spilleregler endres.

Med ulike innganger og ulik grad av oppmerksomhet berører samtlige artikler i denne antologien hvordan Hødnebøs dikt er fylt med det hun selv en gang har kalt «en risikabel skrift» – en skrift som balanserer på terskelen mellom det personlige og det objektive, men uten å avsløre det biografiske. Ett gjennomgående trekk ved Hødnebøs diktning er utforskningen og problematiseringen av subjektivitet. I et intervju i forbindelse med utgivelsen av *Nytte og utførte gjerninger*, uttalte Hødnebø: «Jeg forsøker vel å finne måter å uttrykke meg presist på, å forholde meg til fakta, samtidig som diktet er subjektivt. Det er dette som er det vanskeligste med å skrive dikt – jeg må kunne stole

på det subjektive, og på meg selv (...). Å være personlig i litteraturen er problematisk, for det er alltid noe som ikke blir sagt, noe man ikke ønsker å si.»¹

Overordnet kan vi knytte dette utsagnet til et spill mellom en kreativ og en reproduktiv imaginasjon i Hødnebøs diktning. Sistnevnte handler i sin enkleste form om hvordan minner om tidligere sansninger og erfaringer blir fremkalt på nytt, reproduisert for vårt indre øye. Kreativ eller produktiv imaginasjon er derimot å anse som nærmere en «ren» skapning av dikt. Det to begrepene er selvsagt å betrakte som teoretiske motpoler i et kontinuum, der Hødnebøs dikt nødvendigvis befinner seg et sted imellom. Diktene leker med minner og forestillinger, og de utfordrer ideen om reproduktiv imaginasjon, slik vi ser i det nå klassiske diktet som vi før har nevnt om den åtte år gamle jenta som begynner å skrive dikt i *Nytte og utførte gjerninger*:

Jeg var åtte og begynte
 å skrive
 Jeg visste ikke hva et dikt var,
 eller hva som var sant
 eller ikke
 så besluttet jeg noe.

Jeg lot en splint skjene ut,
 jeg ble den piken
 jeg forlot og aldri kom
 tilbake til

I vårsemesteret 2024 disputerer Benjamin Yazdan på dr.avhandlingen *Naturens sår; diktets sprekker. Naturbeherskelse i Tone Hødnebøs forfatterskap*. Inntil nå har imidlertid resepsjonen som nevnt vært forbausende mager, gitt Hødnebøs posisjon som en av de sentrale poetene i Norden. Sammen med Yazdans nevnte doktorgradsavhandling, er foreliggende bok et forsøk på å bøte på den så langt manglende forsk-

1. I Klassekampen 26.november 2016.

ningen på Hødnebøs forfatterskap. Hver av artiklene presenterer oss for ulike perspektiver og tilganger og åpner på hver sin måte opp så vel enkeltdikt som forfatterskap. Et fellestrekk ved flere av artiklene er at de bruker en detalj, en erfaring eller en spesifikk tanke som utgangspunkt for et større perspektiv – ikke ulikt den måten Hødnebø skriver på.

Bokens første bidrag er **Staffan Söderbloms** essay «Några dikter av Tone Hødnebø». Söderblom gjør en rekke nedslag i den første halvdel av Hødnebøs forfatterskap. Essayet tar for seg forfatterskapet bok for bok fra *Larm* til *Skamfulle Pompeii* og påpeker hvordan Hødnebø skriver frem særtrekk som stemmen, barnet, terminologien, enkeltpersoner og eventyr. Söderblom løfter fram et lite knippe dikt og viser bl.a. hvordan Hødnebø skriver seg inn mot forfattere som Emily Dickinson og Gunnar Ekelöf. «[S]agan (eventyret, myten) [spelar] en betydelsesfull roll» skriver Söderblom, og nettopp «sagan», står sentralt i **Anemari Neples** artikkel, slik tittelen signaliserer: «Eventyrets mørke, vitenskapens lys (og omvendt). Eksperimenter, besvergelses og magi i Tone Hødnebøs *Mørkt kvadrat*». Ifølge Neple bruker Hødnebø eventyret til å la en dobbelthet komme til syne, spesielt i *Mørkt kvadrat* (1994); det å sette sammen og å bli satt sammen og det å se og bli sett faller sammen i diktene hennes.

Hadle Oftedal Andersen undersøker også Hødnebøs første utgivelser. I artikkelen «Raslingen i hvitt løv. *Larm*, *Mørkt kvadrat* og écriture féminine». Oftedal Andersen bruker Héléne Cixous begrep om «den feminine skriften» for å forklare hvordan Hødnebøs diktning fungerer som «hyperreflektert litteratur», en litteratur som setter erfaring fremfor språk. Også i denne artikkelen er «fordobling» eller «dobbelthet» en del av utforskningen av diktene. Også språklige lyd- og bildekvaliteter utforskes som en del av argumentasjonen for et feministisk prosjekt i Hødnebøs to første diktutgivelser.

Der Neple og Oftedal Andersen gjør tematiske nedslag i Hødnebøs tidlige arbeider, viser **Trond Haugen** i artikkelen «Språkets eget sted. Noen lesninger i Tone Hødnebøs forfatterskap» at spesielt *Mørkt kvadrat* er et verk som vender seg utover boksidene og er en del av et større litterært edderkoppnett. Haugen først plasserer først Hødnebøs karakteristiske vendinger i en større sammenheng, blant annet

gjennom George Herbert. Deretter gjør han grundige nærlesninger av de to diktene «(*kvadradata pisma*)» og «(*Orangeriets trapp, Versailles*)» som begge settes i relasjon til andre dikt og diktere som Henrik Wergeland, Rainer Maria Rilke og Marina Tsvetajeva.

Hans Kristian S. Rustad, Knut Oterholm og Louise Mønster viser alle hvordan spesifikke bevegelser og elementer kan fungere som lesenøkler i møte med Hødnebøs diktning. I artikkelen «Hødnebøs pendel. Stemme og mening i *Pendel*» utforsker Rustad den tredje diktsamlingen *Pendel* (1997). Han argumenterer med utgangspunkt i Paul Valéry sitt pendelbegrep hvordan pendelbevegelsen er gjennomgående i Hødnebøs poetikk. Rustad skriver at pendelen viser «det lyriske potensial og kaliber i hennes dikt, og at Hødnebø er en lyrisk dikter, selv om hun ikke nødvendigvis skriver dikt som passer inn i vanlige oppfatninger om det lyriske dikt som sjanger.» Knut Oterholm bruker kiasmen som lesenøkkel og utforsker i artikkelen «Å finne en stemme i verden, mens jeg går bortover» hvordan kiasmen fungerer som et komposisjonsprinsipp i *Stormstigen* (2002) og *Nytte og utførte gjerninger* (2016), men òg hvordan Hødnebøs poetikk har et tilbakevendende element ved seg. I Louise Mønsters artikkel «At væve vrangsidene frem. Om Tone Hødnebøs *Nytte og utførte gjerninger*» er veven en lesenøkkel og form for videre forståelse. Et av de første poengene i artikkelen er en videre diskusjon av Hødnebøs skriving som feministisk praksis, slik også Oftedal Andersen demonstrerer. Mønster argumenterer for at sammenvevningene går på tvers av kjønn, tid, sted og skrift. Gjennom artikkelen utvikler Mønster poenget om at Hødnebøs diktbøker ikke er et avsluttet produkt, men står som en del av en uavsluttet hendelse.

De avsluttende tre artiklene tar for seg Hødnebøs arbeid med Emily Dickinson og Anne Carson, og her er gjendiktning et sentralt stikkord. **Ole Karlsen** diskuterer i artikkelen «Tone Hødnebøs dickinsonisme. Noen poetologiske aspekter» Emily Dickinsons betydning for modernistisk diktning, og han utforsker hvordan Dickinson poetikk – eller «dickinsonisme» – kommer til uttrykk i Hødnebøs egne dikt, samt hennes egne poetikk *Skamfulle Pompeii* fra 2004. Karlsen drøfter hvordan både Dickinson og Hødnebø utforsker sannhet, språk og virkelighet, og han påpeker betydningen av Hødnebøs arbeid med

Dickinson for norsk litteratur. Der Karlsen utforsker Hødnebøs forhold til Dickinson på et overordnet nivå, gjør **Espen Grønlie** nærlesninger av et utvalg dikt fra Hødnebøs gjendiktning *Skitne lille hjerte* fra 1995. I artikkelen «'Alltid freidig': *Skitne lille hjerte*» går Grønlie gjennom enkelte av Hødnebøs gjendiktninger og sammenligner blant annet med Kurt Narvesens gjendiktninger fra 2008 og 2009. Videre utforsker han Lawrence Venutis begreper «hjemliggjøring» og «fremmedgjøring» for å undersøke hvilke grep Hødnebø gjør i sitt arbeid som gjendikter. **Emma Helene Heggdal** vender blikket utover igjen og viser hvordan Hødnebøs poetikk *Skamfulle Pompeii*, som i hovedsak dreier seg rundt arbeidet med Emily Dickinson, også er et fruktbart utgangspunkt for å forstå arbeidet med Anne Carsons forfatterskap. Med artikkelen «Å 'lete etter en setning': En sammenligning av Tone Hødnebø og Anne Carsons poetikker» og viser Heggdal hvordan både Carson og Hødnebø søker til skriften og det poetiske språket og at de er en del av et poetisk fellesskap.

Bokens siste bidrag «Å fortsette samtalen. Fra et møte med Tone Hødnebø» er en samtale mellom **Tone Hødnebø, Ole Karlsen** og **Ranveig Kvinnsland**. Samtalen følger forfatterskapet kronologisk med vekt på poetisk tenkning og lyrisk språkbruk. Videre streifer de også innom Hødnebøs tid i *Vagant*, og ikke minst står hennes forhold til Emily Dickinson og Anne Carson sentralt i diskusjonen. Samtalen tar opp i seg og utdyper mange av de tematikker og spørsmål som drøftes i bokens øvrige bidrag. Her møter man igjen diktet om åtteåringen som skrev sitt første dikt uvitende om hva et dikt er. Og nettopp hva et dikt er, hva det kan være og hva det kan utrette utgjør brennpunktet i samtalen.



STAFFAN SÖDERBLOM

Några dikter av Tone Hødnebo

Detta får börja med en felläsning. Den tredje dikten i *Larm*, eller lite mer högtidligt – den tredje dikten i Tone Hødnebos författarskap, låter så här:

Det går et rykk gjennom kroppen

som driver Og driver

den ene denne ene
som styrter sammen

danser

Det är en gles dikt, fyra ordknappa strofer, och felläsningen kommer i den tredje strofen. Första raden i den strofen har bara en vokal (e) – den ene denne ene. Det är en rad som man hastigt går förbi, om det inte är omvänt: som man dröjer vid. Raden är hårt reducerad, och den preciserar sig i ett slags stamning, som om stamning och precisering var samma sak här. Eller: som om ett annat ord är i färd med att ta form i dikten, ett osynligt ord. Medan man läser den här raden skymtar man den följande raden i strofen, nederst i synfältet. Man ser inte vad där står, inte orden, men man förnimmar raden, som en skugga. Detta är det enda stället i dikten där något sådant kan inträffa, den enda av diktens strofer som består av *två* rader, inte bara en ensam. Och det är skälet till felläningen. Den ensamma vokalen *e* i strofens första rad ”blandar sig” med några konsonanter i den andra – och ett nytt ord uppstår: *stemmen*. Det ordet finns inte där, det finns inte alls i dikten.

Men man har läst det, dikten har viskat det. Man har läst det som en viskning under orden *denne ene / som styrter sammen*. Det är första gången som ordet *stemme* ”förekommer” i Tone Hødnebøs författarskap.

*

Här är en annan dikt ur *Larm*, om rösten och talet:

Hvem spør og hvem svarer? Det er ingen
som svarer, sier noen. Det er meg
Fysikalske institutt, markene blomstrer
Prøv ut terminologien først
Tiltalende, deretter avvisende

Vem som frågar och vem som svarar är alltså oklart, därför ska man ”pröva ut *terminologin* först”. Terminologier är distinkta språk, de är distinkta områden i språket. De avgränsar sig mot det vaga, mot läckage, översättningar, det personliga, och naturligtvis mot felläsningar. *Prøv ut terminologien først*, står det, men det har dikten redan hunnit göra: *fysikalske institutt, markene blomstrer* – det är strängt taget samma sak. Den blomstrande jorden är ett fysikaliskt institut, liksom vi själva, och mycket annat. ”Fysikaliska institut, ängarna blommar” – i de fyra orden står två terminologier mot varandra, kolliderar i samma utsaga, den ena kallar vi teknisk, den andra poetisk, kanske – möjligen är båda i sig utopiska.

I *Mørkt kvadrat* provar Tone Hødnebø ut terminologin, redan i bokens första rad: *Himmelen er et kraftverk*. Det är en kollision av samma slag som den med ”blomsterängarna” och de ”fysikaliska instituten”, det poetiska ordet *himmel* står mot det tekniska *kraftverk*, som kan vara ett annat ord för *energier* ... också här formulerar antagligen de motsatta terminologierna samma saker.

Tone Hødnebø har själv kommenterat terminologin (eller terminologierna) men då om Emily Dickinsons språkbruk, i efterskriften till *Skitne lille hjerte*:

Hos Dickenson bryter de religiösa, naturvetenskapliga och höylitterära stilleiene höglydt mot hvarandre. Vesensforskjellige typer materiale blir skrudd sammen i den dickinsonske språkmaskinen: parlamentet sammenlignes med nervene, hjernen med himmelen, utopi med topografi, og en spaltning i hjernen med ett flokete garnnøste. Diktene gjør voldsomme og uforutsigbare sprang mellom det abstrakte og det konkrete, eleganse og plumphet, det profane og det sakrale.

Naturligvis kan man ta sådana ord till intäkt för terminologin (poetiken) i *Mørkt kvadrat*, en spelplats för ”högljudda” och ”gnisslande” språkliga friktioner. Men det måste man inte, åtminstone inte så enkelt. Terminologin som prövas ut i *Mørkt kvadrat* har växt fram ur ett par elementära formler i *Larm*, som dikterna i den boken står i oavlatlig förbindelse med. En av de formelerna är *platsen*. I *Larm* är platsen alltjämt poetiskt framsagd, för det mesta, som ett konkret landskap, minnet av ett konkret landskap. Platsen är ett slags berättelse, som berättelsen om *rädslan*. Men platsen är också själva *inhägnaden*, det som konstituerar ett område, ett utrymme – ungefär som några bokstäver i några ord kan vara inhägnaden runt ett nytt ord, det nya ordets plats. Den andra formeln är just *stemmen*, rösten. Och rösten kan alltså vara en aspekt av platsen. Det som på ett ställe är *et rustent gjerde* kan på ett annat bli *vokalsammenstøt og rustne / konsonanter*, som ett slags materialtrötthet i ordet *stemme* (liksom ordet *språk* kan brytas ned i en *evindeligh sprakende / lyd fra / istykkerslätte telefoner og / knuste radioer*). Rösten rostar, språket sprakar – det gäller att lyssna uppmärksamt.

Platsen och rösten är två ord som befinner sig alldeles under ytan i varandra i Tone Hødnebøs poesi, och det har betydelse för terminologin i *Mørkt kvadrat*. Ord som *departement, sovjet, parlament*, anger ett slags abstrakta platser, inhägnar, konstituerade av *tal*, språk och röster. Terminologin gör dikterna själva till sådana abstrakta platser, för distinkta utsagor, fulla av möjligheter, mycket svåra att översätta.

*

Bland de terminologiska uttrycken i *Mørkt kvadrat* finns ett egennamn, i den dikt som heter ”(Ofelia)”.

Fornøyelser i en storhetstid: arkiveres
tidlig på sekstitallet. Åse Gruda Skard
skriver sine personlige notater
Det handler om meg. Jeg er et psykotisk barn
Jeg leker på gulvet. Vinduet er et vindu i himmelen
Himmelen er en himmel. Åse er god, og jeg gråter,
nei, Åse gråter og jeg er god
Jeg synger, skriver Åse, en sang, ja

i mitt sinn

Tone Hødnebo har kommenterat den här dikten, i samband med en biografisk läsning av den, i någon recension.

Jeg vet ikke hva en normal oppvekst innebærer. Men den anmeldelsen var overraskende, for i dét diktet ville jeg sette meg selv inn i rollen som kvinnlig poet. Jeg ønsket å snu om på bildet av poetkvinnen som offer, jeg tenker på den måten vi nesten automatisk leser diktere som Dickinson, Plath, Sachs eller Hofmo inn i et sykdomsbilde. Å være kvinnelig forfatter er mer enn noe annet forbundet med skjebne. [...] En konkret grunn er at jeg faktisk satt og skrev det diktet i et lite rom i en forhenværende barnpsykiatrisk klinikk på Olaf Ryes plass. Noen malere som hadde atelier samme sted, hadde funnet flere permer med gamle papirer oppe på loftet. ”Dette skal ingen bruke”, sa de, men jeg kunne likevel ikke dy meg. Disse lokalene forandret totalt karakter når jeg visste at barn var blitt iaktatt gjennom glassvinduene som fantes mellom enkelte av arbeidsrommene der. Hele atmosfæren ble gjennomsluktig.

Naturligvis finns ett slags dokumentärt drag i dikten, som uppstår ur ord som *arkivere* och *notater*, ur namnet Åse Gruda Skard, och ur en mening som: *Jeg er et psykotisk barn*. Men främst kommer det dokumentära draget nog av den upprördhet som dikten och rösten

verkar uppstå ur, den synbarligen oskyddade ironin, sarkasmen: *for-nøyelser i en storhetstid*. Det är en sårad röst, i affekt, den verkar slå omkring sig. Denna upprördhet är det som också ger dikten ett drag av bekännelse och som kanske och som kanske har inbjudit till en biografisk läsning av diktens ”jag”. Visserligen kan också den som är obekant med Tone Hødnebøs personliga liv, ex.vis jag själv, av informationen på bokens omslag sluta sig till att dikten knappast är självbiografisk – men därmed är saken ingalunda uttömd. Upprördheten i diktens början är knappast något litterärt trick – snarare är den ett slags *sårbart tal* som dikten därefter har att omhänderta, utan att förneka någonting. Detta sker i ett skred av olika språk som drar genom dikten: från ironin i upptakten över i ett slags neutral saklighet där psykologen tar plats med sina notater, och vidare ner i ”bekännelsen” där satserna verkar bestämmas av effektiviteten i psykologens anteckningar – *Det handler om meg. Jeg er et psykotisk barn / Jeg leker på gulvet ...* som om dikten tvingas skriva fram sitt ”jag” genom en diagnostisk observation. Tillspetsat kan man säga att dikten så långt inte är sin egen – den har sin upprördhet och sin sårbarhet, men den dikteras från annat håll. Men mitt i dikten, raden där barnet leker på golvet, sker än vändning. Man får veta att barnet leker på golvet, men i dikten observeras inte leken. I stället kommer plötsligt en sats av helt annan art: *Vinduet er et vindu i himmelen*. Detta är ord som man kan känna igen från Tone Hødnebøs dikter, det är hennes metafor, som hon låter vara det psykotiska barnets lek. Därför blir hon barnet här, men utanför den personliga biografien – ”barnet” som *mentalt nivå, det i oss som gjerne gjør de umulige tingene*. Och det är hjärtskärande: att fönstret som är ett fönster i himlen som i sin tur är himlen ... också kan vara glasrutan genom vilken ett ensamt barn obeserveras av en läkare, psykolog, eller en läsare. Påfrestningen i dikten i de här raderna är oerhörd, den utsätter sig för ett våld som den inte kan skydda sig mot, den förefaller rent av utmattad när de korta satserna plötsligt blir till ett slags barnspråk – *Åse er god, og jeg gråter*. Och här, i mörkret, börjar den omedelbart leka igen, på nya villkor. Den leker med sin utsaga, med våldet rent av, genom att kasta om hela saken, beslutsamt – *nei Åse gråter og jeg er god*. Dikten verkar rycka själva grammatiken ur händerna på makten, för när

psykologen i näst sista raden åter gör sina anteckningar sker det i ett slags syftningsfel: *Jeg synger, skriver Åse, en sang* – det betyder strängt taget att det är psykologen själv som sjunger, och gör en anteckning om saken. Den hon tror sig observera är inte längre kvar i dikten – den har blivit en annan plats.

Och därmed kunde det vara över. Skredet av språkliga positioner och betydelser kunde ha stannat här, i det ensamma ordet *ja*. Men tre ord återstår ännu, en rad skild från resten av dikten och så kort att det verkar vara ofullständig, avbruten – *i mitt sinn*, som om språket bara nynnår lite, till sist, nästan tanklöst. Någon felläsning ska väl inte behöva uppstå här – om man nu inte verkligen ser denna sista rad som ofullständig. Då kunde det allra sista ordet i dikten ha ytterligare en bokstav, här oskriven men kanske befintlig som en skugga i ordet *sinn*: öde, *skjebne*, kan vara ett annat ord för vrede.

*

(En svensk läsare kan förstås få en dikt av Gunnar Ekelöf i tankarna här – den första i hans första diktbok, *Sent på jorden*, 1932:

blommorna sover i fönstret och lampan stirrar ljus
och fönstret stirrar tanklöst ut i mörkret utanför
tavlorna visar själlöst sitt anförtrodda innehåll
och flugorna står stilla på väggarna och tänker

blommorna lutar sig mot natten och lampan spinner ljus
i hörnet spinner katten yllegarn att sova med
på spisen snarkar kaffe pannan då och då med välbehag
och barnena leker tyst med ord på golvet

det vita dukade bordet väntar på någon
vars steg aldrig kommer uppför trappan

ett tåg som genomborrar tystnaden i fjärran
avslöjar inte tingens hemlighet
men ödet räknar klockans slag med decimaler.

Dikten är klassisk i den svenska lyriska modernismen, med sin existentiella ödslighet, de ”döda tingens” lågmälda aktiviteter i språket – en dikt om frånvaro, eller ett slags befolkad ensamhet. Mitt i dikten finns ”barnena” som leker på golvet, ”tyst med ord”, det är de som låter ensamheten djupna bottenlöst – barnena, själva ordet är en lek, en barnlig lek med det ord som betecknar *ett* slags subjekt i dikten. Dikten *omger* dem, diktens lek med orden kan vara deras och tvärt om – men dikten kanske också *iakttar* dem, med alla sina synbarligen förströdda verb. Det är en tankspriddhet på helspänn. Fönstret stirrar ut i mörkret utanför, vad som finns på andra sidan glaset kan man inte se, och flugan på väggen som tänker sitt – kan vara en osedd iakttagare, åtminstone i språkbruket, ”som en fluga på väggen” ... det kan vara svårt att inte läsa Tone Hødnebøs dikt om det psykotiska barnet som ett svar på ”blommorna sover i fönstret”. *Å være kvinnelig forfatter er mer enn noe annet forbundet med skjebne*, står det i hennes kommentar till dikten, och Gunnar Ekelöf slutar med just det ordet: *öde*. Men förståelsen av vad som kan ligga i ett sådant ord går nog isär i de båda dikterna.)

*

Notaterna om de psykotiska barnen har blivit *arkiverade*, står det. Men ordet *arkivar*, arkivarie, är svårt att hitta i Tone Hødnebøs poesi – arkivarien som håller ordning på minnesmaterialet, håller det åtkomligt och kanske rent av tillförlitligt. Men i *Skitne lille hjerte* finns ordet *arkivar*, i översättningen av dikt 370 (Thomas H. Johnsons utgåva av *The Complete Poems*). Den låter så här:

Så langt er himmelen en tanke
hvis tanken forsvant –
ville ingen arkivar
finne stedet der den var –

Uendelig som en mulighed
like klar som vår idé –
For en med tilstrekkelig begjær
er den ikke lenger vekk enn her

Ingen arkivarie kan återfinna den plats varifrån himlen, eller tanken, har försvunnit ... men ordet *arkivar* står inte i Emily Dickinsons dikt, där står *architect*.

Heaven is so far of the Mind
That were the Mind dissolved –
The Site – of it by Architect
Could not again be proved –

'Tis vast – as our Capacity –
As fair – as our idea –
To Him of adequate desire
No further 'tis, than Here –

Detta är en bra dikt av Emily Dickinson, men det får vara så länge. Här handlar det om översättningen – detta att Tone Hødnebo har bytt ut ordet ”arkitekt” mot ordet ”arkivarie”, att hon med berätt mod har översatt fel. Arkitekten är den som ritar de nya konstruktionerna, arkitekten är arkivariens motsats – så varför har hon låtit dem byta plats? Det enkla svaret är förstås: för rimmets skull, ordet *arkivar* rimmar på ordet *var* (liksom *begjær* och *her* i andra strofen). Hon har uppfunnit ett rimschema för sin översättning, som visserligen inte är det dickinsonska, men rim likväl. Hon valde den formella bundenhet åt versen som erbjöd sig. Detta enkla svar stämmer nog också, till en grad. Men det räcker inte. Tone Hødnebo gör inte Emily Dickinsons dikter till sina genom att *härma* dem, hon bryr sig sällan om de engelska versionernas formalia, tvärtom: hon skriver in dem i sin egen diktion, som må vara besläktad med men är en annan än den dickinsonska. Och så kan man också läsa översättningen av ordet *architect* – som det lönlösa i att vara en arkivarie i tjänst hon *minnet* av Emily Dickinson. Men inte heller det räcker, förstås. Snarare gör hon här inte en översättning i sträng mening, men en ny *version* av dikten, för att ytterligare pröva ut den terminologi som hon till dels har funnit hos just Emily Dickinson. Emily Dickinson skriver att himlen i en människas inre, som verkligen kan vara en himmel, aldrig går att konstruera på nytt (av *arkitekten*), om den har gått förlorad. Det

är en enkel och mycket komplicerad tanke, som i hög grad inbegriper en fråga om tid, om *framtid*. Och denna tanke kompletterar Tone Hødnebø alltså, med sin *arkivarie* – genom att skriva att inte heller i *minnet* kan platsen för tankens himmel återfinnas, när den är borta. Kanske kan man säga att hennes översättning täpper till ett kryphål i den dickinsonska dikten, så att förlusten i den första strofen blir än ovedersägligare, och ensamheten. Men i så fall också: att *konstruktion och minne* är vad som konstituerar Tone Hødnebøs egen poesi, dess röst – två motsatser som blir synonyma i dikterna, gärna i ett ord som *begjær*. Begäret som återupprättar den förlorade platsen, himlen, tanken, i båda de här dikterna, den amerikanska och den norska. Platsen som uppstår här, i dikternas sista ord och ändlösa nu. Där är man placerad, slutligen – lika mycket av Emily Dickinsons dikt som av ”felet” i Tone Hødnebøs översättning. De är genomskinliga mot varandra.

*

På försättsbladet i mitt exemplar av *Pendel* står ordet ”porös”. Jag minns inte längre varför jag skrev det, vad det riktigt syftar på, varför jag ex. vis inte nöjde mig med ”öppen” – också minnet kan vara poröst. En av dikterna i *Pendel* är ett citat, ur ett radioföredrag från 1930, om energi och materia, och om ett regn av projektiler ur rymden, som genomborrar allt på jorden: människor, hus, allting. *Alt faller så tett / at enhver av oss blir gjennomboret / ca. femti ganger i sekundet, / men vi merker det ikke*. Man är porös, genomsläpplig, som annan materia, det vet man, mycket är det som passerar genom en, man är ett slags passage – och detta är en återkommande metafor i *Pendel*. Men minst lika betydelsefullt är nog att ”vi ingenting märker”. Också det är en upprepad tanke i boken, emellanåt omsorgsfullt utvecklad: *hendene dekker til / en del av modellen / som vi ikke ser fordi / den er så synlig, ettersom / det skal eksistere en politikk / for det vi ikke merker*. Och, vill man kanske tillägga: en poetik för det vi inte märker, det porösa. Här är en genomsläpplig dikt ur *Pendel*, ”Måkene”.

Husker en sommer
en sommer og enda en sommer
og vi er for langt unna
grus, gress, knær
er alt vi registrerer

Vinteren som dør hen,
bare hjerteslagene
banker og banker
og jeg hører at det slår.

Om sommeren var jeg en fjær,
kritthvit, en pendel
og lærte meg tiden

Og at jeg gikk for fort,
ville alltid komme for sent
for tiden gikk for sakte.

Dikten börjar med ett minne, eller: en refleksjon över minnesakten. Att minnas en sommar, en *viss* sommar, är att minnas en sommar bortom den, och ytterligare en sommar bortom den i sin tur ... alla somrar rent av – själva ordet ”sommar” blir ett led i en ändlös ramsa, det tömmer sig, som minnet kanske tömmer sig, och blir avstånd. Dikten säger, som i svindel: ”vi är för långt borta”. Men för långt borta från vad? Från ”grus, gräs, knän”? För långt borta från sommarens mark? Eller: kanske från barnets närvaro rätt intill marken, barnets himmel tätt intill grästuvan? Vilket man ju i så fall känner igen, från andra dikter man läst, som har valt att stanna just där, i elegisk klagan över det som gått förlorat, tidens flykt. Och just där, i första strofens sista rad, vänder Tone Hødnebøs dikt, för första gången, kastar om sin tanke om avstånd och närhet. Det där gruset och gräset, de där knäna, som man nyss trodde sig vara för långt borta från, är nu plötsligt ”allt vi registrerar”. Detta är minnet: ett par knän som vilar mot grus, och gräs – hårt och vasst, eller mjukare. Ett kroppsminne, urholkat, tömt på allt annat: man kan inte veta varför barnet (jag väljer ordet ”barn” här) har fallit

på knä på marken – om hon har fått sin uppmärksamhet fångad av en blomma kanske, eller en insekt, eller om hon har krupit ihop på marken för att gömma sig för något, eller någon. Detta vet minnet kanske, som ett slags information. Men minnet kan inte återskapa den förlorade ”inre himlen”, för att hålla kvar bilden från Emily Dickinson. Därför måste dikten här gå någon annanstans.

Och det gör den, i andra strofen. Den går till ”vintern”, men till en vinter som ”dör bort”. Också *vintern* är ett tomt ord, helt utan bilder, inte ens något som ”grus, gräs, knän” rymms i det, bara hjärtslagen som bankar. Men ”bara”? *Bara* hjärtslagen? Hastigt betraktade kan diktens båda första strofer se ut som speglingar av varandra: en årstid, och en kroppslig förnimmelse, omöjliga avstånd och en omöjlig närhet. Men hjärtslagen som bankar, och som kan vara den döende vinterns hjärtslag, etablerar också ett *nu* i dikten, tillräckligt exakt för att ordet ”jag” ska uppstå i den, och ersätta ordet ”vi”: *jeg hører at det slår*. Och i dessa hjärtslag, i deras *nu*, framkallar sig en bild, sakta, i tredje strofen. Den är till en början mycket lätt, nära nog tyngdlös, utan avtryck av gruskorn i huden på knäna – fjädern, den vita måsfjädern som kan vagga i vinden, ett minne som är en identitet. Men också ett slags missförstånd, som om dikten för ett ögonblick ser fel, skriver fel. Bilden som tar form i hjärtslagen som bankar är bilden av ett urverk, och ordet ”fjäder” hör ju dit också, fjädern som driver pendeln i urverket, som mäter den tid som diktens ”jag” en gång lärde. ”Jag” är pendeln i det urverket – ”jag” som gick för fort och alltid skulle komma för sent, för att tiden gick för sakta.

Detta är minnet, till sist. Det uppstår kanske ur en saga, men framför allt ur dikten själv, ur dess tålmod med sitt eget förlopp, sin egen tid, sin egen genomsläppliga, eller porösa, röst.

Det liknar en ”inre himmel”.

*

Liksom överallt i Tone Hødnebøs poesi spelar sagan (*eventyret*, myten) en betydelsefull roll också i *Stormstigen*. Den kan handla som sömn och dröm, och om häcken som växer kämpahög. Men sagan är ingen markör för barndom här – dikterna i *Stormstigen* har en egen andning

av erotik, ordet ”kärlek” är ungefär lika frekvent i boken som ordet ”krig”. Rösten, *stemmen*, har ett annorlunda tonläge, som kan påminna om intimitet. Här är en sådan dikt:

Å elskede, bli i hjertet mitt,
vekten av elskere,
vekten av ensomhet drukner meg.
Jeg hører mine egne ord
det er som å høre en annen
snakke om alt bare jeg visste om,
om den ene som jeg elsket.

Jeg kunne falle død om
og så begynne å snakke
som om det skulle eksistere en forbannelse
som gjør meg til min egen fiende,
den ene som jeg elsket.

Jeg hører mine egne ord,
å, bli i hjertet mitt, elskede
og uten denne åpenhjertigheten
sitter du fast i helvetes avgrunner,
du, den eneste som jeg elsket.

Orfeusmyten lämnar jag därhän här, dikten är nog mer riskabel än så – rösten igen: den är riskabel som det räcker. Den är porös (kan man säga) av en patetisk vanda, som emellanåt yttrar sig i ett slags ironi, utan att man säkert märker det. Det finns redan i ropet som sätter dikten i rörelse – stanna i mitt hjärta, i tvetydigheten i ordet *vekt*. Vikten av älskare, det är väl *betydelsen* av dem, men också bokstavligt: deras tyngd. Ropet kunde komma ur en bisarr kärleksakt, där diktens ”jag” pressas ner under tyngden av kroppar, ropet *pressas* ur detta ”jag” som den sista andningsluften. Och ordet ”älskare” och ordet ”ensamhet” är synonyma här, två sidor av den älskades frånvaro – också ensamhetens tyngd är så stor att luften tryter, den *drukner meg*.

Diktens upptakt äger rum i ett slags syrebrist, som om dess röst var skadad.

Därefter följer de tre rätt symmetriska stroforna, som var och en börjar och slutar nära nog identiskt. De kommenterar det tal som är dikten, men nästan inte alls som ”älskade”. När diktens ”jag” hör sina egna ord är det som att höra någon annan tala om allt som bara ”jag” känner till, om den ende som ”jag” har älskat. De egna orden är ett slags kränkning, alltså – riktad både mot den talande själv och mot den ”älskade”, talet innebär en dubbel förlust av integritet. Ska man ta den på orden borde rösten tystna här, efter första strofen, för att inte dra ut på denna kränkning – diktens ”jag” borde här i skam och med ett slitet talesätt *falla död ner*. Vilket alltså nära nog sker i den andra strofen. Men till ingen nytta, så att säga. I döden skulle diktens ”jag” fortsätta att tala, som av en förbannelse, den skamlige som är man själv skulle då vara ens fiende. Ordet ”förbannelse” är ett starkt ord, men också blankslitet av användning. Dikten tar till det med extrem precision – eftersom förbannelsen här verkar passera genom språket och drabba själva kärleken. Besvärjelsen ”den ende som jag älskat” verkar glida här, och i andra strofen plötsligt syfta på diktens eget ”jag”, just i dess identitet som fiende. Detta skamliga tal. Detta skamliga tal som har invaderat diktens ”jag” har lika mycket bemäktigat sig själva dikten, den tvingas säga fel, den talar verkligen med fel röst. Och det fortplantar sig in i den tredje och sista strofen, där röstens patetik spricker, i ett slags vits – i det tvetydiga ordet ”öppenhjärtighet”. Rösten vill vara öppenhjärtig i sitt förtvivalde tal till den ”älskade” – men läst mot bönen (besvärjelsen) ”stanna i mitt hjärta” kan ”öppenhjärtighet” också betyda ”hjärtat som är så öppet att den älskade aldrig ska stanna där”. Annars ska ”du” sitta fast i ”helvetets avgrunder”, står det, med den vådligaste av diktens slitna metaforer. Och vem detta ”du” är kan man inte längre veta – den ”älskade” borde det vara, men kanske har man läst fel när man läste ordet *ene* (*den ene som jeg elsket*) som ”ende”. Kanske kunde man ha läst det som den *ene* till skillnad från den *andre*. Kanske kan detta ”du” som pressas fram ur diktens besvärjelser lika gärna vara den ”andre”, den som *också* talar i dikten och som gör diktens ”jag” till sin egen

fiende. Kanske är det *detta* ”du” som är den *ende* (*eneste*) ”jag” älskat – den som talar med förtappad röst?

I efterskriften till *Skitne lille hjerte* skrev Tone Hødnebø att den dickinsonska dikterna gör våldsamma språng mellan ”elegans och plumphet”, och man funderar gärna över det ordet: ”plumphet” – vad det syftar på, och om Tone Hødnebøs egna dikter i så fall kan vara ”plumpa”. Själv kan jag tänka att ordet ”öppenhjärtighet” i den här dikten är ett ”plumpt” ord. Men då ska tilläggas: att plumphet också kan vara ett annat ord för *skyddslöshet* och *kärlek*.

*

Titeln på Tone Hødnebøs poetik, *Skamfulle Pompeii*, är hämtad från Emily Dickinson, ett av hennes tre brev till sin anonyme ”herre”, honom hon kallar *Master*. Det handlar om vulkaner och tystnad, skam och en ursinnig frihet: ”Vesuvius dont talk – Etna – dont – [Thy] one of them – said a syllable – a thousand years ago, and Pompeii heard it, and hid forever – She could’nt look the world in the face, afterward – I suppose – Bashfull Pompeii! ’Tell you of the want’”. Poetiken mynnar ut i några texter om dessa tre brev, och Tone Hødnebø frågar om Emily Dickinson kanske skrev dem för att öva prosa: *Det er kanskje bare en øvelse i å ikke skrive dikt, for å kunne snakke fortrolig med noen andre enn seg selv*. Om hon har skrivit *Skamfulle Pompeii* av sådana skäl vet inte jag, men poetiken ger ytterligare plats åt den *röst* som hon i dikterna har uppfunnit och upptäckt. Rösten, talet, *tanken* ... rör sig i samma slags ohyggliga frihet i alla hennes texter. Här till sist den rösten i två versioner. Först det allra sista stycket i *Skamfulle Pompeii* – där ”hon” är den Emily Dickinsin som för tredje natten skriver ett brev till den ”älskade”, det sista brevet.

Å skamme seg er å si eller gjøre noe man siden angres på. Det er å ikke alltid velge det riktige ordet, og hun legger langsomt arkene til side, slukker lyset. For hvis tanken blir for målrettet, blir skrivningen distraheret, og går omveier, og jeg spør igjen: Hvorfor skriver du? Jeg skriver for å finne det punktet som skal romme alle

NÅGRA DIKTER AV TONE HØDNEBØ

punkter, min løgn, min fortvilelse og skam, for å se meg selv i det fremmede, i opprøpsingen av det uendelige

Och här är den andra versionen – sista strofen i en av de nya dikter som avslutar urvalsvolymen *Et lykkelig øyeblikk*:

Jeg skriver for å finne det punktet
som skal romme alle punkter
min løgn, min fortvilelse og skam
jeg skriver for å være tro mot et lykkelig øyeblikk

För den som ingenting tror kan trohet ändå finnas, trohet mot den plats vi kallar dikten. Det är vad den kompromisslösa rösten i Tone Hødnebøs författarskap visar oss.

Efter ett anförande vid De litterære festspill, Bergen 26 maj 2007



ANEMARI NEPLE

Eventyrets mørke, vitenskapens lys (og omvendt)

Eksperimenter, besvergelses og magi i Tone Hødnebøs *Mørkt kvadrat*

I *Norske folkeeventyr* finnes det en illustrasjon som gjorde et varig inntrykk på meg da jeg var barn, og som har fulgt meg siden. Den er hentet fra det mindre kjente eventyret «Høna tripper i berget» og forestiller en ung kvinne som står med hodet til sin eldste søster i hendene.¹ Søsterens kropp er plassert på en pinnestol, og de to kvinnene er helt likt kledd, så de også kan tolkes som en og samme person. Den unge kvinnen ser på søsteren sin med en rolig og beslutsom mine, for hun vet hvordan hun skal sette henne sammen igjen. Dette kommer også frem av billedteksten, som er like nøktern som den er dramatisk: «Så tok hun den eldste av søstrene og satte hodet på henne.» (Asbjørnsen og Moe 1940 [1840], 7)

Den skjellsettende appellen i denne tegningen skyldes, tror jeg, at den forener noe skarpt analytisk og klart med noe mørkt og skremmende som jeg bare delvis oppfattet som barn. Det ligger både en dobbelthet og en ambisjon i den som kan formuleres slik: Fra ett og samme perspektiv være den som ser og den som blir sett, den som setter sammen og den som blir satt sammen. Det er mulig å se en lignende dobbelthet i Tone Hødnebøs poesi.

1. Rolfsen, Alf. *Illustrasjon til «Høna tripper i berget», P. Chr. Asbjørnsen og J. Moe, Samlede eventyr, 1936*. 1934. Blyant og penn på papir. 275 × 200 mm. NG.K&H.B.07434. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. 1. august 2023. https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.B.07434

Hødnebøs dikt er kjent for å bevege seg i ulike diskursive felt som igjen danner ulike produktive spenningsfelt (jf. Andersen 2012, 634, Rottem 1998, 746). Ett av dem er forholdet mellom eventyr og vitenskap. Forholdet til vitenskap og teknologi i Hødnebøs forfatterskap er ofte omtalt i sekundærlitteraturen, men eventyret har fått mindre oppmerksomhet. Det skyldes kanskje at det er mindre iøynefallende. Men det er ikke mindre relevant. Side om side med ingeniøren, instrumentet og laboratoriet i diktene finner vi skogen, slottet og barnet. Og like standhaftig som Hødnebøs poesi søker å utforske verden, har den en mer forunderlig ambisjon om å *ordne* verden. Hva innebærer det? Jeg er ikke den første som stiller spørsmål av denne typen i møte med Hødnebøs dikt. Mette Moestrup sier det slik i etterordet til *Samlede dikt* fra 2019:

Der er absolutt intet henkastet eller forfløjet over denne komprimerte og komplekse poesi. Men det er, som om den får noget tungt til at svæve. Ja. *Denne poesi får noget tungt til at svæve.* Hvordan gør den det? Der er noget gådefuldt ved det. Noget næsten magisk. (2019, 420)

Spørsmålet Moestrup stiller, er verdt å utforske nærmere, og min hypotese er at det er mulig å identifisere et felt for eventyr og magi i Hødnebøs poesi. I dette feltet – som både eksisterer i samspill og friksjon med feltet for vitenskap, teknologi og byråkrati – finner vi både referanser og allusjoner til kjente eventyr, gåtefulle transformasjoner, påstander som har karakter av besvergelses og en generell eksperimentering med lyriske virkemidler. Med utgangspunkt i noen sentrale poeng fra Jonathan Cullers *Theory of the Lyric* (2015) skal jeg i det følgende se nærmere på dette feltet slik det etableres og tar form i Hødnebøs andre diktsamling *Mørkt kvadrat* fra 1994.

I *Theory of the Lyric* presenterer Culler flere parametere som han mener særpreger lyrikken som genre, og som i stor grad har blitt oversett i nyere tid.² Han peker blant annet på at mange av lyrikkens virke-

2. I tillegg til boken fra 2015 har Culler presentert hovedpunkter fra sin teori i artikkelen «Theory of the Lyric» (2017). Både boken og artikkelen vil fungere som referanser i det følgende.

midler (som rytme, repetisjon og apostrofe) står i forbindelse med urgamle rituelle praksiser som er fjernt fra vår moderne verden, og at lyrikken i forlengelsen av dette hører til det rituelle snarere enn til fiksjonen. Dette er et viktig poeng for min lesning av Hødnebø fordi Cullers forankring av lyrikken i det rituelle også forankrer den i en urgammel kontekst der eventyret og magien spiller viktige roller.

Culler argumenterer videre for at lyrikk skiller seg fra prosa ved at den ikke presenterer en fiktiv taler i en fiktiv verden, men utspiller seg i et lyrisk *nå* (som diktet iscenesetter) der den fremmer påstander om *vår* verden. For å illustrere dette henter han i stor grad eksempler fra Emily Dickinsons poesi. Det er derfor ikke overraskende at parameterne i *Theory of the Lyric* også oppleves som relevante for lesningen av *Mørkt kvadrat*. Samlingen ble utgitt året før Hødnebøs gjendiktninger av Dickinson (*Skitne lille hjerte* fra 1995), og innflytelsen fra Dickinson er tydelig i mange av diktene.³ Cullers refleksjoner omkring bruken av lyriske virkemidler som rytmenes medrivende krefter og diktets underliggende hyperbolske karakter, gir også gjenklang i Hødnebøs poesi generelt, og selv om jeg her kommer til å konsentrere meg om *Mørkt kvadrat*, er spenningsfeltet mellom eventyr og vitenskap (som første gang blir utforsket i denne samlingen) også relevant for det senere forfatterskapet.

Skogen og laboratoriet

Mørkt kvadrat ble utgitt fem år etter Hødnebøs debut *Larm* (1989), og sammenlignet med forgjengeren markerer den, som Øystein Rottem påpeker, en utvidelse i både vokabular og virkemidler (1998, 746). *Larm* preges fremfor alt av en overveldende følelse av å være invadert («De går gjennom deg / i flokker / og tier ikke / om noe», Hødnebø

3. Janike Kampeveld Larsen skriver: «Innflytelsen fra Emily Dickinson er i det hele tatt sterk i *Mørkt kvadrat*: ord hentet fra statsadministrasjon og byråkrati: område, parlament, departement, stat og monarki. Disse kan opptre i samme figur som kropp, maskineri og natur.» (2006, 109)

2019, 27).⁴ Benjamin Yazdan skriver i en artikkel at samlingens «bevegelse er syklisk og uforløst, og vi konfronteres med en ikke-beherskende, «auditiv» vandring gjennom et truende, fremmedgjørende landskap», men han peker også på en utvikling i samlingens siste del: «i ‘En stemme løsner’ er det lyriske jeg-et mer ekspanderende, diktene noe mer ordrike, og klaustrofobien fra de første syklusene ikke like påtrengende.» (2021, 269) Dette, kan vi tilføye, peker fremover mot *Mørkt kvadrat*, hvor diktene generelt blir fyldigere og stilen mer eksperimenterende. *Mørkt kvadrat* er også kjennetegnet ved en utforskende og mer offensiv tone, anført av et jeg som undersøker, stiller spørsmål, låner stemmer og går inn og ut av roller. I denne samlingen finner vi også en poetisk vilje til å (re)definere reglene og utgangspunktet, og til å fastslå hva som er, hva som ikke er og hva som skjer.

Den overgripende fortvilelsen som kan spores i *Larm*, blir kanskje ikke borte i *Mørkt kvadrat*, men den er ikke lenger enerådende. I denne utviklingen spiller både eventyret og vitenskapen viktige roller.

At *Mørkt kvadrat* etablerer flere forbindelser til naturvitenskap, teknologi, mekanikk og byråkrati er velkjent. Samlingen innledes med et sitat fra Sigbjørn Obstfelder, og Rottem beskriver hvordan Hødnebø i diktene «‘oppdaterer’ (...) den blandingen av historiepessimisme og framskrittstro som kjennetegner Obstfelders samlede forfatterskap» (1998, 746). Marit Borkenhagen (som også kommenterer forbindelsene til Obstfelder og Dickinson) peker blant annet på det hun treffende definerer som «laboratorie-situasjonen» i Hødnebøs dikt (1998, 36). Borkenhagen skriver videre om hvordan diktene fremsetter «dristige påstander om verden» (31). Det første diktet i samlingen er et godt eksempel i så måte:

Himmelen er et kraftverk
som durer hele døgnet igjennom,
himmelen konstruerer et system

4. Alle sitater fra og gjengivelser av Tone Hødnebøs dikt er hentet fra Hødnebø 2019. Referanser til diktene gjengis heretter kun med sidetall.

som fanger opp hver minste bevegelse
fra blader, insekter og mennesker
En industri ekspanderer, decennium
etter decennium, kopierer seg selv
(80)

Som vi ser, presenterer diktet en påstand («himmelen er et kraftverk») som utdypes og forklares i et analytisk språk.⁵ Diktet redegjør for en original teori om at «himmelen konstruerer et system / som fanger opp hver minste bevegelse / fra blader, insekter og mennesker» (som kan leses som en parallell til moderne dataovervåkning), og synes både å beskrive teorien og låne språk og virkemidler fra en teoretisk diskurs for å forklare den. Diktet er tilsynelatende nøkternt registrerende og er et godt eksempel på hvordan Hødnebø (inspirert av Dickinson) skriver dikt som presenterer en original måte å se verden på, og en vilje til å utforske verden gjennom å analysere den. Kontrasten mellom den nøkterne fremstillingen og innholdet i den dristige og kanskje dystopiske påstanden er merkbar.

Men *Mørkt kvadrat* preges også av temperament, tilnæringsmåter og virkemidler som trekker i andre retninger enn den naturvitenskapelige, teoretiske og byråkratiske, som dels virker eldre og mørkere, og som har andre typer allusjoner:

(Gullhår)
Skyene beveger seg hurtig over himmelen,
gaten forsvinner i et gyllent skjær
inn i en godmodig bygning
noen har flyttet på sengene
og kastet grøten ut over gulvet;
et skummende mørkt rom

5. Det finnes flere lesninger av diktet i sekundærlitteraturen, se blant annet Larsen 2006 og Sejersted og Vassenden 2007.

En jente begynner å synge:
 det er ikke jeg som går ut av rommet,
 ikke jeg som går ned trappen,
 ikke jeg som står utenfor huset
 og roper på deg
 (114)

Diktets tittel har en referanse i parentes til eventyret om «Gullhår og de tre bjørnene». ⁶ I første strofe finner vi også flere motiver fra dette eventyret (sengene og grøten), men diktet er ingen gjenfortelling. Allikevel har det flere elementer som (i kraft av referansene) trekker i retning av eventyrenes verden: Den tidløse konteksten, gaten som forsvinner i et «gyllent skjær» (som kan leses som en allusjon til Gullhår, men også til Soria Moria slott) og den siste strofen som ender i en serie negasjoner, presentert som en sang. Også den kan leses som en allusjon, siden det også finnes et kjent eventyr som sirkler rundt en serie negasjoner, der en jente får beskjed om å ankomme «ikke kjørende og ikke ridende». Eventyret handler om en kongssønn som har forlovet seg med en jente han ikke lenger vil ha, og som prøver å bli kvitt henne ved å gi henne en umulig oppgave. ⁷ I diktet er det først og fremst de repeterte formuleringene som etablerer allusjonen, og disse negasjonene («ikke jeg som») etablerer videre en avstand mellom den som synger og den som beveger seg frem til det avsluttende «og roper på deg». (Hva disse repetisjonene innebærer, og repetisjonenes ulike funksjoner i *Mørkt kvadrat* som helhet, skal jeg komme tilbake til.)

6. Eventyret het opprinnelig «The Story of the Three Bears» og ble skrevet av den engelske dikteren Robert Southey (1774–1843). Det ble første gang publisert som del av samleverket *The Doctor*, som ble utgitt anonymt mellom 1834 og 1847 (jf. Nessheim, og Sørbø: *Robert Southey* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 10. desember 2023 fra https://snl.no/Robert_Southey).

7. «Og så tenkte han han skulle friste å bli kvitt henne, og så sa han han skulle ta henne likevel om hun kunne komme til ham / ikke kjørende / og ikke ridende / ikke gående / og ikke akende, / ikke sulten / og ikke mett / ikke naken / og ikke kledt, / ikke dag / og ikke natt / For det trodde han ikke hun kunne greie» (Asbjørnsen og Moe 1957 [1840], 220–221).

Allusjoner til eventyr er altså ett av virkemidlene Hødnebø innfører i *Mørkt kvadrat*. Men når jeg argumenterer for at det finnes et felt for eventyr og magi i Hødnebøs poesi, er det ikke begrenset til bestemte referanser og allusjoner. Snarere dreier det seg om et sett av motiviske, tematiske og formelle virkemidler som henter inspirasjon fra den tidløse og magiske, men også mørke og kaotiske verden som eventyret presenterer. Feltet både rommer og samler mange av de elementene i Hødnebøs dikt som ikke kan assosieres med naturvitenskap, teknologi og byråkrati. Her finnes de mest gåtefulle påstandene («og hele verden skal bo inne i deg» (96)), forunderlige transformasjoner, og flere teatraliske forestillinger om konger og dronninger, som både jeg-et og du-et i diktene kan gestalte («der er tronen / der er en folketom sal» (97)).

Noen dikt har altså klare allusjoner til kjente eventyr, som Gullhår, men som oftest dreier det seg om fragmenter av en situasjon som kunne utspilt seg i en modernisert eventyrverden, som her:

Den barndommen som kom til deg om natten
 da du ikke fikk sove. Det var trær bygget
 om til slott, og du klatret opp i det høyeste
 treet og sovnet. Mens du sov ble du hentet ned
 av hender du ikke kjente, og skyggen visket ut
 trekkene dine og du var ikke lenger et barn,
 men en hund som løp logrende og smattende bort
 (84)

Dette diktet har et fortellende element, der natten og drømmen spiller en sentral rolle (slik natten og drømmen også spiller viktige roller i mange eventyr), og før diktet er slutt, er du-et (som oppfattes som diktets jeg) transformert først til et barn og siden til en hund. Også denne typen transformasjoner finner vi igjen i eventyrene, der det ikke er uvanlig at mennesker forvandles til dyr eller omvendt.

Et annet viktig element i diktet, som er karakteristisk for Hødnebø, er fremstillingen av barnet. Flere dikt i *Mørkt kvadrat* fremstiller barn eller barndom, ofte i form av barnet i den voksne, og barnet alene i skogen (som hører til blant eventyrets ur-situasjoner) er et til-

bakevendende motiv.⁸ Senere i forfatterskapet refererer Hødnebø blant annet til eventyret om Hans og Grete og til Rapunsel, begge kjent fra Brødrene Grimms eventyr. I tillegg blir Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) en viktig referanse.

Hødnebø har fra starten av skrevet diktsamlinger med sterk indre sammenheng, noe som resulterer i at diktene som har klare referanser og allusjoner til eventyr, påvirker lesningen av motiver som slottet, skogen og barnet i samlingene generelt.⁹ I disse og lignende dikt tematiseres også barnets ensomhet, energi og desorienterte logikk:

Trærne blir borte bak trærne
i en voksende skog
kan alle høre pulsen
i sitt eget øre, pulsere
De lynraske bevegelsene

leker en forpustet lek,
kappløper med solen i øynene,
skyggene forlenges
(115)

Dette peker også på hva slags valører og temperament dette feltet rommer hos Hødnebø, og hvordan diktene i dette feltet er annerledes enn dikt som låner en naturvitenskapelig diskurs: Om laboratoriet er vitenskapens arena, er skogen eventyrets. Der vitenskapen opererer med klare skillelinjer mellom den som registrerer og den som blir registrert, kan rollene og maktposisjonene i eventyret skifte og læregutten kan bli konge. Om vitenskapen preges av klarhet, målbarhet og nøkternhet, har eventyret en underliggende strøm av desorientering,

8. I et intervju med Alf van der Hagen (1996) åpner Hødnebø også for å lese barndommen som et tenkt sted i bevisstheten (83).

9. I et intervju med Henning Bergsvåg bruker Hødnebø selv formuleringen «smittet» for å beskrive denne effekten: «Det som står på en side kan bli smittet av det som står på en annen side» (Bergsvåg 2021. Sitat hentet fra ca. 13 minutter ute i opptaket: <https://poesidigg.podbean.com/e/13-poesidigg-tone-h%C3%B8dneb%C3%B8/>).

kaos og avmakt. Men selv om eventyrets og magiens felt åpner for en mørk understrøm og for barndommens klaustrofobi, åpner det også for et trassig forsøk på å erklære at ting er annerledes og kan forandres.

Alvor og lek

Borkenhagen peker, som vi har sett, på tendensen til å fremme «dristige påstander om verden» som karakteristisk for Hødnebøs poesi, og i *Mørkt kvadrat* støter vi ganske riktig på påstander om verden («Himmelen er et kraftverk»), om jeg-et («jeg er et barn») og om hva som skjer og ikke skjer i diktene. For Jonathan Culler er denne tendensen til å fremme påstander om verden et kjennetegn ved lyrikken. Han påpeker at selv om påstandene kan være både underlige og paradoksale, er de ofte fremmet med autoritet og synes å forvente leserens tilslutning. Dikt som fremmer påstander av denne typen, kan være vanskelige å tolke, men kanskje er det heller ikke først og fremst tolkning de fordrer. Culler utdyper dette poenget på følgende måte: «Poets do not demand interpretation of readers but expect what Coleridge called ‘poetic faith’ that their statements requires no supplementation, at least for the duration of a reading.» (2017, 132)

I *Mørkt kvadrat* kan påstandene, som vi har sett, ta form av både teorier og hypoteser. Men mer enn én gang finner vi også påstander fremstilt i en form som gir dem karakter av besvergelseser:

Det er ikke morgen, det er ikke kveld,
 det er ikke dag, det er ikke natt,
 det er ikke sommer, det er ikke høst,
det er ikke vinter og det er ikke vår,
 men vinden blåser i trærne og trærne
 lar seg rive med. Trærne lar seg rive med
 (92)

Dette diktet består av én strofe, der de tre første verselinjene er jevnt rytmiske (preget av daktyler). Denne rytmen brytes i fjerde vers, som er ytterligere fremhevet ved at det er kursivert. Diktet består i sin

helhet av ulike påstander som handler om hva det *ikke* er, hva vinden *gjør* og hvordan trærne responderer. Det er et dikt uten forbehold, til tross for at påstandene i de fire første versene standhaftig hevder at diktet utspiller seg i en slags ikke-tid. Som Janike Kampevold Larsen kommenterer: «Diktet negerer årstider, sesonger, døgnets bevegelser, og det er noe ekstatisk i negasjonen (...) Diktjeget og leseren blir revet med av negasjonen, virvlende og uhemmet som trærnes overgivelse til vinden.» (2006, 116)

Men når diktet kan ha en slik virkning, skyldes det ikke negasjonene alene, men kanskje vel så mye at diktets rytmer har en medrivende effekt, uten at vi nødvendigvis kan forklare hvorfor. Culler reflekterer over dette. Han siterer Amittai Aviram som i sin bok *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry* (1994) presenterer en original teori om rytme som virkemiddel, og blant annet argumenterer for at dette virkemiddel er så sterkt og dyptgripende at et dikt som «Det er ikke morgen ...» også kan leses som en allegori over rytmens kraft. Dette skyldes at rytme har evne til å engasjere lesere på et fysisk nivå, noe som igjen dreier oppmerksomheten vekk fra meningsproduksjonen.¹⁰ Culler knytter dette til Immanuel Kants teorier om det subline, og reflekterer over at rytmens subline kraft unndrar seg representasjon og bare kan oppleves, ikke endelig forstås.¹¹ Rytmenes fysiske effekt har også et frigjørende potensiale, som både omfatter frihet fra mening, frihet fra behovet for tolkning og ikke minst: frihet fra enhver endelig definert konstruksjon i verden:

[Aviram] stresses that by physically engaging us and distracting us from the semantic dimension of language, rhythm “confers upon

10. Jeg har i en annen artikkel analysert hvordan dette har relevans for lesningen av Gunvor Hofmos dikt «Angola» (Neple 2018, 138–139).

11. “The meaning of a poem, [Aviram] claims, allegorically represents “aspects of the power of the poems own rhythm to bring about a physical response, to engage the readers or listener’s body and thus to disrupt the orderly process of meaning.” (...) [T]hey are in some way about what [Aviram] calls the sublime power of their rhythm – sublime in that it resists or lies beyond efforts of representation and can only be experienced, not comprehended. (...) the sublime power of rhythm escapes representation” (Culler 2015, 165).

us a momentary feeling of freedom from any particular, finite construction of the world”. In focusing on the rhythm we increase the possibility that the poetic use of language will renew perception, through its new orderings, “undermining the distinctions and definitions of reality as we ordinarily live them.” (Culler 2015, 167)

Disse refleksjonene rører ved noe vesentlig ved *Mørkt kvadrat*. I mange av diktene i denne samlingen eksperimenterer Hødnebo med lyriske virkemidler som rim, rytme og apostrofer. Et viktig virkemiddel er også bruken av repetisjoner som altså gir påstandene en spesiell karakter. Dette understrekes ytterligere (som i «Det er ikke morgen ...») ved at det som gjentas, gjerne gjentas tre ganger. Denne formen for repetisjon forekommer gjerne når det er et paradoks knyttet til påstandene. I det tidligere nevnte diktet («Gullhår») etablerer negasjonene en avstand mellom den som synger og den som beveger seg mot diktets siste strofe, samtidig som den siste strofen («og roper på deg») er uten negasjon, noe som kan indikere at den som synger og den som beveger seg er den samme. I «Det er ikke morgen ...» har repetisjonene et insisterende preg, som også kan leses som en insistering på at diktet har makt til å negere den virkelige verdens inndelinger i døgnets ellers årstidens syklus. I et senere dikt i samlingen er denne makten utvidet til også å fastslå hva som *er*.

Det er ikke snø, men vind
 Det er ikke vind, men løv
 Det er ikke løv, men regn
 (131)

Også dette diktet tar form av en serie besvergede påstander om elementer i naturen. Det korresponderer åpenbart med «Det er ikke morgen ...», og har noe av den samme suggererende effekten som fordrer leserens tilslutning og inviterer til bejaelse snarere enn tolkning og kritiske spørsmål. Ifølge Culler skyldes dette, som vi har sett, at virkemidlene, ikke minst rytme og repetisjon, inngår i de urgamle strukturene og praksisene vi er knyttet til, og som er lagret i oss på et

dypere nivå enn den logiske tanken og skriften. Ved å bruke denne type virkemidler knytter Hødnebøs dikt seg altså til grunnfjellet i lyrikken. Siden dette er virkemidler som også brukes i regler og sanger, kan det også leses som en måte å forbinde barnet med den voksne. Det ligger en kreativ kraft og frihet i disse diktene som kontrasterer fremstillingene av avmakt og ensomhet i andre dikt. Og selv om forsøkene har karakter av lek, er det like fullt en alvorlig lek, som om diktene prøver ut krefter som hører til i en tid før naturvitenskapene, teknologien og byråkratiet definerte verden. Som om diktet selv har makt til å definere og forandre.

Å tro på noe. Verden.

Det er noe besnærende ved tanken på at poesien og poeten kan ha en slik makt, ikke minst fordi det sjelden forholder seg slik i verden for øvrig. Når det gjelder verden rundt oss, kan det snarere føles som om den ordnes foran øynene våre, mens vi må se på uten å kunne gripe inn. Å forholde seg til verden, i skjæringspunktet mellom handlekraft og maktesløshet, er et tilbakevendende tema hos Hødnebø. Diktene utforsker sin plass i verden, ofte med en observerende og analytisk innfallsvinkel. I perioder kan Hødnebøs poesi fremstå som et forsøk på å forstå verden ved å ta den fra hverandre og sette den sammen igjen. Det kan minne om et vitenskapelig eksperiment, der (forsker)poeten går systematisk til verks, verifiserer og falsifiserer hypoteser og (ideelt sett) stadig beveger seg nærmere et svar. Iherdigheten i disse forsøkene kan også leses som en respons på verdens utilstrekkelighet.

Forholdet til verden er også et tema i Hødnebøs poetikk *Skamfulle Pompeii* som kom i 2004, ti år etter utgivelsen av *Mørkt kvadrat*. Her skriver hun blant annet ambivalent om tro og tvil, og deler av poetikken fremstår nærmest som et tvilsprosjekt med paralleller til Descartes. Det er en referansetung poetikk, i dialog med mange stemmer på tvers av århundrer og årtusener. Et viktig spørsmål i poetikken (som Rottem pekte på allerede i forbindelse med *Larm* (1998, 746)) handler om å finne en egen stemme. I Hødnebøs dikt, så

vel som i *Skamfulle Pompeii* finnes det en vilje til å forstå og undersøke hvor tankene kommer fra, hvem som har formet dem og hvem som stadig påvirker dem. Og det finnes en vilje til å bevare en selvstendighet: «Hvis tanken er tradisjon, alt som er tenkt til nå, hvordan gå inn i dette uten å drukne?» spør Hødnebo (2004, 9), og spørsmålet er ikke retorisk. Det besvares gang på gang i diktene av flerstemte forsøk på teoretiske utprøvinger og korrigeringer.

I poetikken besvares spørsmålet også ved hjelp av en serie sluttnoter (presentert som «tillegg») som fungerer som et sted for ettertanke og utvidelse av tanken. Her skriver Hødnebo først: «For å korrigere meg selv og min egen tvil: å skrive er vel også å uttrykke hvordan det er å tro på noe» (2004, 37) og siden: «Jeg tror likevel ikke det er mulig å si at noe er mer komplisert enn verden» (ibid.). Det siste kunne gjerne stått som motto for hele hennes forfatterskap. Hødnebøs samlede dikt utforsker både innholdet i denne ettertanken og konsekvensene av den.

Hødnebøs dikt utforsker i det hele tatt hva vi kan tro på, hvem vi kan stole på, om vi kan stole på vårt eget blikk og om vårt blikk i det hele tatt er vårt. Men i forfatterskapet finnes det ikke bare en vilje til å utforske verden, men også, mer gåtefullt, en ambisjon om å ordne den. Dels kan den leses som en reaksjon på risikoen for å bli overmannet som også er tematisert i poetikken:

Ordene kommer enten jeg vil eller ikke, og jeg må ordne dem, skape en orden av kaoset, og om det oppleves som poesi kommer bare an på hvor tett diktet er på virkeligheten: et velorganisert samfunn, før eller etter vannhjulet, mye muskelkraft, et innviklet nettverk; å oppsøke stillhet, men finne bråk (2004, 12).

Men like mye som å ordne ordene, dreier ambisjonen om å ordne verden seg om å ordne *opp*, å ha påvirkningskraft og å kunne endre ting. I poetikken finnes det også en seig vilje til å prøve alle metoder for å navigere og skape endring: en vilje til å iscenesette, analysere, dikte, bryte ned, for så å gjøre alt på nytt (denne gangen omvendt). «Det besværlige må knytes opp / for å snu verden inn mot verden» (394) heter det i Hødnebøs foreløpig siste diktsamling *Nytte og utførte*

gjerninger fra 2016. I denne ambisjonen – å ikke bare utforske verdens kompleksitet, men også bli i stand til å bevege den – ligger et anstrøk av magi, som også innebærer å være den som kan bevege, forandre og sette verden sammen på nye måter. Dette er også poesiens magi.

Denne ambisjonen i Hødnebøs forfatterskap finner sin første form i *Mørkt kvadrat*, i dikt som eksperimenterer med å negere og definere elementer i verden. I forlengelse av dette er det ikke overraskende at *Mørkt kvadrat* også demonstrerer et annet av de trekkene som for Culler kjennetegner lyrikken, nærmere bestemt tendensen til hyperbol. Dette viser seg både i form av dristige påstander, lån av naturvitenskapelige metoder så vel som besvergelses, i en vilje til å være den som bestemmer (over verden, over naturen) og, ikke minst, i å snakke til solen, som her:

(heliotrop)

Å du sol som lyser
 på blader og insekter,
 et varmere klima går inn i et år
 Fra treet, høyt oppe
 ser jeg det du så i mikroskopet
 Knip igjen øynene:
 mennesker myldrer, små som nøtter
 i det vaiende gresset, skyggen av treet
 (104)

Den som snakker til solen som en likemann, og som hevder å se det solen har sett, må nødvendigvis overdrive egne krefter. I hyperbolen ligger det også et element av hybris, som for Hødnebø kan leses som en bevisst strategi i *Mørkt kvadrat*: Å overdrive egen makt og myndighet for å prøve krefter, som et eksperiment, som en respons og som et ritual.

Hødnebøs magi

I forlengelsen av dette gir det mening å snakke om et felt for eventyr og magi i Hødnebøs poesi, siden både eventyr, magi og gamle ritualer har klare forbindelseslinjer: Også eventyrene er gamle, de er i mange tilfeller eldre enn skriften og ble overlevert muntlig lenge før de ble samlet og skrevet ned. De transcenderer tid og landegrenser. Eventyret gjør ikke krav på troverdighet i den virkelige verden, men dette har også den konsekvens at de mest halsbrekkende begivenheter i eventyret kan formidles i en nøktern og likefrem stil, fri for forbehold (slik det for eksempel skjer i «Høna tripper i berget»). Å utforske verden (i betydningen å registrere den, kartlegge den og måle den) er vitenskapens område. Å *ordne* verden er eventyrets og magiens område. Lest med Culler, som altså vektlegger at lyrikken hører til det rituelle, er feltet for eventyr og magi hos Hødnebø også forankret i et grunnleggende aspekt ved lyrikken.

Spennet mellom eventyr og vitenskap i Hødnebøs poesi medvirker også til at påstandene i diktene får ulik karakter. Kontrasten mellom et dikt som «Himmelen er et kraftverk» og «Det er ikke morgen ...» er med andre ord merkbar. Der «Himmelen er et kraftverk» presenterer en dristig påstand om verden og låner trekk fra et teoretisk forklarende språk for å utdype den, presenterer «Det er ikke morgen ...» sine påstander om verden uten behov for å forklare eller utdype. I *Mørkt kvadrat* representerer de ulike strategier for å forstå, forholde seg til og utfordre tingenes tilstand.

Øystein Rottum bemerker at jeg-et ikke finner feste i *Mørkt kvadrat*: «Det finner ikke feste i de omgivelsene og den strukturen som det forsøker å bevege seg innenfor, uten at denne streben av den grunn blir oppgitt.» (1998, 746) Men spørsmålet er om ikke jeg-et nettopp finner sin plass gjennom en bevisst etablering av produktive spenningsfelt som påvirker hverandre, og at jeg-ets veksling mellom de ulike omgivelsene (der diktene låner stemmer, glir inn i og ut av roller og prøver ulike strategier) er et uttrykk for både kontroll og bevisst hybris. Det er en autoritet i Tone Hødnebøs poesi. Den er lavmælt, men tydelig og myndig. Noe av denne autoriteten ligger kanskje i Hødnebøs evne til å forbinde en skarp, lys klarhet og et kaotisk, desorientert mørke:

Fra ett og samme perspektiv være den som ser og den som blir sett, den som setter sammen og den som blir satt sammen. En suverenitet blandet med følelse av kontrolltap. Her ligger også Hødnebøs magi.

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Asbjørnsen, P. Chr. og Jørgen Moe. 1957 [1840]. *Samlede eventyr*. Bind 2. Oslo: Gyldendal.
- Asbjørnsen, P. Chr. og Jørgen Moe. 1940 [1840]. *Samlede eventyr*. Bind 3. Oslo: Gyldendal.
- Bergsvåg, Henning. 2021. «#13 Poesidigg: Tone Hødnebø». 6.mars 2021. *Poesidigg* [podkast]. 48:01 <https://poesidigg.podbean.com/e/13-poesidigg-tone-h%C3%B8dneb%C3%B8/>
- Borkenhagen, Marit. 1998. «Svakt en stemme som motsier en annen». *Vagant* 2: 31-37.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press.
- Culler, Jonathan. 2017. «Theory of the Lyric». *Nordisk poesi* (2): 119–133. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02>
- Hagen, Alf van der. 1996. *Dialoger II: Åtte forfattersamtaler*. Oslo: Oktober.
- Hødnebø, Tone. 2004. *Skamfulle Pompeii*. Oslo: H press.
- Hødnebø, Tone. 2019. *Å snu verden inn mot verden: Dikt i samling*. Oslo: Kolon.
- Larsen, Janike Kampeveld. 2006. «Drømmen om det virkelige». Etterord i Tone Hødnebø: *Et lykkelig øyeblikk: Dikt i utvalg ved Janike Kampeveld Larsen*, 101-120. Oslo: Kolon.
- Moestrup, Mette. 2019. «En politik for det vi ikke mærker: Om Tone Hødnebøs poesi». Etterord i Tone Hødnebø: *Å snu verden inn mot verden: Dikt i samling*, 405–435. Oslo: Kolon.
- Neple, Anemari. 2018. «‘Og jeg reiser meg ...’ Om frigjøring, kraft og fellesskap i et oversett dikt av Gunvor Hofmo». I *Norsk litterær*

årbok 2018, redigert av Nora Simonhjell og Benedikt Jaeger 129–146. Oslo: Samlaget.

Nessheim, Ragnhild; Sørbø, Marie Nedregotten: *Robert Southey* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 10. desember 2023 fra https://snl.no/Robert_Southey

Rottem, Øystein. 1998. *Vår egen tid: 1980–1988*. Bind 3 av *Etterkrigslitteraturen*. Oslo: Cappelen.

Sejersted, Jørgen og Eirik Vassenden. 2007. *Lyrikkhåndboken: 101 dikt og gjendiktninger*. Oslo: Spartacus.

Yazdan, Benjamin. 2021. «Om to okser og et rustent gjerde: Det animalske i Tone Hødnebøs *Larm* (1989)». *Edda* 108 (4): 268–281. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-04-04>



HADLE OFTEDAL ANDERSEN

«Raslingen i hvitt løv»

Larm, Mørkt kvadrat og *écriture féminine*

Hødnebøs to første samlingar *Larm* (1989) og *Mørkt kvadrat* (1994) kan lesast med utgangspunkt i den franske feminismen, som har så mykje å seia på denne tida. Dei sentrale namna er Julia Kristeva, Hélène Cixous og Luce Irigaray. Tankane deira kan knytast til post-strukturalismen, for så vidt som dei tar utgangspunkt i det totaliserte teiknet etter *the linguistic turn*. Dette teiknet er eitt med den maskuline dominansen og må utfordrast. Gjennom å følge opp dette, oppstår det innanfor det elles så antipolitiske 80-talet ein ny, feministisk litteratur. Prosjektet for denne litteraturen blir å skriva fram det Cixous kallar *écriture féminine*, eller «den feminine skriften», som det heiter i den norske omsettinga av «Medusas latter» (1975).¹

Ved å setta starten på Hødnebøs forfattarskap inn i denne samanhengen får ein ei opning for å forstå kva det er som blir sett i spel i desse tekstane. Særleg for hyperreflektert litteratur – og det er slik litteratur me her har føre oss – er dette naudsynt, fordi dei teoretiske refleksjonane er ein del av kunstverket. Men dette vil ikkje seia at tekstane nøyter seg med å illustrera teiknteoretiske poeng. Om noko, er det eg håper å få fram i det følgande at koplinga til den franske feminismen blir utgangspunkt for original tenking og for poesi med heilt særeigne kvalitetar.

1. Cixous 1991, 280.

Semiotisk og symbolsk

La oss starta med eit dikt frå debutsamlinga:

En skurring
inn i det varme
øret; det som lukker
og åpner seg
som en røst, en rose
som taler²

Me merkar oss språktematikken. Diktet handlar om lyd, om ytring. Kva som blir ytra får me ikkje vita. Poenget er at det blir ytra, og det på ein spesiell måte. Dette kan me så venda tilbake mot diktet sjølv, som blir til ei påfallande utlegging om påfallande språkbruk. Diktet gjer seg sjølv synleg, tematiserer seg sjølv.

Dette kunne ein, kan ein, knyta både til den som fører ordet og til den som les diktet. Det handlar om å lytta, om noko som går føre seg i øyret. Samstundes blir denne lyttinga samanlikna – merk ordet «som» – med ei røyst, og, metaforisk, med den paradoksale samanstillinga «en rose som taler».

Slik sett kan me plassera diktet mellom skrivaren og lesaren, som noko som oppstår i og med samankoplinga mellom dei to, i ei verd som ikkje er sett saman av tydeleg avgrensa subjekt, men som snarare er befolka av subjekt med mjukare, meir utydelege grenser. Ei slik subjektforståing ligg implisitt i diktets fokus på øyret, på feltet der det ytre (lyden) oppstår i det indre (kroppen).

Dette er ei forståing som står i samband med den franske feminismen si forståing av ei kvinneleg vere i verda («væren i verden»). Denne har kome til fordi den kvinnelege kjønnsopninga i følgje ei viss forståing er meir utydeleg avgrensa, og meir omsluttande, enn det mannlege. I høve til diktet me her har føre oss, kan me i denne

2. Hødnebo 2019, 46.

samanhengten leggja vekt på likskapen mellom øyre og vagina i utsjånad og i funksjon, som relé mellom indre og ytre.

Frå ein fenomenologisk synsvinkel skapar ei slik forståing eit anna felt enn det ein kjenner frå Martin Heidegger, der fenomena står fram frå eit inkje («et intet»), og såleis kjem til mennesket over ein avgrunn. Ein er nærmare Maurice Merleau-Ponty sin kroppsfenomenologi der den eigne kroppen er til stades i verda, som noko sansande-sanseleg, slik at det er eit nærver og ein kontakt mellom den eigne kroppen og det observerte fenomenet.³

Som lesarar er me stilte framføre eit dikt som formulerer seg ikring ei lyttande handling og blir talande. Dette skjer i ein del av kroppen som har med språk å gjera, og som samstundes er metonymisk kopla til den spesifikt kvinnelege kroppen. Her er det for meg å sjå ei interessant fordobling: På eine sida er diktet framand tenking som ein står overfor i ei meir heideggeriansk tyding. På andre sida insisterer den same framande tenkinga på at ein er involvert, på at ein er intimt voven inn i dette ein kommuniserer med. (Merk at eg her, som lesar, er ute i nett denne kombinasjonen av lytting og tale, av å bli presentert for noko framandt og å skapa språk saman med dette som kjem til øyret mitt.) Motsetnaden mellom desse to, som kan identifiserast som mannleg og kvinneleg, kan sameinast i forståinga av det kvinnelege som berar av begge to: Det handlar ikkje om A versus B, men om A (mannleg) versus AB (kvinneleg).⁴

Det lydlege som kjem inn i øyret er skildra som «skurring». Og denne ikkje-verbale lyden møter eit øyre som blir samanlikna på ein interessant måte. Det er to ledd, som er stilte opp appositivt: ei røyst som «lukker og åpner seg», og ei rose som «taler». Ei enkel omsnuing vil visa oss at dette er ein permutasjon:

øret; det som lukker
og åpner seg

3. Jfr. Merleau-Ponty 1994.

4. Jfr. Irigaray 1984, 81-82.

som en [rose], en [røst]
som taler

Her har me igjen den assosiative likskapen i utsjånad, denne gongen mellom rosa og kvinnekjønn. Og gjennom permutasjonen blir det uttrykt at det er det kvinnelege språket som kjem til uttrykk: «en rose/som taler».

Altså «skurring» og metaforisk tale («som en rose»). I den freudianske forståinga av språkutviklinga kan dette knytast til to ulike stadier: det semiotiske og det symbolske.⁵ Det semiotiske er eit før-språkleg stadium, der barnet lagar lydar. På dette stadiet er identiteten uklar, ein er ikkje klar over grensene mellom seg sjølv og mora. I og med det symbolske blir ein skild frå mora, går inn i det maskuline språket og får ein identitet kjenneteikna ved avgrensing.

Ei rose som talar gjennom å lytta, er ei symbolsk atgjeving av det kvinnelege. Samstundes kan diktets bruk av lydlege verkemiddel knytast til det semiotiske.

Her ville det vera på sin plass med ein meir grundig gjennomgang av den lydlege velklngen i diktet. Ikkje minst er det påfallande fine vokalvekslingar. Men òg det motsette. I og med ordet «skurring» blir ein trykkting **r** presentert, som starten på ei skurring som manifesterer seg som assonans i opninga og allitterasjon i slutten av diktet: Ein rører seg frå «skurring», «varme», «øret» til «røst», «rose».

I diktet oppstår ei forflytting på symbolsk og semiotisk nivå, i ei samtidigheit som ligg implisitt i den samanflettande ombyttinga av «rose» (symbol) og røyst (lyd). Måten desse trådane legg seg inntil kvarandre på, blir streka under av versekløyvinga og enjambementa, som saman med dei tre «som» skapar ei buktande rørsle mellom dei ulike elementa.

Motsett denne buktande rørsle, som vender eit «inn» i opninga til eit «ut» mot slutten, ligg det i og med assonansen og allitterasjonen på **r** ein kiastisk struktur kring utviklinga. Kiasmen kan, av grunnar

5. Jfr. Kristeva 1991, 266-267.

som har med det omsluttande kjønnet å gjera, oppfattast som spesifikt kvinneleg.

Den symbolske attgjevinga av det kvinnelege er, som ein forstår, paradoksal. Men dette er naudsynt. Rett nok kan ein gjennom det lyriske språket komma i kontakt med det semiotiske. Derfor har diktet ein privilegert posisjon, der språket opnar seg mot det kvinnelege.⁶ Men dette blir då meir som ei peiking mot noko som har blitt borte. Den maskuline dominansen i språket kan ikkje endegyldig overvinnast. I staden blir fordoblingar som dei dette diktet gjer synleg, naudsynlege påminningar om det som er tapt i kvardagsspråket, men som ein i lyrikken på ny kan komma i kontakt med.

Spatialitet

Her er vårt andre døme frå debutsamlinga:

Jeg er innenfor et sted
raslingen i hvitt løv, skrittene
i dette, en uoversiktlig
sterk tåke

innenfor et område
og et rustent gjerde

dype hull og
latter⁷

Igjen har me å gjera med liner som kan lesast som skildring av seg sjølv som språk. Ein har å gjera med eit «område» der det finst «dype hull og/latter». Dette kan òg lesast som ei skildring av den som fører ordet: Merk at diktet opnar med formuleringa «Jeg er». Diktets «jeg»

6. Jfr. Kristeva 1991, 269. Sjø og Cixous 1991, 284.

7. Hødnebo 2019, 43.

er, anten som menneske eller som språkleg fenomen, skildra som noko som finn sin eksistens i dette gåtefulle området.

Formuleringane kan alle knytast til språk. Den første, «raslingen i hvitt løv», peikar mot lyden av papir («blad» er gjennom permutasjon byta ut med «løv», men tre har ikkje kvite blad). Tåka knyter seg til det kvite. Frå ein skrifttematisk synsvinkel har me då å gjera ikkje med teiknet, men med det teiknet skal stå fram mot ein bakgrunn av. Diktet uttrykker i opninga eit fråver av teikn, men då eit *poengtert* fråver.

Den første blanke lina kan lesast som ei line fanga inne av dette kvite, av bladet og tåka.⁸

Så følger ei skildring av rammene. Området har ei avgrensing som er «rustent», det vil seia gammalt, men òg på veg til å gå i oppløysing. Og her kan me lesa inn aktiviteten frå opninga, «skrittene i dette», som indikerer ei rørsle gjennom det som ikkje avset seg som noko, anna enn som rørsla i seg sjølv.

Etter skildringa av ramma kjem så ei ny blank line, før diktet rundar seg av med ei konstatering av kva som trenger igjennom ramma, kva som kjem ut av området: «dype hull og / latter».

Slik kan diktets opning og avslutting lesast som speglingar, i ein ny kiasme. I opninga finst nærveret av eit inkje, ei rørsle som manifesterer det kvite arket, det som ikkje har teiknfunksjon. I avslutninga finst eit høl, som kan knytast til fråver, for så vidt som det er eit tomrom (akkurat som den blanke lina). Og latter er knytt til det ikkje-verbale, til det semiotiske.

Det er lang tradisjon for å oppfatta den spesifikt kvinnelege identiteten som spatial, knytt til rom og utstrekking.⁹ Gjennom å lesa diktet som ei skildring av ein identitet med utgangspunkt i den kroppslege opplevinga, blir det råd å kopla saman «Jeg er» i opningslina med dei megetsigande, som det heiter, formuleringane «dype hull og/ latter», til slutt. Den kvinnelege kroppen som den spatiale bustaden for den kvinnelege identiteten, med ei vending mot ei omverd som får del i freudiansk biletmaterial knytt til seksualitet.

8. Dette kvite kan ein, om ein vil, knyta til melkas funksjon som kvinneleg blekk i Cixous' ekstatisk skriftpraksis.

9. Jfr. Irigaray 2000, 229-230.

Så langt er alt greitt. Men det er noko som strittar imot her, noko som ikkje enkelt går opp. I alle fall ikkje om ein held seg til den på 80-talet så utbreidde oppfattinga av kvinneleg seksualitet som noko som lindrar alle problem og fører direkte over i heilskap, transcendens.¹⁰

«Jeg er innenfor et sted», står det. Altså ikkje at ein er eitt med dette området, men at eget er skjult der inne i det teikn-lause, i det «uoversiktelige». Anten det er språket eller den spatiale kroppen ein har med å gjera – og helst er det vel begge delar – er det her sett ei grense mellom eget og det ein har tilgang til. Fordi det handlar om ein subjekt-objekt-dikotomi? Objektet, meg'et, er tilgjengeleg, med «dype hull og/ latter». Som subjekt, derimot, er kvinna i det språklege, i det omgrepslege symbolspråket, utelukkande markert i det negative, som manifest fråver, som kvitt mot det kvite.

Men dette skjer då med diktets moglegheit til overskriding av dikotomien, idet A versus B igjen blir til AB. Her vil det semiotiske på nye spela ei rolle. Skildringa av eget, det som er så uklart, kan eventuelt lesast som eit eg før eg-forståinga, uklart nett fordi det ikkje finst enno. I så fall passar det godt saman med det lydlege stoffet, med påkallinga av det semiotiske:

Jeg er innenfor et sted
raslingen i hvitt løv, skrittene
i dette, en uoversiktlig
sterk tåke

Kring «hvitt løv», med fokus på v, finn me allitterasjon på s, i «sted», «skrittene», «sterk». Men like markant er dei samansette konsonantsambanda me finn: ste, rasl, skritt, siktl, sterk, tåke. Med tanke på at samlinga heiter *Larm*, kan det vera grunn til å tenka seg desse lydane like mykje som ulyd som vellyd. Faktum er uansett at dette oppbodet av semiotisk språk kjem saman med skildringa av det

10. I nordisk samanheng er danske forfattarar som Pia Tafdrup, Camilla Christensen og Pia Juul dei ein kanskje først kjem til å tenka på i denne samanhengen (jft. Andersen 2015, 157-163).

ugripbare, uoversiktelege eget me blir presenterte for i nett denne delen av diktet. For det er altså ein semiotisk, før-symbolsk identitet me her møter. Og ein slik identitet, frå før spegelstadiet, har ikkje permanens.

Allusjon og dialog

Dette er ein litteratur der tradisjonen, der annan lyrikk heile tida gjer seg gjeldande. Særs tydeleg er dette i følgande dikt:

Det er her
brusk som glir
gjennom vannet

det vil komme noen
det kommer noen

og sier

at knoklene er synlige
at noe tar til

her som hånden
griper¹¹

Dette er ein allusjon til eit av Tor Ulvens aller mest kjende dikt, frå 1981:

Være vann i

vannet.

11. Hødnebo 2019, 26.

Være stein i

steinen

Eller elske hånden
som griper steinen

under vannet.¹²

Ulven er det store førebiletet for redaksjonen på tidspunktet for Hødnebø sin debut i det så tonegjevande tidsskriftet *Vagant*. Ho går sjølv inn i redaksjonen like etter at ho har debutert. I dette ofte siterte diktet refererer Ulven til Georges Bataille sitt skille mellom mennesket og dyret: Dyret er kontinuerleg i verda, som vatn i vatnet. Mennesket derimot er diskontinuerleg i sitt tilvære, det har ei eg-forståing.¹³

Mot denne bakgrunnen kan me lesa Hødnebøs dikt med vekt på formuleringa «det kommer noen». Den som kjem, er då det maskuline, som konstaterer at her, idet mennesket blir diskontinuerleg, er det noko som byrjar.

Frå vår synsvinkel er det som byrjar at mennesket blir klar over sin eigen identitet. Dette er spegelstadiet, der mennesket blir merksam på at det er skilt frå mora og med det kjem inn i det symbolske språket. Det som tar til, er den maskuline dominansens språk.

Hødnebøs dikt skildrar i dei tre første linene verda før egforståinga gjer seg gjeldande. Då er det «brusk som glir gjennom vannet». Så kjem spegelstadiet, uttrykt gjennom to ikkje identiske, men temmeleg likelydande liner: «det vil komme noen/ det kommer noen». Etter dette er alt forandra, og den som kjem, med ei eiga eg-forståing, kan seia at «knoklene er synlige», noko ein kan oppfatta som ei biletleg – altså symbolsk – attgjeving av innsikta i det generelle, det allmennmenneskelege, i det å gripa.

12. Ulven 1981, 43.

13. Merk at Bataille opnar for at mennesket kan komma i kontakt med det kontinuerlege i det seksuelle møtet med andre (Bataille 1996, 107).

Her byrjar mennesket å sjå seg sjølv, på den måten den franske feminismen utfordrar. Og her får me det tydelegaste dømet i *Larm* på ein poetikk som knyter dette med å lytta, dette med å vera mottakande, saman med å skriva. Hødnebøs dikt står i lyttande og svarande dialog med andre forfattarskapar. Såleis kan allusjonen i seg sjølv oppfattast som refleks av ein kvinneleg måte å vera i verda på.

Når det gjeld dei to dikta me har sett på tidlegare, kan dei òg knytast til tekstar av andre forfattarar. Anne Bøes debutsamling *Silkestein* (1984) kan lesast som uttrykk for ein poetikk lik eller liknande den eg her har skissert. Og at ein del av biletmaterialet er attkjenneleg, kan me til dømes sjå av dette sitatet frå *Silkestein*:

[...] slipper
de rustrøde ørene ut
i et gult sug, august

puster blått, helt inntil

bue, mildt innover munnen [...] ¹⁴

Her er det ikkje tale om direkte allusjon eller sitat frå Hødnebø si side, men om ein bruk av den same biletkonstruksjon, med øyret og munnen i sentrum for ei utlegging av same karakter som den me såg på i samband med det første Hødnebø-diktet me hadde føre oss.¹⁵

Frå dette sams utgangspunktet i fransk feminisme og i eit biletspråk som naturleg byr seg fram når ein skriv med utgangspunkt i denne, skil det seg. Bøes debutsamling kan lesast som ei skildring av ein kvinneleg identitet som opnar seg opp i seksualiteten. Slik var den typiske kroppsmoernismen på 80-talet. Hødenbøs dikt skildrar ein langt meir problematisk eller samansett identitet, utan det same fokuset på det seksuelle.

14. Bøe 1984, 68.

15. Eg er ikkje den første som peikar på samband i uttrykket mellom Bøe og Hødnebø (jfr Rimbereid og Bergesen 1990, 48).

I Sverige debuterer Ann Jäderlund i 1984 med *Vimpelstaden*. I 1988 følger ho opp med *Som en gång varit äng*. Som ein ser av titlane, er det spatiale, området, ein vesentleg del av Jäderlunds måte å tenka dikt på:

Och natten kommer utan gräns
Ju mer du lutar dig ur huset
En stig och några snår
Ett steg som ekar. Så och så

En stjärna är så kall och utan ro
Jag tisslar här. Och under varje vrå
Vems ansikte har ropat då
Mot rutan

Jag lägger örat till
Min bild och hör. En portuppgång
I staden¹⁶

Om me vender tilbake til Hødnebøs dikt frå året etter, det som opnar med «Jeg er innenfor et sted», ser me òg her at det ikkje er tale om open allusjon, men snarare om like eller liknande måtar å uttrykka den kvinnelege identiteten på: Det spatiale femnar eit subjekt som på eine sida har ei tydeleg grense, vendt ut mot verda ikring, og på andre sida er eit uklart, utydeleg felt der ein rører seg omkring i sitt eige.

Ein alluderer til heilt ny lyrikk, og stiller seg i dialog med bilet-danningar frå generasjonsfellar. Slik blir samtida ekstremt nærverande. Ein skriv, lyttande og skrivande, saman med sine samtidige. For gjennom særartsfeministiske diktsamlingar veks det på denne tida fram eit delt idiom som forfattarane kan bruka til å skriva fram sine individuelle forfattarskapar.

16. Jäderlund 2002, 97.

Problematisering av Freud

I den neste samlinga, *Mørkt kvadrat*, vidareutviklar Hødnebo det poetiske uttrykket sitt. Tittelens andre ledd kan som ein forstår knytast til det spatiale. Medan det første leddet kan knytast til det Hélène Cixous omtalar som «den grove fortrengningen, som har holdt [kvinnene] i et ‘mørke’ som man prøver å få dem til å betrakte som deres særtrekk». ¹⁷ Tittelen blir såleis å forstå som opplysning av ein kvinneleg identitet som innanfor den maskuline dominansen har vore ukjent, ein kvinneleg identitet Cixous mellom anna omtalar som «*Det ‘mørke kontinent’*». ¹⁸

Sangsvane innsydd i søvn
 og hele verden skal bo inne i deg
 en by med bygninger, møllehjul, trær og mennesker
 Du hører jubelen fra alle
 som eter seg inn i deg
 Du blør i et majestetisk mørke,
 men århundret lysner
 og du blir demokratisk igjen,
 sover på en flat seng
 ringer i telefonen,
 blir myrdet, kjørt bort, dumpet
 i sjøen¹⁹

Formuleringa om at «hele verden skal bo inne i deg / en by», peikar mot den spatiale utlegginga av identitet. Gjennom opningsformuleringa blir denne assosiert med diktetekunsten – «sangsvane» plasserer seg innanfor tradisjonen for å nytta fuglar som metapoetisk bilete. ²⁰ Me merkar oss at denne diktetekunsten er «innsydd i søvn», noko me kan knyta til draumen og til det umedvitne. Slik, i draumen,

17. Cixous 1991, 280.

18. Cixous 1991, 290.

19. Hødnebo 2019, 96.

20. Jfr. Kittang 1988.

oppstår verda på ny, i den eigne identiteten. Og resten av diktet kan då lesast som ei rørsle frå samfunnet, frå det kollektive inn i det «Du» som her blir tiltalt.

Rørsla, eller rørslene, frå samfunnet kjem i ei fletta oppstilling. «Du hører jubelen fra alle» og «Du blør i majestetisk mørke» er skildringar av eit distansert tilvære. Men kollektivet «eter seg inn i deg», noko ein kan forstå som ei skildring av at kollektive forståingar blir del av det umedvitne. Og då oppstår det gjengse på ny, i den indre identiteten. Ein søv, som andre. Ein kommuniserer som andre, i telefonen. Og ein opplever – i draumen, må ein då tenka seg – slike formelfortellingar som høyrer kollektivet til: å bli «myrdet, kjørt bort, dumpet / i sjøen». Den interessante vidareutviklinga ligg i konstateringa av at den eigne identiteten, den som tidlegare har blitt skildra som noko uoversikteleg, noko tåkelagt, nå står fram som del av kollektive forståingar, kollektive fortellingar. I noko eg oppfattar som ein kjernesentens i diktsamlinga, heiter det: «ytre leveforhold strander inne i alle organismer».²¹ Og dette presset frå utsida mot den eigne identiteten, som nå blir gjennomlyst av normer og gjengse førestillingar, er noko ganske anna enn ei førestilling om ein kvinneleg essens som ein kan la komma til uttrykk.

Dette er den eine sida av diktet. Den andre er følgende:

Det er ein utstrakt bruk av allitterasjon, med tydeleg kiastisk struktur i sambandet mellom opningas «Sangsvane innsydd i søvn» og sluttens «sover», «seng» og «sjøen». Slike lydlege samband er, som me hugsar, uttrykk for det semiotiske, det som har med det som ligg før den eigne identitetsforståinga å gjera.

Den kiastiske strukturen strekar under sambandet mellom svana og sjøen, slik at diktets to ytterpunkt blir førde inntil kvarandre. Opningas metapoetiske svane som drøymer står plutselig inntil formellitteraturens dødsfall. Her kan ein trekka inn Stéphane Mallarmés innfrosne svane, i «Le Cygne» («Svana», 1876). Som Mallarmé-allusjon representerer ho den djupt originale, modernistiske kunsten utan

21. Hødnebo 2019, 123.

referansar til anna enn teiknet, til anna enn seg sjølv.²² Men så skjer det ei forvandling, midt i diktet. For her har me noko me kan lesa som ei skildring av diktets historie, diktets rørsle frå aristokratisk modernisme til moderne tid: «Du blør i et majestetisk mørke,/ men århundret lysner/ og du blir demokratisk igjen». Frå dette kjem ein så til situasjonen der lyrikken døyr, men då i formellitteraturens død heller enn i kunsten-for-kunstens-eiga-skulds distansering frå tilværet. Men korleis heng desse to sidene saman?

Det handlar i begge tydingsnivåa om sambandet mellom konvensjonar og individualitet. Medvitet er farga av kollektivet, litteraturen er farga av kollektivet. Og så vel medvitet som det litterære uttrykket er historisk farga. Det konvensjonelle, forstått som den av strukturalismen konstaterte konvensjonsstyringa av teiknet, blir gyldig for litteraturen så vel som for identiteten. Slik løftar diktet, gjennom samtidigheita av dei to tydingsnivåa, eit spørsmål på bordet: Er (kjønns)identitet natur, eller er det språkleg diskurs, er det samfunn?

Spørsmålet er altså om ein oppfattar det å vera kvinne som noko essensielt, eller som resultat av ein sosial konstruksjon. Med denne problemstillinga som utgangspunkt er det fleire spor ein kan forfølga i *Mørkt kvadrat*.

Eit spor handlar om fordoblingar. Desse kjem mest tydeleg til uttrykk i ein serie formuleringar med enkel dublering: «gjennom en grå vegg/ ser du en hvit vegg»; «et gjerde innenfor et gjerde»; «gress vaier i gress»; «jeg er et lite barn,/ [...] / i et større jeg»; «trærne blir borte bak trærne», «ett samfunn/ inne i et annet», «folk som oppholder seg inne i folk».²³ Desse peikar vidare, mot eit stadig repetert biletmønster, som for så vidt er nemnt i eit av dei siterte dikta, nemleg biletet av barnet som finst inne i mennesket. Slik blir ei splitting i identiteten, mellom barnet og den vaksne, etablert. Legg ein tradisjonen til grunn, er barnet det naturlege, det usosialiserte. I så måte kan barnet

22. Mallarmé 1983, 86. Det ligg eit ordspel her: ‘cygne’ (svane) og ‘signe’ (teikn) er homonym. Merk at lesinga av Hødnebøs dikt ikkje er avhengig av denne allusjonen. Biletet av songsvana legg seg på ein så sentral plass i den poetiske tradisjonen at denne sekvensen i alle høve får eit metapoetisk tydingsnivå.

23. Hødnebø 2019, 89, 108, 110, 115, 128 og 132.

stå som uttrykk for den «eigentlege» identiteten, essensen frå før verda av teikn gjer seg gjeldande.

Eit anna biletmønster er knytt til makt, kontroll og konstruksjon. Her finn me ord som «konstruerer et system», «befestet by», «slot», «sovjet», «departement», «statsmann», «tjenestemenn», «uniform», «revolusjon», «embete», «trone», «staten, folket», «gudenes trapp, demagogiens trapp», «ridder» og «ingeniør». ²⁴ Dette er då impulsane som kjem utanfrå og som har med regulering å gjera.

Ser ein desse to mønstera under eitt, kan ein konstatere at spørsmålet om *anten* essensiell kjønnsidentitet *eller* sosialt konstruert kjønnsidentitet blir avløyst av eit både-og, av ei forståing av at det ikkje handlar om å vera anten fødd sånn eller blitt sånn, men om ei samanveving av dei to.

Et gjerde innenfor et gjerde
innenfor et område, ett bestemt distrikt
innenfor et annet, et indre departement
i den samme kroppen, et multiplisert kvadrat
et korrupt barn snur seg i en statsmann,
i et hjerte som deler seg, ryggesløst²⁵

Dette kan me lesa som ei biletleig utlegging av ein identitet der det finst tre element: barnet, statsmannen og hjartet. Desse kan me så, forsøksvis, kopla til den freudianske forståinga av personlegdomen. ²⁶ Me har barnet, det instinktive. Dette er id (eller detet, som det òg blir kalla). Me har statsmannen, som har med det styrande å gjera. Det er overeget. Og så har me hjartet, som deler seg i to fordi det står for forhandlinga mellom dei to. Dette er eget.

Adjektiva «korrupt» og «ryggesløst» har med moral å gjera og passar assosiativt saman med statsmannen, ikkje med barnet og hjartet. Dette kan lesast som uttrykk for spreining av (u)moral, frå overeget til

24. Hødnebo 2019, 80, 83, 84, 88, 89, 90, 100, 101 og 124.

25. Hødnebo 2019, 89.

26. Freud 2003; jfr. Freud 1967, 65-67.

dei andre delane av personlegdommen. Slik uttrykker dette diktet, som dei andre, rørsla inn i det eigne, personlege.

Ein kan leggja vekt på at «statsmann» er mannleg og lesa dette som uttrykk for at overeget og moralen kjem med det maskuline, med det symbolske, med språket. Eller ein kan tenka det bokstaveleg, som signal om at den identiteten som her blir skildra, er ein maskulin psyke. Den freudianske psykoanalysen har blitt kritisert for å vera retta inn utelukkande mot menn.²⁷ Og sidan diktet står tidleg i boka, kan resten av samlinga då lesast som forsøk på å skriva fram ein alternativ, kvinneleg personlegdom. Alternativt som ei skildring av korleis den kvinnelege personlegdomen heile tida er under åtak frå den maskuline dominansen, slik denne gjer seg gjeldande i og med impulsane utanfrå. For å gå inn i samfunnet, for å få ein utvikla personlegdom må mennesket gå inn i den maskuline dominansen, og blir korrumpert djupt ned i det umedvitne.

Slik står Hødnebøs andre diktsamling fram som ei vidareutvikling og ei problematisering av den særartsfeministiske prosjektet som starta i debuten. Så får me la spørsmålet om resten av forfattarskapen følger opp dette, slik at det finst ein heil genealogi å leita fram frå opphavet i den franske feminismen, stå ope i denne omgangen.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal: «Kvinnekroppsmoernisme. Écriture féminine i nordisk 80-talslyrikk». I Johan Alfredsson m.fl. (red.): *Kjønnskrift/Kønnskift/Könskift*. Bergen: Alvheim & Eide 2015.
- Bataille, Georges: *Erotismen*. Oms. av Agnete Øye. Oslo: Pax 1996.
- Cixous, Hélène: «Medusas latter». Oms. av Sissel Lie. I Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 1991.

27. Dette startar hos Simone de Beauvoir (jfr. de Beauvoir 2000, kap. II) og finn sitt framhald mellom anna hos Julia Kristeva (jfr. Kristeva 2000) og Irigaray (Irigaray 1994, 62).

- de Beauvoir, Simone: *Det annet kjønn*. Oms. av Bente Christensen. Oslo: Bokklubben dagens bøker 2000.
- Bøe, Anne: *Silkestein*. Oslo: Gyldendal 1984.
- Freud, Sigmund: *Nytt i psykoanalysen*. Oms. av Kristian Schelderup. Ny utg. Oslo: Gyldendal 1967.
- Freud, Sigmund: «Jaget og detet», i *Metapsykologi. Samlade skrifter IX*. Oms. til svensk av Eva Backelin m.fl. Stockholm: Natur & kultur 2003.
- Hødnebo, Tone: *Å snu verden inn mot verden. Dikt i samling*. Oslo: Kolon 2019.
- Irigaray, Luce: «Diskursens makt, det kvinnligas underordning». Oms. Til svensk av Christina Angelfors. I *Könsskilnadens etik och andra texter*. Stockholm og Stehag: Brutus Östling 1994.
- Irigaray, Luce: «An ethics of sexual difference». Oms. Til engelsk av Carolyn Burke og Gillian Gill. I Kelly Oliver (red.): *French feminism reader*. Boston: Rowman & Littlefield 2000.
- Jäderlund, Ann: *Dikter 1984-2000*. Stockholm: Mån-pocket 2002.
- Kittang, Atle: «Fuglar og poesi». I *Møtestader*. Oslo: Samlaget 1988.
- Kristeva, Julia: «Fra en identitet til en annen». Oms. av Toril Moi og Arnstein Bjørkly. I Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 1991.
- Mallarmé, Stéphane: *Poésies*. Ny utg. Paris: Gallimard 1983.
- Merlau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi*. Oms. av Bjørn Nake. Pax: Oslo 1994.
- Rimbereid, Øyvind og Bergesen, Rolv: [Utan tittel.] Brev til redaksjonen. I *Vagant* 4/1990.
- Ulven, Tor: *Forsvinningspunkt*. Oslo: Gyldendal 1981.



TROND HAUGEN

Språkets eget sted

Noen lesninger i Tone Hødnebøs forfatterskap

Det skjer fortsatt etter at jeg har lest en samling dikt eller bladd meg gjennom en poets samlede verker, og ofte ufrivillig, at jeg stiller meg det store litteraturteoretiske spørsmålet Roman Jakobson stilte i 1934: «Hva er poesi?» I motsetning til de tidlige strukturalistene drømmer jeg sjelden om å besvare spørsmålet teoretisk; jeg vet egentlig ikke hva poesi er, men spørsmålet får meg ofte til å tenke på *hvorfor* jeg leser dikt, og kanskje også på hvorfor jeg er så sikker på at poesien har en helt egen intellektuell appell. Kanskje har det med teoretisk-metodologisk skole å gjøre, men de gangene jeg føler meg nærmest et svar på det, er når jeg plutselig kommer på en språklig vending eller en rytme jeg bare er nødt til å lese en gang til, for å få den bekreftet, presisert eller korrigert. Som om svaret på spørsmålet om hva poesi er ligger i *måten* et dikt er skrevet på.

Ta et enkelt eksempel. I diktet «Jordan (I)» fra diktsamlingen *The Temple* utgitt 1633 av den engelske poeten George Herbert finnes det en enkelt verslinje som alltid får meg til stoppe opp: «Is all good structure in a winding stair?». Er alt god struktur i ei vindeltrapp? Hva er det egentlig som utgjør poesien i poesien? Slik åpner Herberts dikt med vindeltrappa:

Who says that fictions onely and false hair
Become a verse? Is there in truth no beautie?
Is all good structure in a winding stair?

May no lines passe, except they do their dutie
 Not to a true, but painted chair?

George Herberts dikt «Jordan (I)» er et dikt som handler om poesi. Eller kanskje skulle man heller si at det handler om virkeligheten; virkeligheten slik den formuleres i språket. Herbert spør kanskje først og fremst om det poetiske språket er nødt til å være så kunstferdig for å være vakkert, eller om perfektjonen av og til også kan finnes i det enkle, uferdige og ufullkomne. Det er som om han lette etter et punkt hvor skrivekunsten hans visket seg selv ut, i en form for poetisk selvydmykelse. Setningene hans er enkle, spørsmålene nesten naive, og vi får lyst til å svare ham at nei, slik er det ikke, det hverdagslig enkle *kan* være vakkert. Samtidig står setningene hans der, og fortsetter å hevde seg. Og de ligger så fint i munn og øre at vi fristes til å lese spørsmålene han stiller retorisk, og svare at jo, det er slik også; «*All is good structure in a winding stair*». Dermed kan man plutselig gi et provisorisk svar på det teoretiske spørsmålet om hva poesi er: Poesi er som ei vindeltrapp der alt virker sammen slik at vi virkelig grubler over hva det vil si at de ulike lydene, ordene og frasene i et språklig uttrykk virker sammen som ett uttrykk, og hvor sannheten viser seg også i fiksjonen.

Tone Hødnebøs poesi får meg til å tenke på George Herbert, akkurat slik George Herbert får meg til å tenke på Tone Hødnebo. Det poetiske arbeidet de driver med strever mot å forstå hva poesi egentlig er, uten å gi noe endelig svar. Dermed besvarer de kanskje også spørsmålet om hvorfor man egentlig leser poesi; for å forstå hva poesien (og dermed verden) er.

Lesere av Tone Hødnebøs poesi har lenge lagt merke til den undersøkende dobbeltheten i tekstene hun skriver, som på den ene siden forsøker å gi et svar på spørsmålet om selve poesien og på den andre siden synes å kritisere denne ambisjonen. Allerede i Kritikjournalens anmeldelse av diktsamlingen *Mørkt kvadrat* i 1994 understreket den danske kritikeren Anne Marie Dinesen Hødnebøs særegne sans for systematikk, teknologisk presisjon og store sammenhenger på den ene side, og hennes tilbøyelighet til fragmentering og umulighet i billedannelsen på den andre. I artikkelen «Svakt en stemme som

motsier en annen» fra tidsskriftet *Vagant* i 1998 lot Marit Borkenhagen denne egenartede dobbeltheten belyse hele forfatterskapet:

I alle samlingene finnes én stemme som søker å frigjøre og slippe virkeligheten løs fra fastlagte forestillinger gjennom aktiv og fornyende språkbruk, mens motstemmen usjenert innrømmer sin fascinasjon for en vitenskapelig bestrebelse på å holde virkeligheten fast i begripelige og eviggyldige modeller (Borkenhagen 1998, 37).

I analysen av et av diktene fra *Mørkt kvadrat*, «Himmelen er et kraftverk», fra *Lyrikkhåndboken. 101 analyser og tolkninger* kommenterer Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden Hødnebøs forening av teknisk-vitenskapelig terminologi og mer sentrallyriske elementer slik:

Samlingen dette diktet står som åpningstekst i, *Mørkt kvadrat*, inneholder mange eksempler på at tekniske billedkomplekser smelter sammen med naturbeskrivelser og danner en teknisk-organisk metaforikk (Sejersted & Vassenden 2007, 347–348).

I en av de fineste artiklene om Tone Hødnebøs poesi hittil, nemlig etterordet til *Å snu verden inn mot verden. Dikt i samling* fra 2019, kretser Mette Moestrup inn de ulike bevegelsene mot det fokuserende og det flakkende i forfatterskapet gjennom flere ulike produktive begreper og fraser. Hun snakker om «det paradoksales metode» hos Hødnebø, før hun presiserer dobbeltbevegelsen i det hun kaller «selvmotsigelsens figur». For Moestrup er Hødnebøs poesi det hun kaller «en radikal poesi» (Moestrup 2019, 431). Med fare for å misforstå karakteristikken, samtidig egentlig uten ambisjoner om *ikke* å gjøre det, så er kanskje radikal poesi betegnelsen på den poesien som forteller oss hvorfor vi leser dikt?

Tone Hødnebø selv bekrefter langt på vei denne forståelsen av sitt eget forfatterskap som en undersøkelse av språk og verden i et intervju gjort av Janike Kampevold Larsen i *Vinduet* i 2003:

Jeg har vel en fascinasjon for modeller, planer, skisser ... spesielt når det er foreldet, og også den vitenskapelige måten å forholde seg til verden på. Jeg synes det er både fascinerende og komisk å tro at man kan ha fullstendig kontroll, eller at det er mulig å forutse alt. Det er alltid en ubalanse mellom hva som tenkes og hva resultatet blir, og hvis vi ser på historiens gang, er det lett å forestille seg at det å ha en strategi ikke nødvendigvis korresponderer med virkeligheten (Kampevold Larsen, 2003, 76).

I boka *Skamfulle Pompeii* som kom på forlaget H-press i 2004, hvor Hødnebø gjennom en samling prosaiske, prosalyriske og lyriske passasjer forsøkte å sirkle inn sin egen diktning i en slags poetikk, knytter hun dessuten det å skrive til en erfaring av skam. Selv om det ikke er så enkelt å forstå nøyaktig hva denne skammen dreier seg om, får man som leser et klart inntrykk av at det har noe med det ferdige diktets mulige mangel på presisjon eller riktighet å gjøre, og dermed også i en fundamental forstand med det poetiske uttrykkets prinsipielle uferdighet. Andre passasjer i boka antyder like tydelig at den samme skammen også fungerer som diktningens motor; at det å skrive kan påføre tausheten en skam som gagner og frigir poeten:

Å skamme seg er å si eller gjøre noe man siden angrer på, det er å ikke alltid velge det riktige ordet, og hun legger langsomt arkene til side, slukker lyset. For hvis tanken blir for målrettet, blir skrivningen distansert, og går omveier, og jeg spør igjen: Hvorfor skriver du? Jeg skriver for å finne det punktet som skal romme alle punkter, min løgn, min fortvilelse og skam, for å se meg selv i det fremmede, i opprøpsingen av det uendelige (Hødnebø 2004, 33–34).

Det er på tide å bli litt mer konkret og se nærmere på Tone Hødnebøs dikt. Jeg skal begynne med et av diktene hennes som har fått en egen plass i min egen høyst personlige kanon ved siden av dikt som bl.a. George Herberts «Jordan (I)», John Donnes «Elegy to his mistress going to bed», Dorothea Engelbretsdatters «Aftenpsalme», Henrik Wergelands «Jan van Huysums blomsterstykke», Rolf Jacobsens «Byens metafysikk», Marianne Moores «To a Steam Roller», Inger

Elisabeth Hansens «7.» (fra diktsamlingen *Hablaboror*) eller Cecilie Løveids «Straff». Diktet har den obskure tittelen «(*kvadradata pisma*)» og står i samlingen *Mørkt kvadrat* fra 1994. I likhet med de andre diktene på denne lista, som selvfølgelig er mye lenger, er det et dikt jeg ikke helt kan legge fra meg, og som jeg så å si heldigvis ikke blir ferdig med. Jeg har snakket om det på ulike seminarer tidligere og jeg har skrevet om det i et forsøk på å nærme meg Hødnebøs poetiske egenart i en artikkel i *Vinduet* som hadde tittelen «Den andre søvnen» (*Vinduet* 4/2008), hvor jeg særlig prøvde å forfølge to motiver i forfatterskapet der det ene var knyttet til en søvn inne i søvnen, som det er mulig å drømme innenfor og våkne fra (som om verden var to ganger sunket tilbake), mens det andre handlet om selvavbrytelse og om det som ikke ble skrevet. Den som enten har lest eller hørt dette før, får ha meg unnskyldt; jeg siterer diktet igjen i tillit til at et godt dikt aldri kan leses for ofte, og at vesentlige sider ved kvaliteten på diktet nettopp henger sammen med det faktum at det simpelthen er umulig å la det ligge.¹ Jeg har skrevet at jeg mener det er et av de vakreste diktene i forrige århundre, og det fastholder jeg. Diktet lyder slik:

(kvadradata pisma)

Tegner seg frem i deg, et apparat
innrettet på dine hjerteslag
Du er et barn som våkner i en drøm;
en nålespiss skraper mot et fint papir,
en skjev sirkel tegnes om og om igjen
inn mot et minne: et gjennomsliktig ark
du etterlignet din egen håndskrift på,
hånden holder for munnen; brevet
blir ikke skrevet

1. Store deler av analysen av «(*kvadradata pisma*)» er hentet fra artikkelen «Den andre søvnen. Noen betraktninger om Tone Hødnebøs stil» fra *Vinduet* 4/2008, om enn i noe bearbeidet form.

Det er ikke et enkelt dikt. Men det er kanskje ikke et så komplisert dikt heller? Det første man legger merke til er kanskje den kursiverte parentes som åpner diktet: (*kvadradata pisma*). Det fremmede ordet *pisma* viser seg å være en latinsk form av det russiske ordet *письма*, dvs. skrift eller brev. Det mer gjenkjennelige, men allikevel ukjente *kvadradata* er en forvansking av den latinske formen av det russiske Квадрата (*kvadrata*). Det er som om endelsen snubler i et slags ekko eller en form for stamming; *kvadradata*. Diktets førstelinje forteller oss med andre ord og i en parentes om skriften eller brevets form; det kvadra(da)tiske brevet eller brevets kvadrat eller kvadrataktighet. Parentesen skaper også en tydelig forbindelse til tittelen på hele diktsamlingen *Mørkt kvadrat*, som viser til hovedverket i Kazimir Malevitsj' suprematistiske utstilling «Last Futurist Exhibition of painting 0,10» i Petrograd 1915, «Sort kvadrat». I utstillingen var kunstverket «Sort kvadrat» plassert i det hjørnet av rommet hvor russisk-ortodokse hjem vanligvis plasserte husets viktigste religiøse ikon. Gjenklangen fra suprematismens geometriske reduksjoner og produktive iverksettelse av en tilsynelatende negasjon av malerkunstens former og farger for å gi dem et nytt nærvær, venter oppmerksomheten vår mot poesien språklige virkemidler når vi leser «(*kvadradata pisma*)». Er det mulig å tenke seg dette diktet som skriftens mørke kvadrat? «Is all good structure in a winding stair?»

Om vi forsøker å organisere diktets komposisjon ser vi at det lar seg dele inn i tre avdelinger. Den første introduserer en ukjent apparatur – *kvadradata pisma* – som er innrettet på det lyriske duets hjerteslag (vers 1—3). Den andre beskriver apparaturens konkrete registrerende arbeid (vers 4—7), før kolonet i sjuende verslinje introduserer oss for resultatet av apparatets registreringer i diktets avslutning (vers 7—10).

Diktet åpner altså med å introdusere selve apparatet som er innrettet på det lyriske duets hjerteslag: *kvadradata pisma*. Ifølge det lyriske jeget tegner denne særegne (og for oss ukjente) apparaturen seg fram i duet, som var det en teknisk invensjon som hadde evnen til å forme sine målinger i en dynamisk, nesten autonom prosess. Det lyriske jegets henvendelse er forsiktig, delvis bortvendt, som om hun var en vitenskapskvinne som objektivt observerte apparatets innstillinger, før

det med mekanisk og møysommelig presisjon begynner registreringen. Den vitenskapelige avstanden står i en skarp kontrast til objektet apparatet skal operere på; hjerteslagene. Kvadradata pisma er et apparat som skal lese, registrere og kanskje også skrive ut menneskets mest private og intime indre.

Den brå åpningen bringer tankene til Henrik Wergelands dikt «Pigen paa Anatomikammeret» som første gang sto på trykk i bladet *Bien* i 1837. Selv om både diksjon og situasjon er en helt annen i dette diktet, kan kniven eller skalpellen i anatomikammeret hos Wergeland minne oss om Hødnebøs nålespiss. Begge instrumentene blir brukt på hjertet:

— — — — Jo det er Hende! O lys hid!
 Og slip ei Kniven end paaglid
 i denne Armes Hjerte!
 O, der er rædsom Vittighed
 i Lampens Blik, som stirrer ned
 paa denne døde Smerte.

Hos Hødnebø åpner beskrivelsen av apparatets konkrete registrerende arbeid, eller det vi kunne kalle nedskrivningens teknologi, med en direkte, konkret og konstaterende henvendelse: «Du er et barn som våkner i en drøm;». Det kan virke så tilforlatelig, men dette (metaforiske) barnet våkner ikke *fra* en drøm. Det våkner *i* en drøm, dvs. innenfor drømmen og fortsatt sovende. Det befinner seg dermed i det man kunne kalle en slags drømt våkenhet. Ikke lenger sovende, ennå ikke våken. Barnet har åpenbart sovet innenfor søvnen, i det man kan tenke seg er en dobbel søvn, en søvn i søvnen. Men nå våkner det inne i den andre søvnen: «Du er et barn som våkner i en drøm».

I artikkelen «Den andre søvnen. Noen betraktninger om Tone Hødnebøs stil» forsøkte jeg å vise hvordan selvfordobling eller selvkopiering er et poetisk bilde eller en språklig forestilling som vender tilbake igjen og igjen i hennes forfatterskap. Flere av diktene hennes gir så å si inntrykk av å falle innover i seg selv, i en merkverdig form for språklig mise-en-abyme, dvs. en selvspeilende struktur som aldri opphører.

Søvnen innenfor søvnen i diktet «(*kvadradata pisma*)» representerer på mange måter en dobbel tilbaketrekning fra verden, samtidig som oppvåkningen inne i søvnen paradoksalt nok antyder en høy grad av klarhet (men fortsatt innenfor søvnen). Kanskje kan vi spørre om ikke denne sovende våkenheten henger sammen med poesiens eller fiksjonens evne til å røpe vesentlige sider ved virkeligheten?

Semikolonet i tredje vers markerer inngangen til selve registreringsarbeidet, dvs. en nålespiss som skraper mot det fine papiret og tegner gjentatte skjeve sirkler. Apparatets skriftlige registrering av duets hjerteslag virker m.a.o. usikker. Om man forestiller seg denne nålespissen som en penn som skriver ned alt som beveger seg inne i menneskehjertet, så risikerer man at den skarpe registreringens skrapende og skjeve sirkler etter hvert vil risse hull i det fine papiret registreringene nedtegnes på og ødelegge det.

Men hva i hjerteslagene er det egentlig apparatet registrerer? De skjeve sirklene nålespissen tegner igjen og igjen sirkler seg inn mot et minne. Ut fra diktets egen logikk må man kanskje tenke det slik: Det finnes en apparatur – *kvadradata pisma* – som er i stand til å lese de minnene som ligger gjemt i menneskenes hjerteslag, men som på grunn av sin vitenskapelige, skarpe og automatiserte skjevhet hele tiden grenser mot ødeleggelsen av det samme minnet.

På dette punktet kommer vi til den sentrale vendingen i «(*kvadradata pisma*)», diktets volta; et kolon som et øyeblikk synes å utlove en avsløring av det minnet diktets apparat registrerer: «inn mot et minne: [...]». Kolonet synes å bekrefte at diktet handler om et eller annet minnearbeid. Det eneste kolonet introduserer eller avslører er imidlertid et nytt poetisk bilde: «et gjennomiktig ark / du etterlignet din egen håndskrift på». Er det dette minnet maskinen registrerte da den leste hjerteslagene? Er dette resultatet av nålespissens gjentatte skjeve innsirkling?

Det er ingen tvil om at diktet er vanskelig å forstå, selv for en rutineret poesileser. Men de vage parallellene mellom diktets skildring av selvkopieringens eller selvetterlikningens bevegelser er også dypt fascinerende, ja, nesten meditativt ansporende; det er en håndskrift som etterlikner seg selv, oppvåkningen fra en søvn innenfor søvnen

og en registrering som skraper seg fram i skjeve sirkler inn mot et minne. Søvnens omhyller den gjentatte innsirklingen rundt et minne som utelukkende viser seg å være en håndskrift som gjentar seg selv. Kan ikke det egentlig være en ganske presis refleksjon rundt savnet, sorgen eller angerens natur? Jeg vet ikke.

Jeg liker å tenke meg denne nålespissen i «(*kvadradata pisma*)» som poetens stylus – en spiss gjenstand til å risse tegn med – og dermed også en form for stil; kanskje nettopp Hødnebøs poetiske stil. Det er en stil som gjør det mulig for poesien å registrere hjertets bevegelser, men ikke uten å risikere å rive flenger i det samme hjertet og dermed stenge bevegelsen ute. Stilens presisjon synes å garantere for en helt unik egenart, samtidig som skarpheten truer med å hindre den samme egenarten fra å komme til orde; som om vi både så noe rett i øynene, og samtidig ikke maktet det. Som om minnet også er minnets blindhet.

Kanskje kan vi konkludere slik: Det eneste poesiens språklige apparat registrerer, er erindringens uendelige regress, en selvkopiering som forsvinner lenger og lenger vekk fra oss. Dermed utfordrer og dekonstruerer «(*kvadradata pisma*)» enhver forestilling om poesiens tilgang til en opprinnelig erfaring for minnet. Erindringens gjentakelse er en fåfengt gjentakelse, men samtidig en insisterende gjentakelse. I Hødnebøs forfatterskap er det flere dikt som trekkes mot et slikt resig-nert punkt, hvor diktets eneste alternativ er å stoppe eller arrestere seg selv. Diktet stopper seg selv, men ved å stoppe seg selv bekrefter det paradoksalt nok seg selv.

Tilsynelatende ender «(*kvadradata pisma*)» i en slik negativ konklusjon, selvbrytelse eller selvarrestasjon. Diktet toner ut i en avbrutt tale eller skrift: «hånden holder for munnen; brevet / blir ikke skrevet». Og mens det i åpningen av diktet fantes et apparat som registrerte hjertets bevegelser med nålespissens presisjon, finnes det i avslutningen bare en hånd som holder for munnen; som holder ordene, pusten og hjerteslagene tilbake, og som (dermed) unnlater å skrive det brevet som ikke blir skrevet. Eller som skriver det som ikke blir skrevet. «Is all good structure in a winding stair?» Poenget er ikke å redusere eller forenkle diktet ved å presentere en avrundet analyse av det, men heller

å lytte til de paradoksale bevegelsene diktet tar leseren med på. Også det kan være et svar på det teoretiske spørsmålet om hva poesi er.

Som jeg har vist i artikkelen «Den andre søvnen. Noen betraktninger om Tone Hødenbøs stil», må man ikke lete lenge i arkivene før man oppdager at tittellinjen i Hødenbøs dikt er hentet fra den russiske poeten Marina Tsvetajevas dikt «письма» («Pisma»/«A letter») fra 1923. Dette diktet ble utgitt i samlingen *После России* (*Posle Rossii/After Russia*) i Paris 1928. Hos Tsvetajeva dukker frasen «kvadratets brev» opp to ganger i diktet – den første gangen nettopp i en parentes. Her er diktet sitert her etter Ardis Publishers tospråklige utgave fra 1992:

ПИСЬМО

Так писем не ждут,
Так ждут – письма.
Тряпичный лоскут,
Вокруг тесьма
Из клея. Внутри – словцо.
И счастье. И это – все.

Так счастья не ждут,
Так ждут – конца:
Солдатский салют
И в грудь – свинца
Три дольки. В глазах красно.
И только. И это – все.

Не счастья – стара!
Цвет – ветер сдул!
Квадрата двора
И черных дул.

(Квадрата письма:
Чернил и чар!)

Для смертного сна
Никто не стар!

Квадрата писъма.

11 августа

A Letter

One does not await letter this way
This way one waits for the letter.
A rag scrap,
Around it is a braid
Made of glue. Inside is a tiny word.
And happiness. And that is all.

This way one does not wait for happiness,
This way one waits – for the end:
A soldier's salute
And into the chest – three lobules
Of lead. Eyes are red.
That is it. That is all.

I am too old for happiness!
Wind blew away my color!
Waiting for the square of a courtyard,
For black muzzles.

(For the square of a letter:
For ink and sorceries!)
No one is too old
For a mortal dream!

For the square of a letter

August 11

Med denne hilsenen til en av de største poetene i den russiske modernismen og hennes dikt om brevets kvadrat av blekk og stavelser og om at ingen er for gammel til en dødelig drøm, plasserer Hødnebø seg i tradisjonen etter den tidlige europeiske avantgarden. Hos Tsvetajeva finnes det firkantet eller kvadratisk brev, for den som venter på lykken, men også for den som venter på døden. Hos Hødnebø finnes det et tilsvarende firkantet brev, men det er et brev som ikke blir skrevet. Det kunne ha blitt skrevet, for det er ikke et hvilket som helst brev, men et bestemt brev som sirkler rundt et minne, men det blir ikke skrevet. Nålespissens registreringer på det fine papiret etterlater seg ikke noe annet enn et brev: det blir ikke skrevet. Kanskje lar Hødnebøs «*(kvadradata pisma)*» seg lese som en poetisk utfordring til Tsvetajevas brev av blekk og fortryllelse og dødelige drømmer?

Det er vanskelig å si. Nålespissens skrapende og skjeve sirkler i «*(kvadradata pisma)*» vitner uansett om diktets presise og konkrete språkarbeid; for det fåfengte arbeidet er også et arbeid. Og selv om brevet ikke blir skrevet, så blir det nevnt; noe som gjør det mulig for oss å tenke på og snakke om dette brevet som ikke finnes.

Da jeg oppga tittelen på foredraget mitt om Tone Hødnebø på Hamar i mars 2022, var jeg så optimistisk at jeg annonserte at jeg skulle gjøre *noen* lesninger i Tone Hødnebøs forfatterskap. Med skam å melde innrømmer jeg at det viste seg å holde hardt. Avslutningsvis vil jeg likevel se litt nærmere på et annet dikt fra *Mørkt kvadrat* som har sneket seg med i min private kanon. Det dreier seg om diktet «*(Orangeriets trapp, Versailles)*»:

(Orangeriets trapp, Versailles)

Det er så kaldt at vinen fryser i glassene
 En armod eter av denne overflod,
 et forspist mørke og ingen veier ut
 Trappen som ikke leder noe steds hen
 Du kan måle avstanden med blikket:
 himmelens trapp, gudenes trapp, demagogiens trapp
 En halvgud. Jeg har tårer i øynene,
 kysser de forbibasserende. De neier

Tittelen på dette diktet, «(*Orangeriets trapp, Versailles*)», etablerer umiddelbart – og mer direkte enn den mer obskure tittelen «(*kvadradata pisma*)» – en direkte referanse til et annet verk og et virkelig sted, nemlig den franske barokkarkitekten Jules Hardouin-Mansarts berømte trapp som omkranser og stiger opp over oransjeriet på slottet Versailles utenfor Paris.

I første del av diktet (vers 1–3) virker det som om det lyriske jeget befinner seg nede i hagen som ligger utenfor og mellom oransjeriets trapper. Kanskje hun deltar på en fest eller en annen form for sosial tilstelning der det blir servert vin. Det er kaldt, i hvert fall kaldere enn minus 4-5 grader (som er det som skal til for at vin med en alkoholprosent på 12-13 skal fryse), og vi kan anta at appelsin- og sitrontrærne som står ute i hagen i store krukker om sommeren er flyttet inn i oransjeriet for vinteren. Kanskje er det også derfor jeget kan si at fattigdommen spiser av overfloden i dette diktet; trærne er ryddet vekk for vinteren og tomheten, mørket og kulden har tatt bolig i hagens gedigne symmetriske skjønnhet. Den komplekse verslinjen som avslutter den første delens situasjonsbeskrivelse intensiverer følelsen av tomhet, etterlatthet og innestengthet; «et forspist mørke og ingen veier ut».

Diktets andre hoveddel, som munner ut i diktets vendepunkt markert med et kolon, i vers 4–5, kommer nesten som et svar på utveisløsheten i første del. Det kan virke som det finnes en vei ut fra den tomme og kalde hagen, ettersom det finnes en trapp der (på hver side), men dette håpet(?) blåses raskt ut. På grunn av perspektivet til det lyriske jeget kanskje, ser det ut som om trappene ikke leder noe sted. Det er på dette punktet man plutselig erkjenner at det finnes paralleller mellom «(*kvadradata pisma*)» og «(*Orangeriets trapp, Versailles*)»; begge diktene handler om en form for registrering. Men der det er nålespissens apparatur som registrerer hjertets bevegelse i det første diktet, er det et enkelt menneskelig blikk som måler avstand i «(*Orangeriets trapp, Versailles*)». Det ene diktet synes m.a.o. å være vendt innover, mens det andre er vendt utover (og oppover). Kolonet som avslutter den andre delen, virker nærmest å introdusere selve avstanden blikket har målt. Men hva slags avstand dreier det seg om? Er det avstanden til toppen av Hardouin-Mansarts trapp som ofte

omtales som trappen med de hundre trinn? Er det avstanden til det ikke-stedet trappen (som ikke leder noe steds hen) leder hen?

Diktet avslutter med tre linjer som gir et slags svar på disse spørsmålene, som i hvert fall begynner med å omtale trappen; «himmelens trapp, gudenes trapp, demagogiens trapp». Den parallelle utviklingen i benevnelsen av trappen fra himmelens, via gudenes til demagogiens trapp, minner oss om hvordan perspektivet kan få oransjeriets trapp til å se ut som om den går inn i himmelen, og dermed framstå som gudenes trapp. Overgangen fra gudenes til demagogiens trapp bringer imidlertid trappen ned på jorda igjen, og minner om at denne trappen ble bygget som del av et palass som også hadde som funksjon å propagandere eller opphøye solkongen Ludvig XIV, som også ble omtalt Louis-Dieudonné (Ludvig-guds-gave), til en gud, eller i hvert fall en halvgud, som det står i diktet.

I diktets to siste verslinjer dukker for første gang det lyriske jeget opp: «Jeg har tårer i øynene, / kysser de forbipasserende. De neier». På dette punktet i diktet er det som om jeget trer inn i rollen som solkonge, demagog og halvgud. Det lyriske jeget utfører selvydmykelsens gest ved å kysse de forbipasserende, som svarer på den rojale gesten ved å gjøre reverenser.

Avslutningen av diktet får oss kanskje til å gruble videre over den avstanden blikket registrerer i «(*Orangeriets trapp, Versailles*)». Kan det være halvgudens/halvgudinnens avstand til folket som passerer han/henne som måles i dette diktet? Er kulden, ensomheten og utveisløsheten i denne hagen knyttet til halvgudens/halvgudinnens ensomhet, som utvalgt, men også atskilt eller utstøtt? Hva slags blikk er det som registrerer en slik absolutt ensomhet? Og hvorfor er det tårer i øynene som ser den?

Det er ikke sikkert leseren vil finne noe sikkert svar på disse spørsmålene, men den vage følelsen av at dette diktet dypest sett handler om en særegen form for blikk eller blindhet, som om det som ble sett ikke kan ses, bringer oss et steg nærmere Mette Moestrups begreper om det paradoksales metode eller selvmotsigelsens figur hos Hødnebo. Kanskje leder det oss et steg i en orfisk retning, der halvgudens/halvgudinnens absolutte ensomhet og særegne form for seende blindhet kan leses som figur for poetens innsikt eller erfaring?

Kanskje får det oss til og med til å spørre om ikke oransjeriets trapp som tilsynelatende ikke leder noe sted, delvis guddom, delvis demagog, kan være en figur for diktningen selv, og at den kanskje er brukt som bilde på dette i tidlige tiders poesi?

Vi trenger ikke lete lenge i den modernistiske tradisjonen Hødnebø befinner seg før vi oppdager at Rainer Maria Rilke har skrevet et dikt med den slående tittelen «Die Treppe der Orangerie. Versailles». Diktet sto på trykk i samlingen *Neue Gedichte* fra 1907, og lyder slik:

Wie Könige die schließlich nur noch schreiten
fast ohne Ziel, nur um von Zeit zu Zeit
sich den Verneigenden auf beiden Seiten
zu zeigen in des Mantels Einsamkeit -:

so steigt, allein zwischen den Balustraden,
die sich verneigen schon seit Anbeginn,
die Treppe: langsam und von Gottes Gnaden
und auf den Himmel zu und nirgends hin;

als ob sie allen Folgenden befahl
zurückzubleiben, – so dass sie nicht wagen
von ferne nachzugehen; nicht einmal
die schwere Schleppe durfte einer tragen.

Også Rilkes dikt handler om den kongelige guds utvalgte ensomhet idet han viser seg for folket i ensomhetens kappe; «...des Mantels Einsamkeit». Hos Rilke stiger imidlertid solkongen opp trappen med de hundre trinnene alene, mens folket blir stående igjen i hagen, som om de var blitt befalt å bli stående. De våger ikke engang å følge ham på avstand. Ingen får engang lov til å bære ensomhetens kappeslep. Hos Hødnebø stiger det rojale jeget ned blant folket i en gest av selvdmykelse, kysser de forbipasserende som nei for henne.

Tone Hødnebøs «(*kvadradata pisma*)» og «(*Orangeriets trapp, Versailles*)» fra samlingen *Mørkt kvadrat* er to ulike dikt som inviterer oss til å reflektere over hva poesi er. Det ene vender seg innover mot hjertet, mens det andre vender seg utover mot trappen med de hundre

trinn og menneskene som passerer. Begge diktene er skrevet i en ambisiøs og utfordrende duell med to poeter fra den tidlige europeiske modernismen, Marina Tsvetajeva og Rainer Maria Rilke. De trekker oppmerksomheten vår mot det poetiske, registrerende arbeidet som alltid finner sted i Hødnebøs dikt, en nålespiss som registrer et minne i en potensielt ødeleggende repetisjon og et blick som måler trappen som ikke leder noe sted, bare for å blendes av det vi kan forestille oss er ydmykhetens tårer. Begge diktene gir sine provisoriske svar på spørsmålet om hva poesi er. De bringer oppmerksomheten mot to av den modernistiske tradisjonens største lyrikere, utfordrer dem i insisterende verslinjer, og på en måte som lar oss oppdage litteraturen på nytt, hvis vi vil. Kanskje trenger vi ikke mer universelle svar på hva poesi er enn det. Kanskje er dette grunnen til at vi leser poesi.

Litteratur

- Borchgrevink, Marit. 1998. «Svakt en stemme som motsier en annen: om Tone Hødnebøs forfatterskap», i *Vagant* 2/1998
- Dinesen, Anne Marie. 1994 «Tone Hødnebø. *Mørkt kvadrat*» (anmeldelse), i *Kritikkjournalen* 1/1994
- Haugen, Trond. 2008. «Den andre søvnen. Noen betraktninger om Tone Hødnebøs stil», i *Vinduet* 4/2008.
- Herbert, George. 1633. *The Temple* Cambridge: Printed by Thom. Buck, and Roger Daniel, printers to the Universitie.
- Hødnebø, Tone. 1994. *Mørkt kvadrat* Oslo: Aventura.
- Hødnebø, Tone. 2004 *Skamfulle pompeii* Oslo [Gjøvik]: H Press.
- Kampevold Larsen, Janike. 2003. «Å drikke mer eller mindre te. Intervju med Tone Hødnebø ved Janike Kampevold Larsen» *Vinduet* 3/2003.
- Moestrup, Mette. 2019. «En politik for det vi ikke mærker. Om Tone Hødnebøs poesi», etterord i *Å snu verden inn mot verden. Dikt i samling* Oslo: Kolon.
- Rilke, Rainer Maria. 1907. *Neue Gedichte*. Leipzig: Im Insel-verlag
- Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden. 2011. *Lyrisk. En håndbok* Oslo: Spartacus.

SPRÅKETS EGET STED

Tsvetajeva, Marina. 1992. *After Russia =: Posle Rossii* Columbia:
Ardis Publishers.



HANS KRISTIAN STRANDSTUEN RUSTAD

Hødnebøs pendel

Stemme og mening i *Pendel*

«Between the voice and the thought, between the thought and the voice, between presence and absence, swings the poetic pendulum», skriver Paul Valéry i artikkelen «Poetry and Abstract Thoughts» (Valéry 1954, 226–227). Valéry anser lyrikk for å skape og å være skapt av nærvær og fravær. Det som er nærværende, er språket og diktets stemme, det vil si diktets lyd, rytme, rim, tone og gjentakelser, men også verseendinger, enjambement og andre performative og perseptive kvaliteter det som gjør lyrikk til lyrikk. Det som er fraværende er det som språket og diktets stemme konstituerer av ideer, mening og minne.

Pendelen er en besnærende figur å anvende på lyrikk, og den er besnærende som utgangspunkt for en tilnærming til Tone Hødnebøs forfatterskap, gitt de mange pendlingene og vendingene som vi finner i hennes dikt. Diktene pendler mellom sansning og forestillinger, mellom de levende og de døde, mellom vitenskapelige begreper og hverdagsspråk og mellom performativitet og rituelle språkhandlinger på den ene siden og tanker, drømmer og ideer på den andre. Dessuten, Hødnebøs tredje diktbok bærer tittelen *Pendel* (1997). Her, og for så vidt også i andre diktbøker av Hødnebø, kan pendelen stå som et bilde på Hødnebøs dikt og som en måte å se og tenke om verden på der diktene blir til i en pendling mellom stemme og tanke, mellom ulike stemmer og ulike ideer for på den måten å unngå at diktene fryser fast i ett perspektiv, ett bilde, én mening, én idé om verden.

Det er en slik destabiliserende poetikk Hødnebø gir uttrykk for i et intervju med Alf van der Hagen: «For meg er dikt noe som har flere

og motstridende signaler i seg. Derfor prøver jeg å forfølge en eller flere stemmer for å frigjøre meg fra det jeg går og trækker i til daglig, det som ikke fører meg noe sted, men bare er halvtentk og tautologisk» (Hagen 2007, 38). Helt grunnleggende og ukontroversielt avslører Hødnebø en forståelse av lyrikk som en diktart som frigjør det skrivende og tenkende subjektet fra konvensjoner, dog er denne tanken om frigjøring ikke naiv, men har, som vi skal se, i seg og tar utgangspunkt i det gitte, det bestemte og det konvensjonelle. Videre kan vi si at Hødnebø anfører en forståelse av det poetiske språket som paradoksalt. Ifølge blant annet Cleanth Brooks tar poeter i bruk språk, bilder og tenkning som går imot doksa (Brooks 1956). Det vil si at å skrive dikt er å frigjøre seg fra og å være i opposisjon til det vedtatte, det bestemte, *common sense*, det aksepterte. Diktet er på den måten en plattform for oppløsning av et enhetlig ståsted for sansning, erfaring, tenkning og skrivning.

Videre er det rimelig, og på ingen måte overraskende, å forstå Hødnebø dithen at hun står for en forståelse av lyrikk som ikke-romantisk i betydningen en lyrikk som ikke er sentrert om subjektivitet og økt selvforståelse gjennom erfaring og refleksjon. Hun forfejter, antydende, et ikke-mimetisk lyrikkbegrep. I det ovennevnte intervjuet påpeker Hødnebø også at «vi er blitt så vant til å knytte lesningen an til den sentrallyriske tradisjonen, hvor ord som *jeg* bare betyr å gi uttrykk for 'meg selv'. Så enkelt er det jo ikke.» (Hagen 2007, 34) Hos Hødnebø er det tilsvarende en oppløsning av jeget som entydig og refleksivt til fordel for en dialog mellom motsetninger, ulikheter og det tilsynelatende uforenelige. Det er en form for det Peter Stein Larsen har kalt interaksjonslyrikk, det vil si en oppheving av det sentrallyriske jeget til fordel for det flertydige, flerstemte og fragmenterte, samt mangefasetterte utsigelsesposisjoner som «står i interaksjonsforhold til og er påvirket af andre sociale kontekster og andre udsigelsesinstanser, der hermed sætter deres preg på den poetiske stil.» (Larsen 2009, 11)

Spørsmålet er så hvilke poetiske grep Hødnebø gjør for å skrive fram et ståsted uten sikker kunnskap og uten et stabilt og sentrallyrisk diktjag, der hun kan skrive seg bort fra hverdagslig og konvensjonalisert tenkning, det hun med Obstfelder har kalt et «svermerisk

ståsted» (Hagen 2007, 35)? Ett svar på dette er pendelen. Pendelen er en figur for diktet og for diktenes perseptive og meningskapsende utsettelse og forskyvninger, som forlenger og forsterker sansemessige og affektive erfaringer og som intensiverer diktene og persepsjonens relasjon til mening og til ideer om verden.

Valéry's pendel

I «Poetry and Abstract Thought» argumenterer Valéry for at den poetiske prosessen er en bevegelig pendel som svinger mellom to symmetriske, som han kaller det, posisjoner (Valéry 1954, 225). Dikt pendler mellom stemme, «the *voice* in action» (ibid.), og mening, forestillinger, bilder, ideer, «all that forms the *depth*, the meaning of speech.» (ibid.) Valéry forfekter en forståelse av lyrikk som en hendelse der den poetiske pendelen svinger mellom lyd og mening, stemme og tanke, sansning og idé, nærvær og fravær, overflate og dybde: «The living pendulum which fell from the sound toward the meaning tends to rise again toward its sensible point of departure, as if the very meaning offered to your mind could find no other escape, expression or response than the very music which gave birth to it.» (Valéry 1954, 225–226) Pendelen blir på denne måten en figur for relasjoner mellom for eksempel ord og tanke, sansning og mening, og den tjener hos Valéry som et bilde på hvordan lyrikkens lydlige og perseptive kvaliteter står til ideer og tanker i et gjensidig forhold. Dette gjensidige avhengighetsforholdet kommer til uttrykk idet stemmen aktualiserer en historisk foranderlig betydning styrt av små brudd på konvensjoner, og det skjer i utsigelsen og på diktets premisser.

Det er kanskje ikke overraskende at Valéry skiller mellom lyrikkens lydlige side og de bilder som lyrikk skaper, men resultatet av skillet er likevel interessant. Lyrikk blir gjerne oppfattet som en diktart for både melos og opsis, det lydlig-musikalske og det billedlige. Pendelen til Valéry minner om at disse to dimensjonene ved et dikt representerer henholdsvis det nærværende og det fraværende, sansning og imaginasjon, der sistnevnte er et resultat av førstnevnte og omvendt. Med andre ord: Å rette oppmerksomheten kun mot bildeskapingen ved et

dikt innebærer å ikke være opptatt av lyrikk som lyrikk, men effekten av lyrikk.

Vi kan tenke oss at pendelsvingningen finner sted på (minst) tre nivåer: et generisk nivå, et tekstinternt nivå og et teksteksternt resepsjonsnivå. Det generiske nivået angår de ovennevnte forholdene mellom musikaliteten i et dikt, og de ideer, verdier og bilder som oppstår i diktet. Heri ligger det som en forutsetning at diktet blir lest, enten for leserens indre øre eller høyt for andre (og seg selv), slik at det kan opprettes en relasjon mellom lyd og betydning. Det er dette nivået som Valéry retter oppmerksomheten mot. Det andre nivået, det tekstinterne, er pendlinger som finner sted i et dikt, på et motivisk eller tematisk plan, og som også innbefatter en forståelse av pendelen som retorisk, semantisk, syntaktisk og fonetisk figur. Pendel forstått på denne måten slekter på lyrikkens vendinger slik også disse kan komme til uttrykk på ulike måter i et dikt. Som et tredje nivå kan pendel-figuren betegne den effekten som et dikt kan ha på leseren, betinget av ett av eller begge de to førstnevnte nivåene. Dette nivået kommer som en følge av at lyrikk er en språklig diktart hvis ord, ordkombinasjoner og musikalitet skaper følelser hos leseren, eller der poeten på grunn av sitt talent, skaper en poetisk tilstand, en «poetic state», som Valéry kaller det (ibid., 215), i leseren. Alle tre nivåer viser hvordan lyrikk er en performativ diktart, der lyd og tanke gjensidig påvirker hverandre gjennom en meningsutvidelse som går på bekostning av én endelig og stabil betydning. Jeg kommer i artikkelen til å konsentrere meg om de to førstnevnte, både fordi det teksteksterne nivået aktualiserer effekter av det generiske og det tekstinterne nivået, og fordi jeg ikke skal befatte meg med lesere og litterær resepsjon i tradisjonell forstand.

Det ovennevnte gjensidige avhengighetsforholdet mellom stemme og idé som medfører betydningsforskyvninger, er en konsekvens av interaksjon, et begrep som mer overordnet står sentralt i post-strukturalismens forståelse av betydningsdannelse som et spill mellom signifikanter, men som innenfor lyrikkteori, og slik jeg bruker det her, også er lyrikk-spesifikt. Begrepet viser til dikts iboende iterasjon på

grunn av blant annet deres lydlige dimensjon.¹ Valéry retter oppmerksomheten mot den lydlige dimensjonen som en betingelse for lyrikkens særlige iterativitet. Han påpeker at det at diktets lyrisisme, dets stemme, som inviterer til gjenhør eller gjenlesning:

A strange thing: the sound, like the figure of your little phrase, returns in me and is repeated in me, as if it delighted in me; and I like to hear it said over again, that little phrase which has almost lost its meaning and has ceased to serve, yet wants to live a whole new life again. (ibid., 218)

Lyden gjør at den lille frasen, som Valéry kaller den, nesten mister sin betydning og for et øyeblikk er diktet nærmest ren musikk. Denne kontinuerlige vendingen fram og tilbake mellom lyd og betydning er særegen for lyrikken og gjør diktet til en gjentakende hendelse. Denne er en dimensjon ved lyrikken som kanskje særlig er blitt reaktualisert i og med Jonathan Cullers *Theory of the Lyric* (2015).

Valéry's pendel angår hva lyrikk er, gjør og skaper, og den benevner i tillegg et vesentlig poeng, nemlig at det fra stemme til betydning oppstår en forsinkelse og en utvidelse. Det er selvsagt ikke et én til én-forhold mellom pendelens to ytterpunkter. Som en figur for diktet, markerer pendelen forskyvning og utsettelse av mening. Her kan vi erindre Valéry's mye siterte definisjon på lyrikk som «a prolonged hesitation between sound and sense». Pendelen svinger mellom lyd og tanke, det fonetiske og det semantiske, der den markerer det vi med Susan Stewart kan betegne som «lyric possession», et overskudd eller et tillegg som kommer med forskyvningene, en type mening som blir gjenværende og som ikke lar seg redusere til det prosaiske og

1. I tillegg til den lydlige dimensjonen er lyrikkens iterativitet også et resultat av historiske, kulturelle og sosiale praksiser som har formet diktarten idet den har utviklet seg som og fra former for musikalske eller performative framstillinger. Lyrikkens diktartspesifikke iterativitet har derfor en annen betydning og er mye eldre enn poststrukturalismens forståelse av meningsskapning, historisk betydningsforskyvning, lek med signifikanter osv. I Hødnebøs lyrikk finner vi begge disse forståelsene av gjentakelser, både meningsforskyvninger og lyrikkens iboende iterativitet.

semantiske: «In the accumulation or accrual of returns to certain musics, the poet can come to learn in time and in an ongoing practice the deeper structures of his or her own thought and emotion in relation to the world.» (Stewart 1995, 39)

Utsettelse og forskyvninger oppstår i pendlingen mellom diktets fonetiske og semantiske side og er en måte å koble diktet, poeten og leserne til verden på. Kanskje er det også Hødnebøs dikteriske ambisjon, uttrykt emblematiske i diktet «XVIII» fra *Nytte og utførte gjerninger*: «Jeg leter etter en setning / som kan snu verden inn mot verden», der en enkel omskriving av andrelinja til en infinitivfrase utgjør tittelen på Hødnebøs samlede dikt fra 2019. Ved å skrive dikt svinger poeten pendelen for å vende stemmen mot ideene og ideene om verden. Selv om pendelen som figur er gjennomgående i Hødnebøs forfatterskap, skal jeg i denne artikkelen særlig undersøke hvordan figuren utforskes og kommer til uttrykk i samlingen som nettopp bærer navnet *Pendel*.²

Hødnebøs *Pendel* og stemmen

Pendel består av 49 dikt, ryddig organisert i sju avdelinger som hver inneholder sju dikt.³ Diktboka kan leses som et arkivisk langdikt med en systematisk struktur som vi gjenkjenner fra andre av Hødnebøs diktbøker og som umiddelbart henter til Georg Johannesens *Ars moriendi, eller de syv dødsmåter* (1965). *Pendel* kan leses som en utforsking av motsetninger og temporale, fonetiske, semantiske og syntaktiske forskyvninger. Hødnebø praktiserer her en teknikk, en poetikk, en måte å se, tenke og skrive om verden på som snarere enn

-
2. Samtlige gjengivelser av Hødnebøs dikt er hentet fra *Å snu verden inn mot verden. Dikt i samling* (2019).
 3. Et mulig brudd med denne regelmessige organiseringen kunne vært tredje avdeling der siste og sjuende dikt går over to sider. Det er like fullt ett dikt, og talt som ett dikt gir det til sammen sju også i denne avdelingen.

skråsikker, er utprøvende, oppløsende, pendlende, der språk, uttrykk og perspektiver vender.⁴

Tittelen på samlingen, *Pendel*, angir figuren som diktene har som modell og som Hødnebø skriver etter. Diktene pendler, som om blikket, tenkningen og skrivingen uavsluttet vender og snur om, samtidig som utviklingen er noe mer enn en pendel, en pendel som aldri vender tilbake til nøyaktig det samme punktet hvor den kom fra. I så måte er det lett å tenke på Jean Bernard Léon Foucaults pendel som demonstrerer klodens rotasjon der pendelens svingningsplan endrer retning slik at bevegelsen alltid kommer med en forskyvning. Relasjonen mellom de to toppunktene i en svingning, idet pendelen vender fra den ene siden til den andre, er uttrykt i både tid og spatialitet, en temporal forsinkelse og en spatial forskyvning.

Som levende pendler er diktene hendelser. Ord som «bevegelse», «gjennom» og «mens» opptrer hyppig og gjør diktene «tykke», det vil si de skaper lyriske nå som inneholder mange hendelser som skjer samtidig, og de gir inntrykk av å skje idet, «mens», diktene blir realiserte, skrevet eller utsagt. De kombinerer typiske poetiske uttrykk, vitenskapelige begreper og hverdagslige fraser som «til alle døgnets tider» (s. 188) og «gud og hvermann» (s. 138). Fraser og hendelser er som fragmenter tatt ut av sine mer naturlige sammenhenger og plassert sammen for å konstruere nye meningssammenhenger, eller rettere, for å vise fram hva de aktuelle ordene, frasene og hendelsene også kan bety, at språk og hendelser har en større meningspotensial. Det betyr likevel ikke at diktene hver for seg og sammen går opp i en større hermeneutisk enhet. Ofte gir diktene inntrykk av å bestå av fragmenter som forstyrrer persepsjonen og meningsskapingen, som står i et motsetningsforhold og som destabiliserer: «alle strømninger blir synlige / som tråder, / sammenfall og sammenstøt» (s. 180) heter det i et dikt i *Pendel* som kan leses metapoetisk.

Diktets holdning kan minne om Rilkes “Die Achte Elegie” hvor det heter:

4. Se også Knut Oterholms artikkel i denne antologien, der kiasmen utforskes i Hødnebøs *Stormstigen* og *Nytte og utførte gjerninger*.

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.⁵
(Rilke 1951)

Mens man i klassisk og romantisk lyrikk, hos for eksempel Schiller og Hölderlin, har å gjøre med komplekse dikt som gir et helhetlig bilde som overskrider diktets rammer, med en historisk og eskatologisk tid, skiller Rilkes og andres modernisme seg fra disse ved å tilby en rekke overlappende dikt med midlertidige organiseringer og et gjentakende lyrisk nærvær.

Dette er modernistenes forsøk på å bryte ut av det tradisjonelle språket og etablerte forståelser av både lyrikk og verden på, i en blanding av tradisjon og fornyelse, gjenbruk og brudd. For å trekke en parallell til en poet som Hødnebo fritt gjendikter fra i epiteksten til *Nedtegnelser*, Veronica Forrest-Thomson:⁶ Der Forrest-Thomson forsøker å skape et nytt språk gjennom et spenningsforhold mellom kontinuitet og brudd ved bruk av parodien (se f.eks. Nygård 2015), finnes det hos Hødnebo et produktivt og meningsutvidende spenningsforhold gjennom de ovennevnte pendlingene.

Også denne holdningen finner vi dikterisk belegg for i *Pendel*:

De nye og de gamle formålene
blandes, læres om igjen
huskes utenat som en salme,
og du leende foreviget
føler deg lettet
over at alle fremskritt må foretas

-
5. I Åsmund Bjørnstads oversettelse til norsk heter det: «Og vi, står som tilskodar, overalt, / alltid vend mot allting, aldri ut! / Blir overfylte. Får orden. Som går sund att. / Vi ordnar opp att og går sjølve sund.» (Rilke 2002, 55)
 6. Benjamin Yazdan kommenterer grundig epiteksten og Hødnebøs omskriving av den i avhandlingen *Naturens sår; diktets sprekker. Naturbeherskelse i Tone Hødnebøs forfatterskap* (2024).

på nytt, og det er bare dette
 som kan bringe noen
 ut av fatning.
 (s. 184)

Pendelen svinger mellom det gamle og det nye, med gjentakelser, forskyvninger og overskridelser. Hødnebøs stemme, inkludert rytme, klang, assonans, allitterasjon, sammen med pendlingen mellom poesi og prosa og gjenbruken av hverdagspråklige fraser, (populær)viten-skapelige begreper og et mer gjenkjennelig poetisk språk, gjør oss akutt oppmerksom på det semantiske, kanskje i så stor grad at Valérys pendel stanser i diktets betydning: overskridende meninger, svimlende ideer og svermeriske og drømmeaktige ståsteder.

Pendels pendel

Ordet «pendel» forekommer kun to ganger i *Pendel*, én gang i et av Hødnebøs egne dikt og én gang i epigrafidiktet, et dikt av Lorine Niedecker.

There's a better shine
 on the pendulum
 than on my hair
 and many times
 ...
 I've seen it there.

To vektige aspekter ved Niedeckers dikt er bruken av deiksisen «there» og pausen, sistnevnt markert med «...», som i skrift og visuelt markerer en utelatelse, en cesur i diktets visuelle form. Dette er et metrisk formfullendt dikt der øyet forstyrrer øret. Man hører ikke cecuren, men man ser den i lesningen. På grunn av denne forstyrrelsen får man en pause ved de tre «...» som markerer den tomme verselinja.

Den ord- og lydløse verselinja er en ekstra pause, en utsettelse, noe som på en gang er en utsettelse mellom lyd og betydning og en umid-

delbar meningsskapning med pausen som en måte stemmen også kan være betydningsgivende på. Utsettelsen av «there» underbygger pendelens funksjon og betydning, at den vender fram og tilbake, som en forutsetning for den perseptive gjentakelsen, at jeg et har sett det skinn der «many times».

I diktet er det en pendling, en utsettelse, mellom ideen om gjenskinnet og persepsjonen av gjenskinnet i pendelen, mellom utsigelsens nå, som et «here», og «there», som korrelerer med diktets to tempus-former, «is» og «have been», som begge bærer i seg en gjentakelse, og da henholdsvis diktets interaktivitet realisert i det lyriske nå, i melos, og det gjentakende synet av skinn i pendelen, som diktets opsis. Diktets iterative stemme gjør det fraværende, minnet om skinn i pendelen, nærværende med deiksisen «there». Sammenligningen mellom skinn i håret og skinn i pendelen fordrer diktets og pendelens nærvær, og at de begge er i bevegelse som hendelser. I så måte synliggjør Niedecker den tette og nødvendige forbindelsen mellom diktet, pendelen og tiden, samt stemmens betydning for erindringen. I det eneste diktet av Hødnebo i *Pendel*, hvor ordet pendel dukker opp, finner vi også en pendling mellom erindring og persepsjon, fravær og nærvær.

Måkene
 Husker en sommer
 en sommer og enda en sommer
 og vi er for langt unna
 grus, gress, knær
 er alt vi registrerer
 Vinteren som dør hen,
 bare hjerteslagene
 banker og banker
 og jeg hører at det slår
 Om sommeren var jeg en fjær,
 kritthvit, en pendel
 og lærte meg tiden

Og at jeg gikk for fort,
 ville alltid komme for sent
 for tiden gikk for sakte.
 (s. 156)

Diktet har med sine fire avdelinger en todeling som tydelig markerer en vending fra tid, erindring og sansning til refleksjon om tid, erindring og sansning. De to første avdelingene er strukturert over gjentakelser, det være seg lydlige gjentakelser som allitterasjon, gjentakelser av ord, en i Hødnebøs diktning gjenkjennelig paratakse, som gir en særlig flyt til diktets stemme og sideordnete konjunksjoner, samt nærværet av hjerteslagene som «bare [...] banker og banker» slik at ikke bare jeget, men også leseren hører allitterasjonen og de bankelydene som den skaper. Disse elementene tilhører diktets performative og perseptive side. I de første avdelingene er tiden også angitt gjennom erindringer om årstider, som i seg selv er tvungne gjentakelser, samt forestilling om avstand og fravær («vi er for langt unna»). Diktet pendler altså mellom erindring og en kroppslig-sansende erfaring i et lyrisk nå, mellom fortid og nåtid, og det markerer en temporal avstand mellom de to ytterpunktene. Avstanden mellom det man kunne husket, «en sommer / en sommer og enda en sommer», og det nærværende, sanselige og registrerbare, «grus, gress, knær», er ifølge diktet for stor. Den andre delen av diktet, de to siste tre-linjerne, er metapoetiske refleksjoner om diktets forhold til tid og minner. Ordet pendel er her parataktisk sideordnet med ei fjær, som en metapoetisk fugle-emblematikk og som en metafor på jeget, som ifølge diktet er kritthvit. Linja «kritthvit, en pendel» kan leses på minst to måter. Den kan forstås som en alternativ eller utfyllende metafor på jeget som en pendel, altså at jeget både er ei fjær og en pendel. I så fall er det en syntaktisk utelatelse av «var jeg» før «en pendel». Linja kan også leses som om «en pendel» er en plutselig assosiasjon, et innfall, en idé som parataktisk sidestilles med «fjær / kritthvit». Denne dobbeltheten og usikkerheten er typisk hødnebøsk og holder delen og diktet åpent. Faktisk gir det mening å lese pendelen som både en metonymi for og som en metafor på jeget, som likestilt med, utfylling av eller glidning fra fjæra som en metafor. Poeten er ei fjær og en pendel, men de to,

fjæra og pendelen, er også poetens rekvisitter, de er poetens redskaper i skapelsesprosessen. I så måte kan de også leses som metonymier for en som skriver, for eksempel en poet. Fjæra framstår rett nok som et foreldet skriveredskap,⁷ om den er aldri så ny og kritthvit, og en pendel må sies å være et viktig hjelpemiddel for en poet som vil lære seg tiden slik at hun kan skrive dikt om erindring og tid.

Mest logisk er forbindelsen mellom fjæra og tiden. Klokker med eldre mekanikk inneholder både pendel og fjær, og disse står som en forutsetning for at barnet i første del lærer seg klokka og dermed tiden. Mon om ikke det å lære seg tiden innebærer å lære seg å skrive lyrikk, eller i hvert fall å skrive om tiden, å vise den fram, og å finne en skrivemåte som er ett med tiden slik at diktet er en levende pendel. Diktet aktualiserer i hvert fall tid på flere måter. Tid framkalles gjennom minne, i framskrivning av kroppslige erfaringer som en måte å erfare tid på, som «banker og banker», i gjentakelser av «en sommer» og ord som «fort», «sent» og «sakte», i pendelen som figur og i ordet «tiden» som gjentas to ganger i diktet: «og lærte meg tiden» og «for tiden gikk for sakte».

Siste del av diktet kan umiddelbart forstås som et paradoks, for går man for fort, kommer man ikke for sent, men for tidlig. Det er én måte å lære seg tiden på. Men det er også en annen måte å lære tiden på. «Sent» og «sakte» er synonymmer. Å lære seg tiden kan være å gå langsomt som tiden, og er man en pendel som er synkronisert med tiden, der man går med en lengsel mot «en sommer / en sommer og enda en sommer», går tiden langsomt og jeget, som lærer seg tiden, går sent, like sent som tiden går sakte. Fra sammenstillingen av «sent» og «sakte», sammen med andre elementer som kan tilskrives diktets stemme, vender pendelen til den andre siden der forestillinger om tid, om minner og om å skrive dikt vokser fram.

7. I andre dikt refererer Hødnebo til skrivemaskinen som poetens redskap.

Gjentakelse og temporalitet

En pendel er i en gjentakende bevegelse i et visst mønster, og gjentakelsen er tvunget så lenge pendelen pendler og tiden går. I et dikt som «Kveld» som står som nest siste dikt i samlingen, er temporale bevegelser et gjennomgående motiv.

Kveld
 Men hvilket år er det,
 hvilket stoff, det ser ut som
 flakkende lys, marsj
 gjennom sommeren, årstiden
 gjennom befolkningen
 tidsånden dyrket frem i oss
 i værelser, hus
 en oscillerende bevegelse
 for hvert sekund,
 en minimal hukommelse
 i offentlige bygninger
 hvor årene ser helt like ut
 i et ustadig
 og omskiftelig sinn
 hvor du er én av alle.
 (s. 192)

Diktet er en hendelse, og inneholder en rekke bevegelser, temporale og spatiale, slik som «flakkende», «marsj», «gjennom», «dyrket frem», «oscillerende», «ustadig» og «omskiftelig». Tid er allerede angitt i tittelen, der kveld mer enn å bli lest symbolsk må forstås som en angivelse av en av døgnets faste faser. Ordet «Kveld» angir på en gang en fase i løpet av et døgn som etterfølger, lineært, «dag», eller kanskje også «ettermiddag», og at fasen er en gjentakelse av et fast mønster, en tvunget gjentakelse av noe som har vært og noe som skal fortsette å komme, som fortidige og framtidige gjentakelser.

Kveld og andre temporalitetsangivelser i diktet som «år», «sommeren», «årstiden» og «sekund» angir også gjentakelser, som ikke

bare er tvungne gjentakelser, men som framstår for jeget som gjentakelser av det samme. Som det heter i slutten av diktet: «hvor årene ser helt like ut / i et ustadig og omskiftelig sinn / hvor du er én av alle.» Det ytre og det indre, det identiske og det omskiftelige settes opp mot hverandre. Siste linje er muligens en omskriving av «én av mange» og understreker utviskingen av det singulære. Det er ut av en slik oppløsning av det særlige til fordel for det gjenkjennelige i gjentakelsene «hvor årene ser helt like ut», at subjektet spør i første linje: «Men hvilket år er det». Bevegelsene fanges også i «flakkende lys» og «i et ustadig / og omskiftelig sinn», men står i kontrast til den regelmessige pendlingen uttrykt i «oscillerende bevegelse». Mens «oscillerende» vil si regelmessige bevegelser og gjentakelser, angir «ustadig» og for så vidt også «omskiftelig» en mangel på et fast mønster og en stadig bevegelse.

Diktet er heller ikke strukturert som en regelmessig bevegelse av gjentakelser, men har i deler av syntaksen i seg en bevegelse mellom gjentakelse og utelattelse. Spørsmålet «er det» i første linje gjentas ikke i andre linje, selv om det er rimelig å anta at også «hvilket stoff» kunne vært etterfulgt av de samme to ord. Tilsvarende er «gjennom» i fjerde linje utelatt før «årstider», men ordet dukker igjen opp i femte linje «gjennom befolkningen». Det er en ustadig gjentakelse. «Gjennom» er ikke nødvendigvis konseptualisert som gjentakelse da ordet signaliserer en lineær bevegelse eller en bevegelse fra noe til noe annet. Men her er det tidsånden som er det gjentakende som beveger seg gjennom tiden og får årene til å se «helt like ut».

Der det hos Niedecker er en sammenligning og en perseptiv gjentakelse som blir lydlig, og omvendt, og en framkalling av noe som har vært «there», er det hos Hødnebo parataktiske likestillinger og tidsmessige samtidighet. Samtidigheten er noen steder markert med «mens», som en måte å gjøre det lyriske nået tykkere på, og andre steder angitt i klokketid, som «brøkdelen av et sekund», og i andre dikt lydlig nærværende i alliterasjonen «s»: «strømninger blir synlige / som tråder, sammenfall og sammenstøt / av vann, luft / i en brøkdelen av et sekund.» Allitterasjonen forbinder ord, gjør oss oppmerksomme på ordene som lydlig og lyriske fenomener som skjer i et nå, idet diktet blir lydliggjort, og den forsøker å forvandle denne lydlig utstraktheten

til et nå, «i en brøkdeler av et sekund.» Det er en sansing av lyder som gir en erfaring av tid som i diktet er angitt i lyd og i begrepsliggjøringen av tid. Det vil si at det lyriske nået som gjentakende øyeblikk både er kroppslig-sanselig nærværende og er representert som idé, som forestilling.

Denne vendingen mot øyeblikket er også fanget opp i andre dikt som også har sine klare pendlinger og vendinger:

Jeg slår øynene opp,
 sekund for sekund
 mens en stemme snakker iherdig
 i radioen, og ord som apparat
 og henvendelse vet ikke om
 du er menneske eller ting
 Et diktat om gress og trær
 som blir avsindig grønnere
 mens du skriver
 En prognose; de historiske
 kjensgjerning snakker på vegne
 av meg, en dåre, et enkeltmenneske,
 mens jeg slår øynene opp,
 sekund for sekund.
 (s. 141)

Diktet pendler ikke bare mellom lyd og betydning, men også mellom jeg og du, mellom ulike stemmer, en stemme i radioen, poetens stemme i skriften og den historiske prognosen, mellom nåtid og framtid, og altså mellom øyeblikk som er samlet i det lyriske nået, i diktets utsigelse. De mange hendelsene som diktet refererer til, er fanget i et tjukt nå, angikk med ordet «mens» som gjentas tre ganger, én gang per del. I den midtre delen blir gress og trær grønnere samtidig med at diktet blir utsagt, eller diktatet blir skrevet, og i første og siste del er det en henvendelse henholdsvis fra en radiostemme og en prognose, som muligens er den samme hendelsen, som inntreffer samtidig med at jeget slår øynene opp.

Denne gjentakelsen er på en gang en gjentakelse av at jeget slår opp øynene igjen og igjen, og en ramme, en måte å fange de mange øyeblikkene i ett nå på. Gjentakelsen av at jeget slår opp øynene sekund for sekund er ikke grammatisk identisk i diktet. Foruten punktumet til slutt i diktet er «mens» flyttet fram, det vil si fra etter til før gjentakelsen. Det er en syntaktisk omstokking som gjør stilen hypotaktisk. Den har en lydlig og billedlig konsekvens på grunn av subjunksjonen «mens» som binder hendelsene sammen i tid, og som ikke har en kausal eller logisk konsekvens som i en fortelling. «Mens» markerer at det den selvsamme tiden, de øyeblikkene hvor jeget slår opp øynene, gjentakende, «sekund for sekund», er fylt med andre hendelser og diskurser, et radioforedrag, et diktat og en prognose.

Diktet er og viser fram på en gang et mettett øyeblikk og et forlenget øyeblikk. Diktet, og øyeblikket, tiden det tar gjentakende å slå opp øynene sekund for sekund, er fylt med diskursive, mekaniserte hendelser og ulike tider. De tre hendelsene er i seg selv utstrakte. Et radioforedrag er organisert i tid og tar den tiden foredraget tar. Diktatet tar like lang tid som det tar å skrive, samtidig som det er en gjentakelse, en reproduksjon iden forstand at diktat kan vise til det å lære seg noe utenat for å gjenta det. I Derridas kjente essay, «Hva er poesi?», heter det: «Jeg er en diktat, uttaler poesien, lær meg utenat» (Derrida 2003, 193). Gjentakelsen kommer likevel med en forskyvning idet effekten av den skjer «mens du skriver». Og en prognose er presentert i en nåtid, men omhandler en historisk tid. Altså er alle de tre diskursene hendelser som skjer i et nå, men som samtidig er strukket ut i tid.

Å slå opp øynene sekund for sekund antyder en langsom oppvåkning, her målt i mekanisk tid, rytmisk og fast mer enn organisk og tilfeldig. Likeledes er diktatet og radiostemmen mekanisk avkledd sin menneskelighet i automatskriften og i medieringen. Det er muligens en villet handling fra jeget, en handling som uttrykker en vilje til å handle gjennom diktning, der oppvåkningen, i både konkret og metaforisk forstand, skjer som en følge av en kanskje tilfeldig hendelse, som for eksempel at en stemme i radioen. I så fall har vi å gjøre med en verdensvendt og epistemologisk oppvåkning, men «sekund for sekund» markerer også den lyriske handlingen, at diktet gjentak-

ende utsier at jeget gjentakende slår opp øynene. Utsigelsen som en iterativ hendelse sammenfaller med jegets oppvåkning.

En slik tolkning underbygger diktet som en utsigelse som inntreffer hver gang diktet blir lest. Hendelsen er innebygd i lyrikk som diktart og i diktets bruk av presens. Det heter i diktet «slår opp øynene», «en stemme snakker», «som blir avsindig», «mens du skriver», «snakker» og altså «mens jeg slår øynene opp». Disse handlingene, angitt i presens, peker på utsigelsens nå og at både handlingen og utsigelsen, på grunn av lyrikkens iterative dimensjon, strekker seg inn i framtiden som en uavsluttet hendelse.

Effekten av diktets gjentakende nå som overskrider det enkelte øyeblikk, en overskridelse som markeres av gjentakelsen i begynnelsen og i slutten av diktet, i gjentakelsene av «sekund for sekund», og av den temporale samtidigheten i «mens», er det ikke-mimetiske forholdet mellom skriving og verden, signifikant og signifikat, angitt i diktets midtre del: «gress og trær / som blir avsindig grønnere / mens du skriver». «Avsindig», av tysk *afsinnlich* som i å ha mistet forstanden, markerer en forsterkning av adjektivet i komparativ, grønnere. Diktet, og nedskrivningen, gjør noe bare det og den kan, nemlig å kalle fram noe og med det påkalle imaginasjonen og utvide verden ved å inkludere også det som ikke er synlig og som ikke kan være synlig fordi det er minner som tilhører fortiden og fordi det er gjort synlig av lyrikkens singulære stemme. Om Niedeckers pendel og Hødnebøs dikt-at begge viser til den poetiske prosessen, er resultatet en sammenligning mellom verden og dikt, der sistnevnte, som et resultat av stemmen, gjør noe med persepsjonen og ideen om verden.

Sansning og imaginasjon

En annen framtrødende pendling i *Pendel* er pendlingen mellom sansning og imaginasjon. Hos Hødnebø er denne pendlingen definerende i et dikt som «Den lille prinsen», et dikt som fanger opp et sentralt aspekt i Antoine de Saint-Exupérys bok med samme navn, nemlig (den barnlige) imaginasjonen som en motkraft til dominerende, rasjonelle krefter i verden:

Den lille prinsen
Eplefrø blir barn
og plommestein hunder.
Skyene varsler snø, regn,
jord og grus, sand
hvis du lukker øynene
og munnen blir du et tre
(s. 164)

Diktet er humoristisk, konsentrert og på en gang enkelt og komplekst, med en klangbunn i tradisjoner, myter, bibelhistorie og vitenskaper. Det tematiserer forvandlinger og pendler foruten fra lyd til mening til lyd, også mellom det imaginære og det saklige, men uten at fantasi og logisk tenkning blir stående som motsetninger. Der diktets form tilsier en todeling som kan minne om den ekstra pausen, Valéry's utsettelse, i Niedeckers dikt, tilsier diktets syntaktiske struktur at det også kan leses tredelt. Disse tre delene utgjør hver sin helsetning, men der siste del, «hvis du», er den eneste av de tre som ikke begynner med en versal. Denne tredelingen er ikke bare markert grammatisk, men også gjennom pendlingen mellom det imaginære og det saklige, forestillinger om verden og en saksorientert prognose om vær og skyer, en prognose som går over i en benevning av andre materialer, uten en like åpenbar kausalitet. At skyer varsler snø og regn, har en logisk-kausal forbindelse, mens diktets fjerde linje, i en overraskende vending, bryter med denne kausaliteten. Innenfor meteorologien varsler ikke skyer jord, grus og sand, selv om erfaringer av ekstremvær har vist med all tydelighet at mye regn kan sette jordmasser i bevegelse. Likevel, ved siden av en slik økokritisk lesning kan forbindelsen leses estetisk, rytmisk og muligens billedlig. Oppramsingen av enstavelsesordene «snø, regn, / jord og grus, sand» gir en særlig rytme og musikalitet til diktet, samtidig som ordene billedlig viser til små organiske og uorganiske objekter i verden som har en viss formmessig likhet på partikkelnivå.

Denne første delen er parataktisk, men versevendingen som skiller de våte materialene fra de mer faste, er likevel med på å synliggjøre en semantisk forskjell. Snø og regn har en materiell likhet idet de

begge består av vannmolekyler. Jord, grus og sand er sammensatte materialer, der jord forstått som jordsmonn og jordarter inkluderer sand og grus og dermed befinner seg på et paradigmatisk høyere nivå enn disse. Det er også kjent at jord, sand og grus som løsmaterialer er vasket fram av blant annet vann og erosjon. I så måte har hele setningen en kausal-logisk binding, men med to temporaliteter: At skyene varsler snø og regn har en relativt kort tidshorisont, mens at skyene også varsler en forvandling til jord, stein og grus tilsier en langsom geologisk prosess over lang tid. Det er en svimlende forestilling som krever både logisk tenkning og en kognitiv forestillingsevne, her samlet i diktets perseptive side med åtte ord på to linjer.

Denne geologisk-evolusjonistiske framstillingen er fantasifull og avslører en naivisme, en kunstretning som er tydelig i Hødnebøs diktning for øvrig. Saint-Exupérys lille prins lander i Sahara, et sted med mye sand, og han har stridd med å plante frø på en planet. Det er denne naivismen, det barnlige, som diktet fanger opp. Det er lett å se for seg at det lekende barnet, «duet», leker med, frø, blir mennesker og plommestein er hunder. Tilsvarende kan leken også innbefatte diktets to siste linjer.

Den siste delen, i motsetning til i de to første delene, inneholder subjunksjonen «hvis». For å bli et tre, må du lukke øynene og munnen. Samtidig er linjene og vendingen mot opsis og melos interessant da de og den representerer et tydelig metapoetisk innslag. Vendingen understreker diktets vending fra den vanlige oppfatningen av hva man kan klare å se for seg om man bare lukker øynene, som om den umiddelbart synlige verden hindrer for eller legger et slør over en annen og mer fantasifull og surrealistisk verden, til at om man også tier, så trår fantasien så kraftfullt til at man til og med kan bli et tre. Vendingen er metapoetisk fordi lyrikk gjerne anses som billedlig og lydlig, og som for eksempel Derek Attridge minner om, diktet blir først et dikt når det blir lydig(gjort) (Attridge 2019). Diktet må først utsies for å bli hørt, og deretter må det tie for at den billedlige forvandlingen skal finne sted. Det er som om diktet med pendlingen jobber imot seg selv. Duet kan bli et tre dersom, eller når, diktet tier, noe det også gjør idet det ender.

Vendingen mot lukkede øyne og lukket munn er også en vending mot diktets slutt, og med det, stillhet. At dikt ender i en absolutt stillhet, medfører ifølge Giorgio Agamben en utsettelse av den messianske gjenkomst. Diktets slutt er ifølge Agamben “a genuine *crise de vers* in which the poem’s very *identity* is at stake” (Agamben 1999, 113) fordi enden umuliggjør den i Agambens øyne grunnleggende motsetningen mellom lyd og mening. Men i diktet, og i Hødnebøs lyrikk, er det ikke en motsetning, men en pendling, en vending fram og tilbake. Diktet ender, sansningen opphører, fantasien kan alene tre inn og virke, og duet kan bli et tre, om duet gjør som diktet sier. Diktet stanser utsigelsen, og dermed også den potensielt sirkulære bevegelsen idet treet, som et kunnskapsens tre, metonymisk eller prematurt opptrer i førstelinja som «epilefrø».

Det er mange dikt i *Pendel* som demonstrerer lyrikken som en pendel, der diktets pendling er en måte koble lyrikk til verden på (Valéry 1954, 212). Ideen om verden framkommer gjennom diktets rituelle dimensjon og performative aspekter, som i diktet med førstelinja «Kimærer gjennom bølger» der den rytmiske flyten, «flowen», framkommer som lydlike bølger i linje tre og fire: «skyer regn, regn blir damp /damp blir gress.» Her har vi å gjøre med en vending mot lyrikkens språklige nærvær, mot språkets rituelle kvaliteter og mer bestemt mot det Valéry benevner som poetens oppgave: «to create [the poetic feel] in others.» (Valéry 1954, 215) Også her er det den rituelle dimensjonen eller den lyriske impuls som skaper drømmeaktige universer og en idé om verden som er så uimotståelig at det svartner. Denne erfaringen av den lyriske impulsens effekt på opplevelsen av verden tas opp i et av de andre diktene som jeg har diskutert tidligere: «En diktat om gress og trær / som blir avsendig grønnere / mens du skriver» (s. 141).

Et lyriske kaliber

Det mest øyenfallende ved Hødnebøs dikt er muligens ikke det lyriske, diktene som sang, men naturframstilling og -beherskelse, en tematikk Benjamin Yazdan (2024) undersøker i sin avhandling om forfatter-

skapet, lest innenfor rammen av Frankfurterskolens kritiske teorier, og diktenes stadige bevegelser, krysninger, sirkler, kiasmer osv. som flere av artiklene i denne antologien diskuterer.

Pendelen som figur for tilnærming til Hødnebøs lyrikk demonstrerer ikke bare de mange vendingene og pendlingene i diktene. Aller mest viser den fram lyriske kvaliteter i diktene, og at Hødnebø er en lyrisk dikter, selv om hun ikke nødvendigvis skriver dikt som passer inn i vanlige oppfatninger om det lyriske dikt som sjanger. Diktene bærer i seg en stemme som skaper og former effekter, affekter, mening og meningsoverskudd og pendlende ideer om verden. I Hødnebøs dikt er ord og meninger i forskyvning og endring på grunn av stemmen. Hødnebø har selv kommentert sitt lyriske språk i et intervju med Janike Kampevold Larsen:

Jeg er ikke enig med dem som proklamerer det lyriske diktets død, det er ingenting som slår virkningen av et godt lyrisk dikt – men det er opp til enhver forfatter å utvide det poetiske vokabularet, og det har igjen å gjøre med å søke en egen rytme og tone i språket, både å la noe eget og uforutsigbart overskride den vanlige meningen. (Larsen 2007, 82)

Utvidet vokabular, rytme og tone, som en del av diktets stemme, står for overskridelsene. Culler minner om at «many twentieth-century poets have explicitly denounced a lyric model with its foregrounding of effects of voice, presence, and address» (Culler 2015, 30). Hødnebø kan leses innenfor en større modernistisk og samtidslyrisk tradisjon der poeter, selv om de ikke skriver konvensjonelle lyriske dikt, engasjerer den lyriske tradisjonen. Hun tar ikke avstand fra en lyrisk modell, men utvikler den og utnytter den for å skrive fram særegne og (fortatt) overskridende lyriske stemmer som har en lyrisk effekt.

Som lesningene i denne artikkelen har vist, bruker Hødnebø språkets performative kvaliteter og lyrikkens rituelle dimensjon for å skape lyrikk, forme ideer om verden og koble diktene på verden, muligens som et forsøk på å snu verden mot verden. Her er språkets lydlige kvaliteter, og især rytme, allitterasjon og assonans sammen med den

klangen og stemningen som ligger i hverdagsspråkets letthet, perceptivt nærværende og meningsskapende. Diktene pendler mellom lyd og mening, språk og idé, sansning og kunnskap. Gjennom slike pendlinger oppstår det utsettelse, og det er gjennom disse pendlingene og vendingene at relasjonen til verden, eller verdener, blir etablert, ikke som et fast punkt, men som stadig tilblivelse, stadig i prosess.

Litteratur

- Agamben, Giorgio 1999. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Brooks, Cleanth 1956. «Language of Paradox». I Rivkin, Julie og Michael Ryan (red.) *Literary Theory. An Anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Derrida, Jacques 2003. «Hva er poesi?». I Kittang, Atle et.al. *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, Alf van der 2007. «Gjenerobre verden». I *Vagant*, spesialnummer om Tone Hødnebo.
- Hødnebo, Tone 1997. *Pendel*. Oslo: Kolon.
- Hødnebo, Tone 2019. *Å snu verden inn mot verden*. Oslo: Kolon.
- Johannesen, Georg 1965. *Ars moriendi, eller de syv dødsmåter*. Oslo: Cappelen.
- Larsen, Janike Kampevold 2007. «Drømmen om det virkelige». I *Vagant. Tone Hødnebo, Festspliddikter 2007* (spesialnummer).
- Larsen, Peter Stein 2009. *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk universitetsforlag.
- Nygård, Karin 2015. «Etterord». I Forrest, Veronica. *Språkspill*. Oslo: Kolon.
- Rilke, 1951. «Die Achte Elegie». I *Duineser Elegien*. Zürich: Manesse.
- Stewart, Susan 1995. *Critical Inquiry*, 22/1.
- Valéry, Paul 1954. «Poetry and Abstract Thoughts». I *The Kenyon Review*. 16/2, s. 208–233.

HØDNEBØS PENDEL

Yazdan, Benjamin 2024. *Naturens sår; diktets sprekker. Naturbeherskelse i Tone Hødnebøs forfatterskap*. Ph.d.avhandling, Universitetet i Oslo.



KNUT OTERHOLM

Å finne en stemme i verden, mens jeg går bortover

I want to be myself, and yet without ceasing to be myself to be others as well, to merge myself into the totality of things visible and invisible, to extend myself into the infinity of time. (Unamuno 1966-71, referert i Mermall 1990, 246)

Tone Hødnebøs poetikk *Skamfulle Pompeii* (2004) starter i Michel de Montaignes tanker om uvirksomheten og skriver seg med det inn en essayistisk tradisjon med røtter i skeptisismen. Hennes poetikk viser at vi alltid skriver i en tradisjon, at vi er avhengige av det som er tenkt før, viser den også et ønske om å slippe unna tradisjonen: «Hvis tanken er tradisjon, alt som er tenkt til nå, hvordan gå inn i dette uten å drukne?» (Hødnebø 2004, 9) I et intervju fra 1996 formulerte Hødnebø en beslektet, men også ulik forståelse av problemet: Skrivning handler «også om å se seg selv utenfra så langt det går an, og samtidig ikke miste fotfeste.» (Hagen 1996, 86) Begge formuleringene formidler noe om forfatterskapets eksistensielle så vel som ontologiske utgangspunkt. Den første mer enn antyder at en i det overveldende møtet med «alt som er tenkt til nå», løper en risiko for å miste seg selv. I møte med tradisjonen risikerer en anonymitet, kanskje som følge av resignasjon. Om vi lett forsvinner i konvensjoner og talemåter, i tanker andre har tenkt, som til slutt også er våre egne, må vi likevel gå inn i det og på sett og vis bli allmenne. Spørsmålet er hvordan?

Den andre tanken ser det å skrive som avhengig av å kunne se seg selv i det fremmede, eller å se seg selv som andre vil se en (som det å se seg selv utenfra kan bety). I utenfrablikket ligger både en mulig

anerkjennelse av egen og andres fremmedhet og det alle har felles. Men i det samme blikket ligger muligens også vårt overmott: «Det går ikke an å bytte liv / jeg er ikke Medea» (Hødnebo 2016, 12). Ved det å objektivere seg selv løper en likevel en risiko for å miste seg selv, bli fremmedgjort for seg selv. I det jeg inntar den andres blick inntar den andre også mitt: «Jeg skriver for å motsi meg selv», sier Hødnebo og under ligger kanskje antropologiens paradoksale grunnlag: «If the other remains other, I have no way of understanding him/her; but if I understand him/her, he/she is no longer other» (Strecker 2014, 73).

Hødnebos samlede dikt har fått den gåtefulle, men enkle tittelen *å snu verden inn mot verden* (2019). I sin fortettede form artikulerer den min fornemmelse av hva forfatterskapet undersøker og dreier seg om. Forfatterskapet er eksistensielt og språklig drevet. Gjennom språket blir alle tings motsetninger og mulige sammenhenger synlige. Alt kan kontinuerlig vendes fordi, som det heter i åpningen av *Stormstigen*: «FOR ALT finnes en omsnudd bane» (Hødnebo 2002, 7). I Hødnebos tekster kan innover bli utover, opp kan bli ned og bråket er det jeg finner i tausheten. Om motsetningene skaper bevegelse og agilitet i Hødnebos verker, bæres også skrivingen frem av en frihetslengsel med assosiasjoner til utopien.

Tidlig i forfatterskapet henviser Hødnebo til Obstfelder: «Jeg skriver om det utopiske forstått som et sted som ikke finnes, et umulig sted [...] Jeg har forsøkt å lære av blant annet Obstfelder, og finne fram til et svermerisk ståsted, med vissheten om at det ikke holder» (Hagen 1996, 83). I spenningen som oppstår når en anerkjenner utopiens og drømmens perspektiv og samtidig vet «at det ikke holder», skjer noe interessant i Hødnebos forfatterskap. Viljen til å hverken forkaste utopien eller bevisstheten om at det er nettopp det den er, skaper dynamikk i tekstene. Kanskje er det et slikt dobbelt perspektiv Steinar Opstad prøver å fange i sin beskrivelse av Hødnebos dikt: «Diktlinjene [kan] resonnerer over sin egen tilblivelse, mens de forsiktig, prøver å synge, kunne man si, og det er her, i sangen, at Hødnebo prøver ut muligheter i diktet akkurat nå.» (Opstad 2003, 80)

Hvordan henger alle tings iboende motsetning, som skaper Hødnebos tekster, sammen med et ønske om å skrive seg mot det 'utopiske' slik det formuleres i både diktene og poetikken: «det punktet

/ som skal romme alle punkter»? (Hødnebø 2008, 31) Hvordan henger lengselen etter et slikt punkt sammen med Hødnebøs uttrykte skepsis til at dikt aldri kan bli ferdige eller sannhet noen gang fastlegges? (Bergsvåg 2021; Hødnebø 2004, 20)

Jeg har valgt min egen lesererfaring som inngang til å undersøke disse spørsmålene. Min antakelse er at erfaringen skapes gjennom den hyppig brukte og nesten allestedsnærværende figuren i Hødnebøs verk: kiasmen og herunder inversjonen som er kjernen i kiasmens figur (Vinje 2000, 256), og at kiasmen kan brukes som optikk for å undersøke den estetiske erfaring og mening diktene skaper.

I denne artikkelen har jeg valgt å gå tett inn på noen enkelttekster og se dem i sammenheng med relevante begreper. På den måten beveger jeg meg mellom et empirisk materiale og teori. Utvalget av tekster styres av at jeg undersøker kiasmens betydning og verdi i forfatterskapet. Jeg har derfor konsentrert meg om tekster og strukturer som kan vise dette. Foruten om utdrag fra poetikken, har jeg særlig valgt tekster fra *Stormstigen* fra 2002 og *Nytte og utførte gjerninger* fra 2016. I disse bøkene er det tydelig at Hødnebø benytter og undersøker kiasmen også som komposisjonsprinsipp.

Å bevege seg mellom skepsis og utopi

Å starte sin poetikk med Montaigne signaliserer tradisjonstilknytning, men sier også noe om poetikkens form. Ifølge Usher (2014) finnes det en nær sammenheng mellom den skeptiske tradisjonen og Montaignes hyppige bruk av kiasmen som retorisk figur.¹ Med henvisning til Ariel Saber framhever han at for Montaigne er det kiasmens evne til å se saker fra nye sider og perspektiv som er det viktigste. Kiasmen blir for Montaigne en figur som kan motvirke dogmatisme og utfordre det vi tar for gitt (Usher 2014, 148; 157-158). Når Hødnebøs poetikk (og

1. Med referanse til Legros (2000) skriver Usher at det finnes en «rather obvious, but important connection between chiasmus and Montaigne's debt to the scepticism of Sextus Empiricus with whose words Montaigne decorated the wooden beams of his study» (Usher 2014, 149).

forfatterskap) undersøker poetikksjangerens sentrale spørsmål: hvorfor skriver jeg, og hvordan er Montaignes formgrep interessante?

Spørsmålene om skrivingens virkekraft (agens) og motivasjon behandles i poetikken både tematisk og gjennom bokas form som gradvis omformulerer og utvider skrivingens grunnlag. Fra å skrive for å unnsnippe en av Montaignes tanker, bevege seg vekk, men ikke lykkes: «for jeg slipper ikke unna tanken som forfølger meg: å skrive for å få tanken til å skamme seg (Hødnebø 2004, 9), via å skrive for å slippe unna det «uhyrlige [...] tankene som kjeder meg, de totalt ubetydelige tankene» (Hødnebø 2004, 26-27), omformuleres skrivingens grunnlag til å handle om å finne noe, bevege seg mot noe: «Jeg spør igjen: Hvorfor skriver du? Jeg skriver for å finne det punktet som skal romme alle punkter, min løgn, min fortvilelse og skam, for å se meg selv i det fremmede, i oppramsingen av det uendelige» (Hødnebø 2004, 34). Bevegelsen vekk fra det uhyrlige vendes i poetikken til en bevegelse inn mot, en søken etter ett punkt som samler alt. I begynnelsen er poetikken preget av tvil, skepsis, og ufrihet: «Jeg tror ikke på noe [...] er ikke fri til å gjøre hva jeg vil» (Hødnebø 2004, 9). Mot slutten drives ikke forfatteren så mye av tvil og ufrihet, men som jeg har antydnet, av en lengsel etter det utopiske, punktet som rommer alt.

Å søke ett punkt som favner alt, er det samtidig å søke noe som mangler utstrekning? Muligens kan Hødnebøs tekster forstås som en oversettelse fra punkt til bevegelse? Punktet lades kanskje av diktenes språklige bevegelser? På poetikkens siste side blir punktet eksemplifisert (og ladet) gjennom følelser og det som 'mimer' en handling. Først, negative følelser rettet mot en selv: løgn, skam og fortvilelse. Deretter, når frasen jeg skriver «for å se meg selv i det fremmede» presiseres, er det i form av en handling eller aktivitet som ikke kan utføres. *Det uendelige*, som per definisjon ikke har noen ende, kan verken måles eller ramses opp. Jeg ser for meg at jeg en stjernennatt begynner å ramse opp alle stjernene på himmelen, men vet samtidig at det er umulig.

Jeg merker at jeg smittes av Hødnebøs tekster, men tenker at opplevelsen av ufrihet ikke nødvendigvis blir borte selv om en søker frihet. Hvordan kan skepsis lede til det utopiske? Det jeg vet er at å lese *Skamfulle Pompeii*, gir meg en opplevelse av å bevege seg i

mønstre, samtidig som jeg forflytter meg. Når poetikken begynner ett sted og ender opp et annet – følger jeg en linje i det jeg leser en utvikling fra ufrihet til frihet, fra en posisjon til en annen. Når jeg kommer til slutten er det som om jeg har fulgt en sirkel eller lengre syklus. Når spørsmålet «Hvorfor skriver du» stilles for siste gang i poetikken innledes det med formuleringen «Jeg spør igjen.» (Hødnebø 2004, 34) Om spørsmålet om hva som motiverer skrivingen sirkulerer i hele forfatterskapet, har svarene fra gang til gang litt ulike ord: Ordene utvider punktet, lader det og gjør det nærere: Synlig, kanskje som en konstellasjon, i et øyeblikk. I diktsamlingen *Nedtegnelser* fra 2008 leser jeg dette verset «Jeg skriver for å finne det punktet / som skal romme alle punkter / løgn, min fortvilelse i et lykkelig øyeblikk» (31), og kjenner at lykkelige øyeblikk kan ha rom for løgn og fortvilelse.

Kiasmens typer og funksjoner

Kiasme betyr å krysstille etter den greske bokstaven x (chi). Generelt brukes uttrykket kiasme om et mønster (abba) i vers og prosa der de vesentlige «elementene» er reversert. De to a-ene i mønsteret kan også ses som en omsluttende ramme om de to b-ene (Näny 1987, 76). Näny framhever det brede nedslagsfeltet figuren dermed får. Kiasmen oppstår ikke kun på setningsnivå, men på «all levels of a literary text: on the level of sounds (including rhymes and rhythms), words, sentences, lines, stanzas, narrative elements plot, character) and concepts» (1987, 75). Figuren har slik både temporale og romlige funksjoner. Temporalt er den en sekvens som «reverses its movement or inverts its development.» (1987, 76) På et metaforisk nivå antyder kiasmen «circularity and, ultimately, a certain form of closure or non-progressive stasis» (1987, 76). I et romlig perspektiv organiserer kiasmen elementene slik at de blir værende i et «relationship of balance, opposition, reciprocity or mirroring» (1987, 76).

I sin oversiktsartikkel om kiasmen «From Stasis to ékstasis Four Types of Chiasmus» beskriver Anthony Paul fire typer av den retoriske figuren. Typene karakteriseres alle gjennom hvordan figuren virker og

erfares. Pauls skjema følger i hovedsak Nänys utlegning, men den fjerde typen, den mest komplekse, skiller seg ut. Til forskjell fra den sirkulære kiasmen, som Nány i hovedsak beskriver, visualiser Paul denne gjennom spiralens åpne form, som evner å «transcend its balanced or antithetical terms. The effect is mind-opening, because the element of time-continuation is implicitly added» (Paul 2014, 23-24). Selv om spiralen, som sirkelen vender tilbake til utgangspunktet, er ikke utgangspunktet helt det samme som det var eller alltid på helt samme plass. I visse tilfelle kan kiasmen overskrider motsetningene – også mellom rom og tid – i en form som kan minne om møbiusbåndet:

Chiasmi involve the idea of opposition – which is common everywhere – but they are more than opposite, they are linked in a kind of mobius strip. [The]complicated ones are like the mobius strip. I am always tempted, as you know, by spirals in which the movement of opposition is not just dialectical, [...] but involves ‘turns and returns’ which do not close.

(Tyler 1987, referert i Strecker 2014, 85)

Verdens beskaffenhet. «FOR ALT finnes det en omsnudd bane.»

Jeg har tidligere skrevet om samlingen *Stormstigen* (2002). Jeg husker at jeg var særlig fascinert av alle betydningene, alle mulighetene jeg kunne se i diktene (Oterholm 2003). I samlingens tekster produseres det enormt med betydning og merbetydning som både trekker meg mot tekstene, men også skyver meg bort fra dem. Setninger prøves ut i ulike kontekster og skaper nye konstellasjoner. Gjentakelser av ord og fraser blir på nytt og på nytt porter inn til nye tekster, sammenhenger og verdener. Da som nå blir jeg beveget og lar meg fange inn, føres videre av vendingene og detaljene mot kunnskap jeg nesten griper. Da som nå tenker jeg at i samlingens åpningsstekst setter forfatteren en retning, en tone.

FOR ALT finnes det en omsnudd bane,
du snudde deg rundt,
og den blinde fulgte etter deg,
du gikk mens du sov
og etterpå måtte noen fjerne
hendene fra øynene.
Det var som om du hadde gjemt deg
og ville bli funnet som den siste.
(Hødnebø 2002, 7)

Stormstigen starter med en påstand eller konstatering om at verden, grunnleggende sett, er bevegelig og mangfoldig. Selve ideen om at alt kan vendes finnes i ordet *omsnudd* som har grunnbetydningen: «snu» og i utvidet betydning det som følger av handlingen *å snu*, det å bli «helt forandret.» Ordet omsnudd har verken temporale eller romlige begrensinger, det brukes både i konkret og i overført betydning (NAOB, s.v. «Omsnudd» lest 10. juli 2023). Den mer allmenne anskuelsen av verden, som kommer frem i diktets første linje, aktualiseres utover i versets neste linjer. Utsagnet om alle tings mulige vending utspiller seg mens jeg leser. Gjennom diktets konkrete beskrivelse av basale handlinger (som å snu seg, som å gå mens du sover), iverksettes diktets vendinger: romlig, kroppslig så vel tekstlig assosiativt, mens jeg fortsatt tenker på hva den første linjen betyr.

Jeg leser for å skape en helhet, men tenker også at det er fånytt. Jeg finner tre felt eller situasjoner som jeg forbinder med å kunne se eller ikke se. Den som er blind kan ikke se, den som sover befinner seg i en annen verden, og kan i den forstand heller ikke se og den som har hendene for øynene kan heller ikke se ut. Å ha hendene for øynene gir også assosiasjoner til en barnelek der noen teller, mens andre skal gjemme seg. Når noen griper inn og tar hendene vekk fra (barnets) ansiktet, ender verset i en vending fra seende til ikke seende. Ingen betydninger er stabile. Diktet gjør meg alert. Situasjonene til den blinde, den sovende eller den som har dekke øynene kan når som helst snus – finne sin motsatte bane. Gjennom fortetting og betydningsmuligheter fortsetter diktet å virke, også gjennom en dynamikk som oppstår mellom diktes utsigelse og performativet.

FOR ALT finnes det en omsnudd bane,
 du snudde deg rundt
 og den blinde fulgte etter deg
 (Hødnebø 2002, 7)

Overgangen fra diktes utsigelse om verden til det konkrete hendelsesnivået i diktet, er brå. Perspektivskiftet som inntreffer i andre linje når diktet henvender seg til meg som leser, til poeten selv som en mytisk karakter eller til et barn, beveger seg også gjennom mitt oppmerksomhetsfelt. Selv om jeg ikke helt vet hvem henvendelsen rettes mot, gir linjen «du snudde deg rundt» en kroppslig erfaring av å snu seg. Du snur deg, og den blinde følger liksom etter deg. Jeg forestiller meg at jeg snur meg. Mellom diktet og meg skjer noen overføringer og transfigurasjoner. I min erfaring av å snu meg blir jeg på en måte dobbelt blind, som om jeg snur meg i verden som en avatar i et spill eller omvendt. Alt mens «du» kanskje har tatt den blindes plass i diktet – det er den blinde som følger etter deg. Men du ser ikke, fordi du sover mens du går. Befinner den blinde seg bak meg, spør jeg meg selv, og erfarer tapet av rom- og retningsfølelse. Jeg oppfatter frasen «du snudde deg» som en tiltale eller henvendelse, men samtidig er det som om den basale handlingen det er å snu seg blir en reaksjon eller et svar på ytringen: «FOR ALT finnes det en omsnudd bane». Å snu seg kan ikke unngås.

Når jeg går inn i det mer idemessige ved diktet gir epitetet *blind*, assosiasjoner til den greske seeren Teiresias og hele det mytiske omlandet fra Sofokles' *Oidipus Rex* blir aktivert. Den blinde er den som kan gi innsikt og se det den seende kongen er blind for. I spillet mellom innsikt og selvinnsikt trenger den seende den blinde. I *Stormstogens* siste dikt blir Teiresias den blinde spåmannen tilkjennegitt. Det er han en kan spørre om råd fordi han står i kontakt med de døde: «Siden du er blind, Teiresias / og kan telle skrittene / fra de levende til de døde / går jeg til deg.» (Hødnebø 2002, 61)

Jeg leser åpningen på nytt. Her blir du seende når hendene fjernes fra øynene. Men det skjer muligens motvillig? Du har kanskje gjemt deg bak hendene, men er nå den som skal bli funnet. Jeg stopper tankerekken og tenker isteden på at i diktes ulike vendinger foldes

døden inn i livet, søvnen i det våkne, og samlingens siste dikt i dens første. Mellom søvnen og døden skapes en nærhetsrelasjon som til slutt kanskje kan formuleres som at kontakt med andre modi av virkeligheten enten det er myter, eventyr, søvn, det hinsidige eller poesi, er vesentlig for å si noe sant. For «sannheten kom som et dikt» (Hødnebø 2002, 61).

Søvnen. Mot det uventede

Siste avdeling i åpningsdiktet av *Stormstigen* skrives inn mot eller ut fra eventyret om Tornerose og aktualiserer også andre myter og annen litteratur. Søvnen som motiv bringes videre fra første vers og *det uventede* får en viktig rolle i diktet.

Hekken vokser
og vi legger oss til å sove
for at det uventede skal gi seg til kjenne,
det som er fremmed skal gi seg hen,
en mur det faller torner fra,
og rosene borer seg gjennom grunnen
hvor det skal finnes en port
men du vet ikke hvor den leder,
bare at forbannelsen er over
hvis drømmen kom til den sovende
og løftene oppfylles
(Hødnebø 2002, 7)

Eventyret om Tornerose og hekken som vokste seg kjempehøy, manifesterer seg øyeblikkelig, kanskje som et blaff. Alt med neste linje, «vi legger oss til å sove», flytter min oppmerksomhet seg mot den konkrete situasjonen (som en forestilling om barn som legger seg til å sove etter å ha hørt eventyret, eller at de er en del av eventyret). Tonen er hverdagslig, kanskje forventningsfull. Vi legger oss til å sove med forventninger om at noe skal skje: «for at det uventede skal gi seg til kjenne / det som er fremmed skal gi seg hen» (Hødnebø 2002,

7). Håpet er at det uventede, som det fremmede ikke bare skal vise seg, men gi seg hen. Besjelingen av det ukjente eller fremmede gjør det vi ikke kjenner til den virkende kraften i diktet. Det ukjente som sådan får subjektets og i den forstand den handlendes posisjon.

Som leser er jeg er fremdeles i den sovendes verden, som også er Torneroses og eventyrets verden. Men rosehekken vokser seg ikke kjempehøy, men «borer seg ned i grunnen» eller undergrunnen, der porten finnes. Den nedadgående bevegelsen mot portene gir assosiasjoner til dødsrikets inngang, så vel som Lewis Carols' fortelling om Alices omsnudde (under)verden. Det påfallende i verset er likevel den uvitenhet og usikkerhet som preger det. Jeg vet ikke om det ukjente vil vise seg eller det fremmede vil gi seg hen, men at det kanskje skjer søvnen? Usikkerheten understrekes også av at diktes du vet at «finnes en port», men ikke «vet ikke hvor den leder» (Hødnebø 2002, 7). Når det uventede som sådan, får en form for agens i diktet, henger det sammen med denne usikkerheten. Det skjer som en bevegelse eller spill mellom forventning og mulig oppfyllelse av denne. I det øyeblikk det uventede gir seg til kjenne er det ikke lenger uventet, men ventet, det vil si oppfylt. Det fremmede (det vi ikke vet) kan så å si ikke vise seg i form av det vi vet.

Det diktets du faktisk vet er uansett dette:

...at forbannelsen er over
hvis drømmen kom til den sovende
og løftene oppfylles.

I eventyret om Tornerose handler opphevelsen av forbannelsen om oppvåkning og tilbakevending til livet.² Men vissheten, det du vet, er i diktet betinget av to faktorer som synes å aktualisere ny usikkerhet, men nå som erfaring av tid. For det første: at *drømmen kom* til den sovende indikerer at dette *har alt skjedd*, og for det andre at *løftene*

2. Tornerose er blitt tolket symbol på naturen vintersøvn og vårlige oppvåkning når vårsola (prinsen) kommer inn eller som ritualer som markerer av overgangen fra barn til voksen (Alver 1980, 169).

oppfylles indikerer at *noe skal skje*, men ennå ikke har skjedd. Opphevelsen av forbannelsen har alt hendt, men vi venter stadig på at den skal inntreffe. Det er som om det vi vet, aldri kan bli kunnskap i noen sikker forstand, men alltid mer ha troens eller forventningens karakter. Svaret på om forbannelsen er over forblir uavklart selv om vi vet at den er over. Setningens syntaks, semantikk og tempusbruk synes å svare både ja og nei på om vendingen fra død til liv eller fra evig søvn til våkenhet er mulig.

Hva vet vi? Kom drømmen til den sovende og oppfylles løftene? I diktet «DRØMMEN SNUS» vendes ikke kun drømmen, men også tiden får en motsatt logikk, eller alternativ bane. «Drømmene snus fra innsiden og ut / og lar fortid være fremtid» (Hødnebø 2002, 57). Øyeblikket der fortiden og fremtiden krysses og foldes i hverandre er tenkingens domene, hevdet Hannah Arendt. Denne ideen skaper for meg et apropos til Hødnebøs tenkende diktning: «The gap between past and future opens only in reflection, whose subject matter is what is absent—either what has already disappeared or what has not yet appeared» (Arendt 2009, 237).³ Der drømmen virker inn i det våkne kan kanskje det uventede skje: muligens som en erfaring av å snu seg rundt, eller en tanke som «lar fortid være fremtid» (Hødnebø 2002, 57).

Oppmerksomhet og fornemmelse

Det er vanskelig å lese diktene til Hødnebø uten å bli oppmerksom på selve oppmerksomheten og hvordan stadig nye elementer konkurrerer om den. I etterordet til Hødnebøs samlede dikt skriver Mette Moestrup om en opplevelse som ligner min:

Altså, lad oss si, der sker én ting i forgrunden og en anden i baggrunden. Det, man fokuserer på (en klar tanke), forstyrres af det, man aner i udkanten af synsfeltet (en flakkende salamander). Det

3. Arendts refleksjon over tenkingen er fra hennes lesning av Franz Kafkas korttekst «ER» (Arendt 2009, 232 ff.).

fokuserende og flakkende er modsætninger, men finder hermed sted i samme øjeblik.» (Moestrup 2021, 421)

Diktenes form gjør noe med min grunnleggende persepsjon. Når hva som er forgrunn og bakgrunn stadig er i bevegelse kontrollerer jeg ikke lenger hva som blir synlig og hva som forsvinner. Av og til er lesererfaringen som å befinne seg innenfor møbiusbåndets evighets-lignede form der speilbildet kommer igjen og blir borte og kommer tilbake.

I Hødnebøs dikt følger min oppmerksomhet visse spor og setninger, og de beveger meg innover mot sentrum, i tråd med det diktene formidler. På samme tid følger oppmerksomheten assosiasjonene (mine) ut av tekstene og fra sentrum, også det i tråd med det diktene formidler. De sentrifugale og sentripetale kreftene i diktene virker innenfor samme øyeblikk. Jeg førfølger en tanke: Om jeg ledes ut av teksten i dissosiasjon eller distraksjon, kan det bety at jeg ikke er til stede eller mister konsentrasjonen om det teksten sier noe om, men det kan (eller vil) også bety at jeg er til stede i assosiasjonen – i en egen tankerekke eller følelse – at jeg mentalt forflyttes over til et annet sted. Likevel ligger kanskje diktenes kiastiske «essens» i nettopp denne doble bevegelsen av at oppmerksomheten både trekkes innover og utover – kiasme, inversjon?

I sin pamflett *Om Uppmärksamheten* reflekterer Horace Engdahl omkring oppmerksomheten med bakgrunn i Johann Gottfried Herders *Über den Ursprung der Sprache* (1792). Det han undersøker er sjelens grunnleggende egenskap «Besonnenheit». Engdahl kommenterer at «Besonnenheit» hos Herder er en «tankeform som har sin rot i oppmärksamheten.» og fortsetter:

Vi kan inte föreställa oss uppmärksamheten som en neutral observation. Snarare fastnar min blick på nogonting, och det kan vara svårt att avgöra om jag ger eller tar emot mening, om jag upptäcker eller projicerar [...] Den är förtätad och ögonblicklig och den skickar min tanke i en ny riktning. I det jämnrå spelet framför mina ögon har någonting gjort tecken [...] Men i uppmärksamhetens ögonblick finns ännu inget bestämt subjekt att foga till något bestämt predikat,

vilket omdömet förutsätter. Snarare har vi påträffat den zon ur vilken subjekt och objekt framträder och skiljs. (Engdahl 1988, 8)

Om oppmerksomheten oppstår i et fortettet øyeblikk, der vi projiserer eller oppdager, oppstår i oppmerksomheten en kontakt mellom det uavklarte og klarlagte. Det er i denne forbindelsen, før fornemmelseserfaringen artikuleres, at «omdömet» eller utskillelsen og erfaringen har sin forutsetning. Om oppmerksomheten blir emblematiske for øyeblikket der noe kommer til syne og viser seg for oss, er subjektet ennå ikke verken handlende eller talende. Det er kanskje en beslektet tankegang som Hødnebo formulerer i sin poetikk. I skriften finnes en stemme som henvender seg til kroppen på en måte som resonerer godt med den spekulative språketeori som Engdahl forankrer oppmerksomheten i.

[D]et finnes en annen stemme i skriften enn den du hører når noen snakker, du merker det i hele kroppen, hva vil denne stemmen deg, og hva vil diktet? Jeg sier du, men mener jeg, og omvendt. Fornemmelsen kom først, sier du, og lengselen etter diktet, men anstrengelsen møter oss hver dag, også i språket. Diktet er ikke ferdig, det vil aldri bli ferdig. Jeg åpner en notatbok på en tilfeldig side og leser noen linjer jeg har glemt: Hvis språket er samtale, det vil si både å tale og å lytte, hva er da den poetiske konsekvens. (Hødnebo 2004, 20)

I skriften finnes en stemme som taler direkte med kroppen. Stemmen synes både klar og uklar. Uklar i den forstand at subjekt-objekt-posisjonen er flytende, klar fordi jeg merker at den vil deg / meg noe. Motsatt er det når du hører noen som «snakker», det er som om de ikke er henvendt. Den som snakker lytter ikke, hører ikke nærmere etter hva som blir sagt: at fornemmelsen og lengselen etter diktet deler dette: at de henvender seg til noen. I anstrengelsen med å artikulere det vi fornemmer begynner diktet. Snakket (den du hører snakke), den stemmen som hverken lytter eller taler, har kanskje sin motsetning i oppmerksomhetens negative side, anonymiteten. I anonymiteten finnes ikke subjektet.

Drude von der Fehr ser fornemmelsen som «vår eneste direkte og umiddelbare forbindelse med en faktisk verden. Fornemmelse av kroppen er den eneste sammenfallende relasjonen vi kan være i. I alle andre relasjoner finnes en distanse [...] problemet med fornemmelse er at den ikke kan kommuniseres som distanse» (Fehr 2008, 74). Enhver språklig aktualisering og tolkning vil redusere og produsere det potensiale som ligger i fornemmelsen, omdanne det til en relasjonell erfaring. Den kvalitative erfaringen er substansiell selv om den er til stede som noe som ennå ikke er aktualisert som «noe eksisterende», eller som Fehr sier, «bærer av en mulighet» (2008, 79).

Hva er den den poetiske konsekvensen, spør Hødnebo. Muligens at i poesien kan det absolutte og relasjonelle foldes i hverandre? Hos Hødnebo nærmer vi oss det som kan hende i kiasmen: At det hele kan vise seg i det uferdige. Diktet eller subjektet? En som sier jeg, men mener du og omvendt.

Hengivelse. Det formålsrettede forstyrrer

Når Hødnebo ikke tror på det «gudommelige» er det fordi «Det ordet kan ikke misforstås» (Hødnebo 2004, 10). Hun tror i større grad på det handlende ordet, ordenes virkekraft; som i alle fall delvis signaliserer en overgivelse av seg selv til språket. Der det gudommelige blir entydig søker Hødnebo «en upålitelighet som ligger og venter i språket» (10). Den frihet som ligger i troen på at «et ord leder til et annet» (10). Den usikkerheten som ligger til grunn for skrivepraksisen har i seg en motstand mot forenkling, som også er en affirmasjon av det tilfeldige og feiltakelsen. Språket er bevegelig, gjør sannheten ustabil (Bergsvåg 2021) og undergraver det formallogiske, hierarkiske som autorativt språk (Moestrup 2021, 429).

Hvis tanken blir «for formålsrettet, blir skrivningen distraheret, og går omveier», sier Hødnebo (Hødnebo 2004, 34). Skrivning handler da om konsentrasjon – oppmerksomhet: «Tvånget att komma fram til något dödar omedelbart uppmärksamheten», sier Engdahl (Engdahl 1988, 15) og aktualiserer med det romantikkens ideal om frihet. Hødnebo søker frihet fra det som ikke kan misforstås, ordet som bare

kan forstås på en bestemt måte mister sin virkekraft. Men kanskje kan ordene ikke kontrolleres: «og befaler jeg ordene, kommer ikke ordene av seg selv, og ikke hvilke som helst ord, og er ikke det mindre diktatorisk?» (Hødnebø 2004, 12). Den radikale parataktiske formen til Hødnebø gjør formuleringens betydning ustabil. Er det slik at ordene ikke kommer av seg selv hvis jeg befaler dem, dikterer dem? Eller er det slik at ordene uansett kommer av seg selv? Noe som i en forstand vil være mindre diktatorisk. Med den autonomi Hødnebø synes å gi språket følger kanskje et 'anarki' (en slags formløshet eller uorden) som må ordnes. «Ordene kommer enten jeg vil eller ikke, og jeg må ordne dem, skape en orden i kaoset.» (12) Å skape orden innebærer kanskje litt paradoksalt å gi seg hen ved å gi noe form, skape en nødvendig distanse til erfaringen? Leser en sitatene som variasjoner over det kiasmiske og det inverterte viser det seg at hengivelse (til språket) kanskje er en funksjon av kiasmen, et eksempel på noe av det den kan gjøre?

Det finnes en konsistens i Hødnebøs forfatterskap som liksom varsler at noe gjelder. Diktet «Hvem blir ikke eldre» går i dialog med bibelens Jakob, han som drømmer en stige for å komme nærmere Gud, og er bygget rundt en rad inversjoner og vendinger som drar utover og trekker innover.

Hvem blir ikke eldre,
bare klokere som Jakob,
du tegner en sky, og ser opp.
Hvem er et regnestykke
når du ikke går opp,
det du legger til trekkes fra og omvendt,
alle elementene
i ett og samme sekund
[...]
(Hødnebø 2002, 33)

Gåtens formularer er gjenkjennelige, men markeres ikke som spørsmål. Det gjør at svaret på gåten i verset kommer som en tanke: Jeg tenker det selvfølgelig at alle blir eldre, men ikke alle blir klokere.

Jeg ser at to inkommensurable målestokker føres sammen. Den menneskelige og den matematiske. Uten å vite hvem eller hva *du* i diktet er, tenker jeg at ingen er et regnestykke «når du ikke går opp». Det som er gitt blir ikke lenger gitt, kan ikke tas for gitt. Å bli eldre er ikke det samme som å bli klokere. Jeg lurer på hva som gjør Jakob klokere?

I sin bok *En alvorlig lek: å tenke teologisk* leser teologen Åste Dokka fortellingen om Jakobsstigen. Det viktige for Dokka er faktisk ikke drømmens betydning, men dens virkning i form av den erkjennelsen Jakob oppnår. Jakobs erkjennelse har med evnen til å være til stede i verden og ha oppmerksomhet på det som fortryller verden å gjøre. For Jakob, er det Guds tilstedeværelse. Erkjennelsen er knapt formulert slik: «Sannelig, Herren er på dette stedet, og jeg visste det ikke». Drømmen blir bokstavelig talt en oppvåkning. Gud er til stede her og nå – men Jakob har ikke fått det med seg. Guds tilstedeværelse krever oppmerksomhet og nærvær. Å være familiær eller i kontakt med drømmen og være åpen for det som ikke er instrumentelt fornuftig, blir vesentlig ut ifra en slik lesning. «Drømmen er en levning fra en tid som ikke var av-fortryllet», skriver Dokka, med et nikk til Sosiologen Weber og hans jernbur: «Drømmen er ikke stedet Gud taler til oss. Drømmen er stedet vi oppdager at Gud alltid taler til oss» (Dokka 2022, 63-64). Erkjennelsen er at vi blir tiltalt, ikke hvor. Jeg tenker at Dokkas tolkning av Jakobs drøm står godt til Hødnebøs verk der diktene om jakobsstigen inngår i en større sammenheng. For selv om Hødnebø ikke tror på det gudommelige vender hun tilbake til det skapende ordet *logos*, ordet som omslutter hele språket: «poesien ender likevel i et gudsbegrep, men vi ser og gjenkjenner ikke gud, det er heldigvis bare et annet ord for *logos*,» (Hødnebø 2004, 21). Og litt senere: «og ingen tanke kan leve uten følelsen; de fornuftige følelsene og de ufornuftige tankene, er det dette som er *logos*, som er så vanskelig å fatte, og det umulige valget mellom dem, ambivalensen» (Hødnebø 2004, 21; 29). Hos Hødnebø må eller kan en ta til seg de «fornuftige følelsene» og de ufornuftige tankene, av og til hengi seg til *logos*, språket.

Artikulasjon. Å gå til siden, å se seg selv utenfra

Kiasmen har i Hødnebøs poetikk og diktning med identitet i bred forstand og gjøre. Miguel de Unamunos formulering om å «be myself, and yet without ceasing to be myself», kommer som et ekko når jeg leser (Unamuno 1966, 71; her fra Mermall 1990, 246). Diktets sannhet ligger kanskje i dets åpenhet som motsvares i kiasmens konstruksjon som gir mulighet for å være både utenfor og innenfor, fornemmelsen som alltid må artikuleres og derfor møter og må møte motstand: «hva med de fysiske sporene, tapet av verdener, svimmelheten i forhold til det motsatte av verdens begrensing.» (Hødnebø 2004, 10) Ifølge den latinske etymologien til *articulatio* betegner ordet å skille (opprinnelig kjøttstykker) fra hverandre, og blir senere til måten man former lyder til forståelig tale. Å artikulere blir, kan en si, et pågående arbeid for å stadig se klarere gjennom språket. Hans Jörg Rheinberger beskriver vitenskapelige eksperimenter som å kaste ut et finmasket språklig nett (Rheinberger 1997, 78). I analogi med dette blir Hødnebøs prøvende, essayistiske stil et forsøk på å artikulere, et arbeid som former ord og setninger som kan gi et så presist og dekkende bilde som mulig av det som oppfattes. (Oterholm og Skjerdingstad 2012)

Artikulasjon handler om å gi form til lydene som står i forbindelse med erfaringen og dermed kunne formidle den til andre. «The experience has to be formulated in order to be communicated. To formulate requires getting outside of it, seeing it as another would see it», skriver John Dewey (1997, 5). Høst Hødnebø finnes en lignende tanke når hun skriver om begrepet parabase fra teatertradisjonen.

Den bokstavelige betydningen av det greske ordet parabase er handlingen å gå til siden. Går en til siden slipper en noe annet frem. I den attiske komedien henspiller parabasen på mellompartiet der koret i forfatterens navn taler direkte til publikum. Mens skuespilleren befinner seg i dramaets handling, befinner koret seg utenfor og innenfor dramaet som muliggjør en formidlende rolle. Det er denne rollen Hødnebø tilskriver forfatteren i sin poetikk. Å skrive innebærer i den forstand å oppgi noe av sin egen agens eller (forfatterens) subjektposisjon. I et spørsmål som ennå ikke er et fullstendig spørsmål (markert med spørsmålsteget) undrer Hødnebø: «er jeg på utsiden av

meg selv når jeg skriver, på scenen i en *parabase*, ikke som en skuespiller, snarere en som kommer med direkte kommentarer til publikum» (Hødnebø 2004, 12). Å stå på utsiden av seg selv når en skriver, tre til side, åpner også for en kontakt mellom leseren og diktet. «Jeg skriver for å forbinde diktets / og leserens øyeblikk; det som ikke er og det som allerede finnes» (Hødnebø 2008, 31). Igjen er det i mellomrommet mellom fraværet og nærværet vi må søke. Her kan kontakt oppstå? I en slags kommen-til bevissthet? Med henvisning til Schlegel omtaler Aris Fioretos parabasen som tekstlige øyeblikk, der teksten kommer til bevissthet om seg selv (Fioretos 1991, xii).

Koret eller forfatteren som trer ut av handlingen, formidler ikke gjennom monologen som instrument, men blir en som legger til rette for deltakelse. Easterling (1997) understreker at korets funksjon er «... to help the *audience become involved in the process of responding*, which may be a matter of dealing with profoundly contradictory issues and impulses» (164). I et interessant eksempel hos Hødnebø benytter koret i dramaet seg av inversjonens og paradoksets språk – og påminner om den speilende kiasmens forankring i en slags common sense, men dermed også evnen til å uttrykke «forms of entrapment, personal and collective», og «inescapable circle of causes and effects» (Paul 2014, 29; 42). For koret sier: «Ingen ulykke er uten lykke, / ingen uro uten ro, / og ingen krig uten fred. / [...] Det har vært fred i krigen / og en krig i freden, / for krigen er alle tings far.» (Hødnebø 2002, 44). Med referanse til Heraklit som kalte krigen alle tings far vektlegges inversjonens endrende funksjon – forandring bygger på motsetninger.

Inversjon. Linje og sirkel.

I samlingen *Nytte og utførte gjerninger* (2016) lister Hødnebø opp 24 korte inversjoner, de fleste bare på en setning. Det disse inversjonene har til felles er at de vender om på konvensjoner – ved at våre vante forestillinger om noe i løpet av inversjonen endrer seg. får en alternativ bane. For eksempel heter det at «Opplevelsen av farger er både subjektivt og objektivt» eller at «Jeg lot håret vokse og ble usynlig»

(Hødnebo 2016, 48). Første ledd i setningen skaper en forventning som slutten ikke innfrir eller bekrefter. Å la håret vokse tenker jeg intuitivt vil gjøre *deg* mer synlig, men i setningen ender oppmed å gjør *deg* «usynlig». Opplevelsen som sådan er konvensjonelt bestemt som subjektiv, men påstås her å være både subjektiv og objektiv. Inversjonene utspiller seg på den måten mellom to posisjoner. En der det subjektive og objektive ekskluderer hverandre (opplevelsen av farger er enten det ene eller andre) og en der begrepsparet inkluderer hverandre (opplevelsen er både den ene og den andre). I vendingen er det som de begge bevares og forsvinner (se Egeberg 2009).

Listen med inversjoner er plassert i samlingens del 2 som ellers inneholder andre lister og dikt som samtaler med humanistiske og naturvitenskapelige tradisjoner: matematikk, geometri og klassisk litteratur, som for eksempel *Odysseen* og *Frankenstein*.

Når jeg leser *Nytte og utførte gjerninger*, synes alt i samlingen å bidra til det jeg vil kalle bokas bevegelige «arkitektur». Motiv speiles og setninger sirkuleres, måten diktene er nummererte på ,hvordan samlingens deler og dikt foldes og vendes i hverandre, gjør boka vanskelig å visualisere. I samlingens del 1 og 3 blir hagen med sine konnotasjoner til skapelsen et viktig motiv. Dissedelene (første og siste) er speilinger av hverandre. Når jeg forsøker å forestille meg boka tenker jeg derfor stadig på setningene som er vendt inn mot seg selv, og assosierer igjen til møbiusbåndet og deretter til Eshers historie om maurene som går på båndet: Maurene som beveger seg sammevei, fra den ene til den andre siden, men uten å krysse noen rand. Mens de går, blir de synlige opp-ned i ulike faser avvandringen. Jeg tenker at setningen som snur verden mot verden fungerer som et slikt bånd. En matematisk setning, et dikt som ikke kan orienteres, som bare har en side, som vrir seg 180 grader og vender tilbake inn mot seg selv. Jeg tenker at samlingen *Nytte og utførte gjerninger* har en slik form idet den signaliserer helhet og sammenheng, men motarbeider det samme. «Formens kontra-intuitive koherens gir oss mulighet til å avdekke begrensningene av vår egen sansning, til å se den oppstykkede, diskontinuerlige karakteren av verden», skriver Kjølstad om møbiusbåndet (Kjølstad 2014, 11).

Samlingen som helhet har tre deler som representerer en form jeg mener kan sammenlignes med møbiusbåndet. I boka har den første og andre delen nummererte dikt. I del 1 er diktene nummeret i oppadstigende rekkefølge med romertall fra I-XXI, mens diktene i del 3 er nummerert med arabiske tall fra 17- , og da i nedadgående rekkefølge. Samlingens første del inneholder flere dikt enn den siste, mens noen av diktene i den siste er litt lenger enn i den første. Ser en nøyer etter, utveksles denne asymmetrien ved at noen av diktene fra del 3 speiler to dikt fra samlingens del 1. For eksempel er både dikt XVIII og dikt XIX inneholdt i dikt 14. I det følgende går jeg nærmere inn dikt XVIII, XIX og 14. Deretter dikt I, II som vendes og omvendes i dikt 1 og 2. Samlet viser de 4 diktene en grunnleggende spenning i Hødnebø tekster: en syklisk og lineær anskuelse av verden.

Jeg startet ut med en antakelse om at tittelen på Hødnebøs samlede dikt, «å snu verden inn mot verden», fortalte noe om Hødnebøs forfatterskap som sådan. Når jeg leser dikt XVIII er det denne setningen diktets jeg leter etter. Men hva betyr den, hva gjør den?

Når jeg har lest setningen igjen, leser jeg den straks på nytt. Jeg ikke endrer den ikke, men opplever at jeg gjentar den. Ved å gjenta setningen, overtar diktjegets posisjon meg. Som leser leter jeg etter «en setning som kan snu verden inn mot verden». Å bli oppmerksom på tekstens virkning, hvordan den oscillerer mellom nærvær og meningsproduksjon (Gumbrecht 2004), blir en del av min erfaring av å lese Hødnebø.

XVIII

Jeg leter etter en setning
 som kan snu verden inn mot verden.
 Det besværlige må knytes opp,
 jeg vet ikke engang hva du drømmer.
 Å kjenne et menneske hele livet
 kan være en målestokk for verden.
 (Hødnebø 2016, 19)

Jeg leser diktet setning for setning både fremover og bakover, ser hvordan de kommenterer min lesing, men også hvordan de svarer hverandre. Linjen, «Det besværlige må knytes opp» kommenterer min aktivitet som leser. Det er noe utmattende ved å lete etter denne setningen, som om det er selve letingen som er løsningen eller problemet, en knute som må «knytes opp». Når den samme linjen fullføres i til en setning, åpner det mot en underliggende fortelling, en relasjon mellom et jeg og et du i diktet. Det finnes noe besværlig mellom dem som må løses, men hvordan skal det skje når jeg ikke en gang vet hva du drømmer? Siste setning i verset, «Å kjenne et menneske hele livet, / kan være en målestokk for verden.», blir både et svar på diktjegets dilemma og et mer konstaterende utsagn henvendt til meg. Det får meg til å stoppe opp å tenke – ja, kanskje kan å kjenne et menneske hele livet være en målestokk for å leve i verden.

Den visuelle framstillingen over indikerer at hvilken rekkefølge eller i det hele tatt hvordan diktene kan leses i forhold til hverandre er komplisert. Kontaktpunktene de har til hverandre og andre dikt i samlingen er mange. Når jeg fortsetter å lese dikt XIX kommer hagen, som er et sentralt motiv i samlingen helt fra begynnelsen, i forgrunnen.

XIX

Biene surrer og surrer i hagen,
bladene folder seg ut, treet blir grønnere

og klorofyllet spres
akkurat som et broderi

blekner etter årstidene
mens blomstene gror

og visner igjen
langt inn i framtiden.
(Hødnebø 2016, 20)

En mer sirkulær, syklisk måte å være i verden på dominerer. Uten punktum annet enn til slutt, folder diktet seg ut i en bevegelse som viser naturens ustoppelige, evige gang. Diktet skaper en atmosfære av harmoni, kontemplasjon og melankoli. «klorofyllet spres / akkurat som i et broderi / som blekner etter årstiden.» (Hødnebø 2016, 20) Naturen og kulturen føres sammen i et fint bilde hvor virkningen av lyset likevel er motsatt: Klorofyllet dannes i lys, som broderiet blekner i lys. Men både den avtagende (bevegelsen mot høst) og den oppadgående bevegelsen (mot vår) følger årstiden. Noe oppstår, får sterkere farger før det blekner og kanskje forsvinner det helt. Som et broderi eller minne, tenker jeg, mens jeg merker at alle årstidene og livsfasene kommer nærmere. At blomstene gror og visner i all evighet langt der fremme understreker det evige i perspektivet, det samme som gjentas og gjentas.

14

Å kjenne et menneske hele livet
kan være en målestokk for verden
og jeg vet ikke en gang hva du drømmer.
Det besværlige må knyttes opp
for å snu verden inn mot verden.
Jeg leter etter en setning [...]

(Hødnebø 2016, 68)

XVIII

Jeg leter etter en setning
som kan snu verden inn mot verden.
Det besværlige må knyttes opp,
jeg vet ikke engang hva du drømmer.
Å kjenne et menneske hele livet
kan være en målestokk for verden.

(Hødnebø 2016, 19)

Dikt 14 i samlingen speiler både dikt XVIII og XIX. Selv om diktene er speilinger, er tonen i dem ulike. Tegnsettingen (punktum etter hver setning) i dikt XVIII gir en aksiomatisk, konstativ tone når tre påfølgende utsagn om verden som fremsettes. Dikt 14 har liksom noe mer løfterikt over seg, muligens kontemplativt. Linjen «og jeg vet ikke en gang hva du drømmer» kommer mer som tanke, litt *en passant*. Linjens ord blir en mumling på vei inn bakgrunnen, noe jeg registrerer før jeg går videre. Det håpefulle ligger kanskje i at det besværlige så dirkede forbindes med å snu verden inn mot verden. Å lete etter en setning kan være en løsning. Med diktets midterste linje «Jeg leter etter en setning» glir eller vender diktet seg mot dikt XIX og hagens verden.

Linjen «jeg leter etter en setning» er både en repetisjon og en ny begynnelse. Den er også en fortsettelse og dermed et dobbelt utgangs-

punkt for å gå tilbake eller frem. Som porten en ikke vet hvor leder tilhører liksom to verdener: En syklisk og en lineær anskuelse av verden? Med den posisjonen den har i diktet markerer den på mange måter inversjonens fold, mellomrommet, som har i seg slutten og begynnelsen. Bevegelse, opphør, bevegelse. Med siste setning kan jeg begynne på nytt med Dikt XVIII eller jeg kan gå videre. Med meg har jeg en løfterik stemning, håpet i dikt 14 som fortsetter slik:

Jeg leter etter en setning
mens blomstene gror og visner igjen
i takt med årstidene
akkurat som et broderi.
Bladene folder seg ut, klorofyllet spres,
treet blir grønnere.
Biene surrer og surrer i hagen.
(Hødnebø 2016, 68).

Mens diktets jeg er opptatt av å lete etter en setning, går tiden. Blomstene som vokser om våren og dør om høsten, gir rytme også til broderiet med sine konnotasjoner av håndverk og tradisjon. Diktet avrundes i naturen der den livgivende fotosyntesen spiller seg ut og gjør verden grønn. At diktets siste linje står alene (markert med punktum før og etter) gjør det til en tydeligere avrunding og markerer med større avstand til diktjeget. Det er som om letingen etter en setning er noe som pågår konstant. Plassert i sentrum av diktet er det som om diktets jeg står på terskelen til hagen og alt har begynt å snu verden. Muligens for å utsi eller konstatere noe om verden (dikt XVIII).

Når jeg leser videre, markerer ordet «mens» at hagens rytme og liv utspiller seg eller skjer et annet sted. Det er som om den menneskelige søken (selvbevisstheten) gjør at hagens (sirkulære) verden passerer, mens jeget ikke helt ser det. Noe går meg hus forbi, mens jeg søker etter en setning, som kan være denne: «Jeg lar det jeg husker / forvandles til en rett linje som går gjennom kroppens sentrum / slik at det oppstår en geometri» (Hødnebø 2016, 36).

Begynnelsen og slutten. Og så tok jeg en beslutning

I podkasten *Poesidigg* forteller Hødnebø at hun i samlingen *Nytte og utførte gjerninger* ville undersøke skrivingens opprinnelse i det biografiske (Bergsvåg 2021). Når hun i det første diktet spør «Hvor personlige skal vi bli» (Hødnebø 2016), gir hun også en kommentar til samtidens, virkelighetsorienterte lese- og skrivemåter. Det biografiske laget, som finnes i all skriving, har i samlingen fra 2016 med identitet, skriving og skapelse å gjøre.

Innenfor samlingens overordna komposisjon danner de to første og to siste diktene en egen kiastisk struktur idet de speiler hverandre. Det spesielle med de fire diktene er at de er plassert på sider som ikke er nummererte samtidig som de inngår i samlingens øvrige nummereringssystem. De blir på den måten, liggende både utenfor og innenfor samlingen. Diktene kan settet mot hverandre på denne måten:

I
Hagen er bekmørk,
biene surrer og surrer seg bort.
Det finnes mange slags setninger
og det er nok av forstyrrelser,
men hvor personlige skal vi bli?

II
Jeg var åtte og begynte å skrive.
Jeg visste ikke hva et dikt var,
eller hva som var sant eller ikke

så besluttet jeg noe.
Jeg lot en splint skjene ut,
jeg ble den piken
jeg forlot og aldri kom
tilbake til

2
Hvor personlig skal jeg bli?
Det er nok av forstyrrelser
og ekkoer fra fugler inntar hagen.
Det finnes mange slags setninger,
biene surrer og surrer seg bort
Hagen er bekmørk.

1
Jeg ble den piken jeg forlot
og aldri kom tilbake til,
jeg besluttet noe
for det er mange slags rykter.

Jeg visste ikke hva som var sant eller ikke,
jeg visste ikke hva et dikt var.
Jeg var åtte og begynte å skrive.

Ulike grep kompliserer og leker med diktene forhold til hverandre. Den oppadstigende nummereringen i samlingens første del er vendt i samlingens siste. Den motsatte nummereringen gjør at diktene inngår i en fallende bevegelse, mot et nullpunkt, en origo. I origo krysses aksene i koordinatsystemet. Ordet origo, som betyr opprinnelse, står i forbindelse med ordet originalitet og dermed med det greske ordet for

å skape (Sennet 2008, 70). Samtidig er originalitet en markør for tid. I originaliteten brytes det en kan forutse (det sedvanlige) med det uforutsette: «Originality is a marker of time; it denotes the sudden appearance of something where before there was nothing» (ibid.). Plassert både innenfor og utenfor helheten utfordrer diktene meg som leser. Er de to første en prolog og motsvarende de to siste en epilog? Bør de betegnes som et supplement – et tillegg til helheten, eller som en del av den?

Mytologiske, metapoetiske, så vel som biografiske spor er alle tydelig i de fire diktene. Skrivningen er vevet inn i biografien og biografien i skriving. Hagen, med konnotasjoner til skapelsen og begynnelsen, er der som sentralt motiv. Det første diktet åpner med at hagen befinner seg, «er» i bekmørket. Mørket understreker at vi befinner oss utenfor, før det ble lyst og gir assosiasjoner til bibelens skapelsesfortelling og i forlengelsen, logos. I begynnelsen var ordet som senere ble menneske (og det evige kan ta del i det timelige) (Joh. 1:1-14).

Setningens punktum markerer enden på bienes og hagens verden. Jeg legger merke til pronomenet vi som utvider det personlige. Jeg oppfatter samtidig en ironi (og tenker at det har med konteksten å gjøre). Hvor personlig skal vi liksom bli. Jeg tenker mer på biene som surrer og surrer. Jeg lurar på om bier kan surre seg bort, og hva som i tilfellet forstyrrer dem. Jeg tenker at «det er nok av forstyrrelser», mens jeg registrerer at jeg leter etter helhet og sammenheng.

Jeg blir stadig minnet på setninger fra Hødnebøs verk. Det virker vanskelig å ikke bli smittet av språket jeg leser. I poetikken står det: «et sekunds ventetid, og straks går setningene omveier» (Hødnebø 2004, 9). Det virker sant i den betydning at det er det jeg erfarer: «det finnes mange slags setninger / og det er nok av forstyrrelser, / men hvor personlige skal vi bli?» (Hødnebø 2016). Jeg registrerer på nytt ironien, før dikt II tar meg inn en livshistorie. Jeg følger en linje, som i et livsløp. Diktets jeg tenker tilbake på seg selv som åtteårig pike, og uvitenheten etableres som en forutsetning for å skrive. Uvitenhet om hva som er sant som sådan, hva som er sant i forhold til hva et dikt skal være, blir grunnlaget for det som skjer og er mulig at skjer. Den neste linjen er på mange måter et slags livsendrende øyeblikk. Øyeblikket er markert semantisk (gjennom det som sies) og formmessig

gjennom et ekstra linjeskift, «så besluttet jeg noe». Jeg tenker at det går en mengde tanker gjennom hodet før en slik beslutning tas. Videre tenker jeg at en må ta uendelig mange valg, enten en skriver, leser eller komponerer en diktsamling. Valget om å bli personlig eller ikke blir i diktet et av valgene en må ta. Diktet fortsetter med et rikt og fortettet bilde som artikulere beslutningen som tas:

Jeg lot en splint skjene ut,
 jeg ble den piken
 jeg forlot og aldri kom
 tilbake til
 (Hødnebø 2016, 7)

Handlingen i første linje signaliserer både et aktiv og passivt subjekt. Å la splinten med alle sine konnotasjoner av det fremmede, outsideren, det som ikke passer inn, det en ikke ser i sitt eget øye og så videre, fare ut til siden, blir avgjørende i diktjegets videre liv. Men også for å det skrive. Følgene av å la splinten skjene ut utdypes deretter. Hendelsen blir forutsetningen for at det er mulig *å bli den en var, og samtidig ikke*. På den ene siden er den åtteårige piken jeget forlot ugjenkallelig tapt. På den andre er hun stadig en det er mulig å bli. Idet jeg tar en beslutning og lar splinten skyves ut krysses den jeg var (min fortid) med den jeg alltid kan bli (min framtid). Beslutningen markerer så å si bruddet mellom det som alltid allerede er over, og det som ennå ikke har inntruffet. I utsigelsen «så besluttet jeg noe», veies verden. Å ta ordet er slik kanskje alltid en begynnelse.⁴

Hele samlingen avsluttes med at spørsmålet om det personlige stilles på nytt, men nå henvendt til et jeg, ikke et vi: «Hvor personlig skal jeg bli?» Diktet skaper et inntrykk av og komme tettere på det personlige, kanskje er diktjeget mer hendtvendt mot seg selv. Det er stadig nok av forstyrrelser – men nå i form av fuglelyder som

4. Hannah Arendt kaller det å ta ordet en annen fødsel og ser det som et svar på verdens pluralitet. «With word and deed we insert ourselves into the human world, and this insertion is like a second birth, in which we confirm and take upon ourselves the naked fact of our original physical appearance (Arendt 1998, 176 ff).

reflekteres og blir hørt på nytt. Metapoetisk gir ekkoet også mening til alle setningene som gjentas. Diktene lyder som ekko av hverandre.

De samme prinsippene som ligger til grunn for hvordan dikt I og dikt 2 flettes i hverandre synes å gjelde for dikt 1 og dikt II, men i omvendt orden. Dikt 1 åpner med at «Jeg ble den piken jeg forlot / men aldri kom tilbake til», og som et ekko av utsagnet i dikt II affirmerer det beslutningen som ble tatt: Forskjellen er likefullt at beslutningen som var årsaken, er nå virkningen: «Jeg ble den piken jeg forlot / og aldri kom tilbake til, / jeg besluttet noe.» (Hødnebø, 2016). Beslutningen blir som et minne som varer ved, her og nå.

Om diktene er speilinger som kan vendes mot hverandre, er det helt vesentlig at det er forskjeller mellom dem. En forskjell som overrumpler meg når jeg leser siste dikt, er at linjen «Det finnes mange slags setninger har blitt til «det finnes mange slags rykter» (Hødnebø 2016). Det er som om jeg burde sett, men ikke (forut)så at «rykter» er en mulig aktualisering av ordet «setninger» og slik undervurderte betydningen av et enkelt ord.

Når *setninger* blir til *rykter*, blir spørsmålet om sannhet mer eksistensielt farget. I ryktet kan sannheten ikke spores: «Jeg visste ikke hva som var sant og ikke.» (Hødnebø 2016). Ryktet bærer også sirkulasjonens logikk i det det er uten opprinnelse. Poeten Emmanuel Hocquard sier at ryktet er avhengig av, eller så å si *er*, å være i bevegelse. Det betyr at ryktet også gjør seg fri fra subjektet:

Where there's a verb, there's a subject. But no French verb corresponds to rumor. This is handy also. For where there's no verb, there is no subject either. Rumor cannot be apprehended. We say a rumor is spreading, is going around. These verbs of motion are appropriate. Rumor is always on the move. Let the motion of a rumor stop, and you stop the rumor. Then there's silence. Silence cannot be apprehended either. (Hocquard 1988, 57)

Til substantivet rykte svarer ikke noe talende subjekt. I stedet blir ryktet selv et subjekt og alt det andre har sagt bringes i ryktet videre. Den som bringer ryktet videre, gir ikke bare avkall på sannheten og på å undersøke selv, men låner sin stemme til det allmenne. Fullstendig

opptatt i ryktes diskurs har subjektet kanskje mistet fotfestet eller druknet i tradisjonen. Den som bare bringer noe videre, oppgir også muligheten for å formidle sin partikulære erfaring. Ryktet henger derfor også sammen med blindhetens negative side, med å ikke se seg selv eller andre, eller med å ikke lytte eller høre nærmere etter hva som blir sagt. Men den som bringer ryktet videre, han hinter også alltid om at det er noe mer og usagt i det han sier: «det finnes mange slags rykter». Paradoksalt kan hende, så sier ryktet derfor også – «se på meg!» – paradoksalt fordi det jo er den anonyme som snakker – den som bringer ryktet videre avstår fra sin egen subjektivitet, det er bare «snakk», og speilingene i den andre derfor bare er fantasmagorier (Se Skjerdingstad og Oterholm, 2021). Også på den måten bare forsterkes ryktets slutta sirkelbevegelser om seg selv. Men ryktets anonyme tale er ikke den eneste talen i Hødnebøs dikt. For selv om jeg ikke slipper unna «tankene som kjeder meg, de totalt ubetydelige tankene», så tok jeg en beslutning. Kanskje åpnes kiasmen som stillstand eller lukket system her? Det som kan sette et punkt i bevegelse, er kanskje at noen tar ordet. «Jeg besluttet noe.» «Jeg var åtte og begynte å skrive.» (Hødnebø 2016)

Epilog

I samlingen *Nedtegnelser* fra 2008, går Hødnebø i samtale med sin egen poetikk. Spørsmålet som stilles er hvorfor skriver jeg. Og fra dette spørsmålet eller punktet utvides alt. Det blir vanskelig å holde sjangrene adskilt. Jeg tenker på dette verset fra diktet «SIRKEL IFLG. EUKLID»: «Det starter som et punkt / som utvider seg i alle retninger, og kommer stadig nærmere», fortsetter med å lese diktet «HÅNDEN SKRIVER»: «men jeg slipper ikke unna / tankene som kjeder meg / de totalt ubetydelige tankene» (Hødnebø 2008, 31). Jeg tenker at om jeg må leve med tankene som kjeder meg, er Hødnebø skrivning også motivert av å komme i kontakt med noe, noen: «Jeg skriver for å forbinde diktets og leserens øyeblikk», selvmotsigelsen det uventede og fortvilelsen: «Jeg skriver for å motsi meg selv, oppsøker stillheten, men finner bråk / og forsømmer tiden jeg lever i» og stedet der løggen

og nettopp fortvilelsen finnes «i et lykkelig øyeblikk.» (Hødnebø 2008, 31).

Om bråket viser seg i stillheten, får det i diktet en påtagelig eksistensiell klang. I bråket forsømmes nåtiden, samtiden? Men med den bevisste strategien om å bruke selvmotsigelsen – kiasmen, inversjonen som form i skrivingen leder alltid et annet sted. Hødnebø skriver seg ikke inn i tradisjonen der tenkning er å trekke seg bort fra verden.

VERB

I diktet husket jeg flere og flere ord
og at substantivet kom før verbet
eller som Lenin sa: alt er politikk,
også når du sover.

Politiske systemer forandrer seg
rett framfor øynene mine.
Jeg må bruke verbet,
ikke leve som en mumie.
(Hødnebø 2016, 43).

Litteratur

- Alver, Brynjulf. 1980. *Norges Kulturhistorie* B 4. Oslo: Aschehoug.
- Arendt, Hannah. 1998. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press. [Kindle Edition].
- Arendt, Hannah. 2009. *The life of the mind*. San Diego: Harcourt. [Kindle Edition].
- Bergsvåg, Henning. 2021. «#13 Poesidigg: Tone Hødnebø». 6.mars 2021. *Poesidigg* [podkast]. 48:01 <https://poesidigg.podbean.com/e/13-poesidigg-tone-h%C3%B8dneb%C3%B8/>
- Dewey, John. 1997. *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education*. New York: Free Press / Simon & Schuster.
- Dokka, Åste. 2022. *En alvorlig lek: å tenke teologisk leseser*. Oslo: Verbum.

- Easterling, Patricia Elisabeth. 1997. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egeberg, Ole. 2009. «Bevægende 'En kommentar til *Båten om kvelden*'». I *Det er slik og blikk på Vesaas*. Redigert av, Kjell Ivar Skjerdingsstad, Irene Engelstad og Sissel Lie, 143-150. Oslo: Novus.
- Fehr, Drude von der. 2008. *Når kroppen tenker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Engdahl, Horace. 1988. *Om oppmärksamheten*. Lund: Tegnérssamfundet.
- Fioretos, Aris. 1991. *Det kritiska ögonblicket: Hölderlin, Benjamin, Celan*. Stockholm: Norstedts.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence What Meaning Cannot Convey* Stanford California: Stanford University Press.
- Hagen, Alf van der. 1996. *Dialoger 2*. Åtte forfattersamtaler. Oslo: Oktober.
- Hocquard, Emmanuel. 1988. *Late Additions*. I Serie d'écriture no.2: London: Spectacular diseases.
- Hødnebo, Tone. 2002. *Stormstigen*. Oslo: Kolon.
- Hødnebo, Tone. 2004. *Skamfulle Pompeii*. Gjøvik: H Press Imperativ.
- Hødnebo, Tone. 2008. *Nedtegnelser*. Oslo: Kolon.
- Hødnebo, Tone. 2016. *Nytte og utførte gjerninger*. Oslo: Kolon.
- Hødnebo, Tone. 2021. *Å snu verden inn mot verden*. Oslo: Kolon.
- Kjølstad, Jørgen. 2014. *Rendre compte du monde Representasjon og det menneskelige i Michel Hoellebecqs La carte et le territoire*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Mermall, Thomas. 1990. «The Chiasmus: Unamuno's Master Trope». *PMLA* 105 #1. <https://doi.org/10.5169/seals-99849>
- Moestrup, Mette. 2021. «En politik for det vi ikke merker». I *Å snu verden inn mot verden*. Kolon.
- NÄNNY, MAX. 1987. «Chiastic Structures in Literature: Some Forms and Functions», *Swiss Papers in English Language and Literature*, Tübingen, 3, 75-97 <https://doi.org/10.5169/seals-99849>
- NAOB, s.v. «Omsnudd,» lest 10. juli 2023, <https://naob.no/s%C3%B8k/omsnudd>

- Opstad, Steinar. 2003. *Men sanheten kom som et dikt* – poesier. Oslo: Kolon
- Oterholm, Knut. (2003, 4. Februar). «Fragmenter til en lesning av Tone Hødnebøs *Stormstigen*» <https://www.nypoesi.net/old/omtaler/hoedneboe.html>
- Oterholm, Knut & Skjerdingsstad, Kjell Ivar. (2012). «Fornemmelse og oppmerksomhet – artikulasjon og stemme Et kroppslig perspektiv på formidling.» *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskap og Kulturformidling*, 1 (3): 19-29. Doi: <https://doi.org/10.7146/ntik.v1i3.26072>
- Paul, Anthony. 2014. «From Stasis to Ékstasis: Four Types of Chiasmus». I *Chiasmus and Culture*. Redigert av Boris Wiseman and Anthony Paul, 19-44. New York. Berghahn Books. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qcqv1.5>
- Rheinberger, Hans-Jörg. 1997. *Towards a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford California: Stanford University Press.
- Sennett, Richard. (2008). *The Craftsman*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Strecker, Ivo. 2014. «Chiasmus and Metaphor.» I *Chiasmus and Culture*. Redigert av Boris Wiseman and Anthony Paul, 69-90. New York. Berghahn Books. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qcqv1.7>
- Tyler, Stephen A. 1987. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Unamuno y Jugo, Miguel de. 1966-71. *Obras completas*. Ed. Manuel Garcia Blanco. 9 vols. Madrid: Escelicer.
- Usher, Phillip John. 2014. «Quotidian Chiasmus in Montaigne: Arguing Impotence and Suicide». I *Chiasmus and Culture*. Redigert av Boris Wiseman and Anthony Paul, 148-160. New York. Berghahn Books. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qcqv1.12>
- Vinje, Eiliv. 2000. *Eit språk som ikkje passar Epideiktiske element i Holbergs reflekterande prosa*. PHD avhandling, Universitetet i Bergen.



LOUISE MØNSTER

At væve vrangsiden frem

Om Tone Hødnebøs *Nytte og utførte gerninger*

Væven er en ældgammel teknologi, måske den ældste. Arkæologiske fund har dateret væve tilbage til 5000 f.Kr. Det gør vævens teknologi til en forløber for både matematikken og skriftsproget. At væve et billede, i modsætning til fx at tegne et billede i sandet, kræver planlægning og matematisk tænkning. (Amalie Smith 2020, 6)

Hvis der er et år i norsk poesihistorie, som jeg med rimelig ret kan sige, at jeg kender til, så er det 2016. Jeg havde nemlig sagt ja til at skrive en oversigtsartikel til *Norsk litterær årbok* over dette lyrikår og fik derfor tilsendt alle udgivne digtværker fra de mest etablerede norske forlag. I alt drejede det sig om 59 bøger fra ti forskellige forlag, som ankom i større og mindre pakker og efterhånden fyldte godt på mit kontor. I stakken gemte der sig mange fine læseoplevelser, men der var også et værk, der rakte ud over de andre. Som utvivlsomt var og kunne noget særligt. Det var Tone Hødnebøs *Nytte og utførte gerninger*.

Bogen betog mig straks med dens på én gang stærkt sanselige og intellektuelt appellerende karakter. Den er yderst koncentreret i sin lyriske kortform og voldsomt ekspansiv i sit tankegods. Den vender sig både ind mod sig selv og ud mod verden, og den optegner et vidt spænd mellem begrebspar som sandt og falsk, rationalitet og romantik, naturvidenskab og mytologi, krop og sjæl, jeg og verden, tal og ord, det personlige og det almene, kærlighed og politik, fortid og fremtid, erindring og fortrængning, synligt og usynligt. Samtidig er det et

kendetegn ved digtsamlingen, at den aldrig stivner i fastlåste kategorier; at det mere er spændet mellem kategorierne end kategorierne selv, der bringes i spil, og at den ved at holde relationerne åbne animerer sin læser til selv at tænke videre. Det tager ikke lang tid at læse bogen, men dens eftervirkning og lysten til genlæsning er stor.

Derfor har jeg også længe ønsket at dykke ned i *Nytte og utførte gjerninger* og undersøge, hvad det er, der gør denne digtsamling så vedkommende og giver den så stor appel, hvilket dog ikke er ensbetydende med, at jeg i min læsning sigter efter at komme til fuldstændig klarhed over, hvad digtsamlingen mener, siger og gør. Også i tilgangen til digtene er det vigtigt at respektere gådefuldheden. Ligesom digtsamlingen selv krydser grænser mellem forskellige former for udsagn, der på den ene side ligger naturvidenskaben og forestillingen om eksakt viden nær i deres faktuelle, kategoriske og lakoniske form, og på den anden side har en åben, spørgende og flertydig karakter, der rækker ind i et poetisk drømmende univers, vil jeg i min læsning balancere imellem at oplyse værkets forskellige dele og holde dem frem i deres uudgrundelighed.¹ Det er ikke alle værker, der bliver lettere, jo flere gange man læser dem; nogle gange er det tværtimod deres kompleksitet, der synliggøres. Jeg oplever, at *Nytte og utførte gjerninger* er en sådan bog.

Poetisk praksis

Et pejlemærke for god poesi kan da også netop være, at digtene tiltaler os på måder, som vi ikke helt forstår, men som bliver ved med at rumstere i vores krop og bevidsthed. At digtene tilbageholder information,

1. I et interview med Hødnebo om en af hendes tidligere samlinger kan man læse følgende passage, som stemmer med et sådant syn på poesien: "Jeg tror ikke at poesien kan komme med noe svar, men kanskje kan man komme nærmere en tilstand hvor man ikke trenger helt klare svar, sier Tone Hødnebo. Jeg tror at diktning og kunst kan ha noe til felles med vitenskap. De store vitenskapsmenn er også i kontakt med noe, de er også nødt til å bruke fantasi og intuisjon for å komme frem til sannheter. Alt kan ikke måles og veies nøyaktig bestandig." (Meinich 2002)

vi kun delvist aner, men som ikke desto mindre vækker genklang og antænder vores tanke. Eller med Hødnebøs egne ord fra poetikken *Skamfulle Pompeii* (2004), der vidner om, at denne erfaring ikke kun tilkommer læseren, men også forfatteren:

det finnes en annen stemme i skriften enn den du hører når noen snakker, du merker det i hele kroppen, hva vil denne stemmen deg, og hva vil diktet? Jeg sier du, men mener jeg, og omvendt. Fornemmelsen kom først, sier du, og lengselen etter diktet, men anstrengelsen møter oss hver dag, også i språket. Diktet er ikke ferdig, det vil aldri bli ferdig. (Hødnebø 2004, 20)

Når man læser Hødnebøs *Nytte og utførte gjerninger*, registrerer man straks en intenst ladet stemning. Man fornemmer, at der er noget afgørende på spil. Stemmen er alvorlig og eftertænksom, tonen er på én gang beslutsom og afventende, atmosfæren er præget af tiltagende mørke, og man oplever at befinde sig et potentielt udsat sted. Men samtidig er der også en fornemmelse af, at det er vigtigt ikke at resignere, men at gøre noget. Herunder aner man en tro på poesien som en kunstform og kommunikationsform, der måske nok ikke direkte kan ændre verden, men som dog på sine egne præmisser kan gøre op med magtens sprog og anspore til forandring. Med digtsamlingens ord, der også på meget konkret vis knytter den poetiske praksis sammen med den dennesidige verden: ”Det handler ikke om å være høyrøstet, / men å snakke så lavt at gulvet berører føttene” (Hødnebø 2016, 19).²

Det er ikke sikkert, at det entydigt er en god ide at betragte denne praksis som en specifik kvindelig form for skrift – bl.a. fordi det risikerer at være med til at fastholde forskelle mellem kønnene, som samlingen essentielt søger at nedbryde. Ikke desto mindre er der nogle oplagte fællespunkter mellem Hødnebøs skrivemåde og den såkaldte *Écriture féminine*, der kan være med til at øge forståelsen for, hvorfor Hødnebø skriver, som hun gør. Det gælder eksempelvis i forhold til

2. I det efterfølgende anfører jeg udelukkende sidetal, når jeg henviser til digtsamlingen.

Hélène Cixous, der i *Medusas latter* (1975) karakteriserer den kvindelige skrift som en skrift, der sætter erfaring før sprog og fortrækker en ikke-lineær, cyklisk skrivemåde. I Kristina Hagström Ståhls artikel ”Nyt lys over den franske forfatter Hélène Cixous” (2006), som forsøger at reaktualisere Cixous som pluralist frem for essentialistisk forskels-feminist, fremhæves det, at Cixous skriver på en måde, hvor teori og poesi flyder sammen, og hvor ikke blot tanken, men også skriftens sanselighed er afgørende. Endvidere gengiver Ståhl et citat af Jacques Derrida, der betoner, at Cixous “formår at få sproget til at tale, selv i de mest velkendte udtryk, de steder, hvor der synes at være et mylder af hemmeligheder, som giver tanken liv. Hun ved, hvordan hun skal få sproget til at fortælle, hvad det gemmer på, og på den måde kommer det undervejs ud af sit skjul” (Ståhl 2006). Det er, som allerede antydnet, en beskrivelse, der resonerer med min oplevelse af at læse Hødnebø.

Tilsvarende kan man trække forbindelseslinjer til Luce Irigaray, hvis projekt om at skrive den fortrængte kvindekrop frem knyttes sammen med en skrift, der anvender ikke-hierarkisk organiserede, små fortællinger, som uddrager sig opsummerende gengivelse (Lykke 1999, 49). I Ninna Lykkes redegørelse for den feministiske cyborg-kultur-teoretiker Sadie Plant – der er inspireret af Irigaray og ønsker at gøre opmærksom på kvindens position i computerkulturen, hvor hun også tidligere har været marginaliseret – anføres det desuden, at Plant benytter ophobningsprincipper i sin genskrivning af tekster om kvinder og computerkultur. Endvidere kommer Plant ind på berøringsfladerne mellem teknologi og kvindeligt håndværk og fremhæver Ada Lovelace, der sammen med Charles Babbage konstruerede den første computer med inspiration fra den moderne Jacquard-vævemaskine.

Uanset om man finder udtrykket kvindeskrift adækvat eller ej, er der en række interessante paralleller mellem de nævnte feministers skrivemåder og *Nytte og utførte gerninger*, som peger på alternative kvindelige slægtskaber og inspirationslinjer end dem, der præger den dominerende mandlige kanon. I Hødnebøs samling finder vi nemlig også en ikke-lineær, cyklisk skrift, der forener det sanselige og reflektive, ligesom der anvendes ophobningsteknikker (fx i form af

lister) og ses en ikke-hierarkisk organisering af små, komprimerede tekster, hvilket gør det svært at foretage en opsummerende gengivelse af samlingens indhold. Dertil kommer, at digtsamlingen er båret af en bestræbelse på at skrive tilsidesatte kvinder frem, og ligesom Plant interesserer Hødnebø sig specifikt for marginaliseringen af kvindelige videnskabsfolk. Herunder nævner Hødnebø Ada Lovelace, der har en særlig position i værket, idet hun ikke kun optræder i ”Liste” over ti betydningsfulde, oversete kvindelige videnskabsfolk, men også er tilegnet de to digte ”XII til Ada Lovlace” og ”10 til Ada Lovlace”. Yderligere danner typiske kvindehåndværk som broderi og vævning en gennemgående tråd i værket, og netop vævningsmetaforikken opfatter jeg som en produktiv indfaldsvinkel til samlingen. Derfor har jeg også fremhævet den i artiklens titel og i det indledende citat af den danske forfatter Amalie Smith, der vidner om, at Hødnebø ikke er alene om at interessere sig for vævningens teknologi.

Vævning

Vævning er som bekendt et håndværk, der både faktisk og mytologisk er knyttet til kvinder. I den nordiske mytologi møder vi skæbnegudinderne Urd, Verdande og Skuld, der spinder de levendes livstråde, og hvis navne forbindes med fortid, nutid og fremtid. Som Finn Stefánsson skriver, kan nornerne opfattes ”som personifikationer af selve tiden og dens ubønhørlige gang. Blandt tydingerne af ordet «norne» har været «vride», «vende», måske som et (tids)hjul, der drejer rundt” (Stefánsson 2011). Såvel spørgsmålet om tiden som det at vende noget om er centralt i Hødnebøs samling, der er båret af en bestræbelse på gennem ord at skrive verden frem og sammen på nye måder; at knytte eller brodere et andet billede, hvor man har blik for det, der har befundet sig i skyggen: ”For hver maske er det en ny maske, / men hvordan få vrangsidens ud / og hvor langt inn i mørket / er det som er tapt for altid?” (s. 57) Denne reverserende og forandrende intention peger på den politiske dimension i digtsamlingen, der kan betragtes i forlængelse af Jacques Rancière, der i “The Politics of Literature” (2004) netop fremhæver, hvordan litteratur kan spille

en afgørende rolle i forhandlingen af det sanselige; hvordan den kan være med til at ændre betingelserne for det, vi ser og ikke ser (Rancièr 2004, 10).

Digtsamlingen refererer til forskellige former for vævning, syning og knytning. Det viser sig bl.a. i sammenhænge, hvor noget enten bindes sammen eller oprævles. Eksempelvis tales der i den første dels fjortende digt og igen i den tredje dels tolvte digt om, at det lyriske jeg ”fester tråden slik at ingenting vil løsne” (s. 17), ligesom vi et andet sted hører: ”Penelope vevde et fint tøj, / for hver tråd hun spant / telte hun timer og dager [...] og løste opp om natten det hun vevde om dagen” (s. 41). Vævningsmetaforikken står endvidere i nær forbindelse med beskrivelserne af hår, der også kan betragtes som en form for tråd og udgør et genkommende motiv. Det gælder dels i forhold til samlingens eventyrlige og mytologiske skikkelser, bl.a. når vi hører, at ”Rapunsels hår var sterkere enn et tau” (s. 18) og ”Det går mot slutten / når Samson avgir falsk forklaring, / og Dalila vever håret hans / sammen med renningen i veven” (s. 65). Dels gælder det det lyriske jeks mere personlige historie: ”Håret mitt var tynt og flokete” (s. 18) og ”Jeg løp fram og tilbake / for at håret mitt skulle vokse” (s. 59). At den personlige historie blander sig med andre og større diskurser, er da også et gennemgående træk i værket.

Broderiet indtager desuden en fremskudt placering i samlingens metapoetiske tekster. I den første afdeling møder vi passagen: ”og klorofyllet spres / akkurat som et broderi // blekner etter årstidene / mens blomstene gror // og visner igjen / langt inn i framtiden” (s. 20), og da sætningerne vender tilbage i tredje del, udvikler det sig til en decideret poetologisk beskrivelse: ”Det besværlige må knytes opp / for å snu verden inn mot verden. / Jeg leter etter en setning / mens blomstene gror og visner igjen / i takt med årstidene / akkurat som et broderi” (s. 68). Projektet om gennem poesien at vende verden ind mod verden paralleliseres her med et håndværksarbejde og knytter desuden an til tiden og naturen, der udgør to af værkets fremtrædende tematikker, og som jeg kommer nærmere ind på senere.

Først er det dog på sin plads at nævne, at vævearbejdet ikke kun relaterer til værkets indholdsmæssige plan, men også kan fungere som en produktiv metafor for forståelsen af dets formæstetiske kom-

ponenter. Såvel kompositorisk som sprogligt er digtsamlingen nemlig kendetegnet ved en række om- og tilbagevendinger – eller ”Inversjoner”, hvilket Hødnebø kalder et af sine digte (jf. s. 48-49). Hødnebø opsøger ikke alene det, der er fortrængt i den gængse historieskrivning; det, som står i mørke, befinder sig på bagsiden eller er anført i marginen. Hun vender også tilbage til sine egne udsagn, omgør dem en smule og knytter herigennem samlingens enkelte tekster til et hele.

Den første del består af 21 digte anført med stigende romertal, den anden del af 34 titulerede tekster og den tredje del af 17 digte med faldende arabiske tal. Mens den anden del i en friere form optager dele fra den første og skriver videre på en række af de samme aspekter, er der i den tredje del tale om en spejling af første del. Der optegnes en cirkulær bevægelse, idet værket begynder og ender med de samme tekstelementer. Dog drejer det sig ikke om en identisk gentagelse, men om en gentagelse med en forskel, idet teksternes og sætningernes indhold og rækkefølge er let forskudt, ligesom der kan være variationer i ord- og versdelingerne. På denne vis fungerer struktureringen som en illustration af værkets overgribende idé om, hvordan ting på én gang står i forbindelse med, udvikler sig af hinanden og dog er forskellige. Også formmæssigt kan teksterne derfor minde om vævning. De knyttes tæt til hinanden og tegner et sindrigt mønster af tanketråde, der snor sig ind og ud. Herigennem giver de et bud på en anden tilgang til verden, som bygger på et komplekst syn på tid og historie, hvor man vender tilbage, men aldrig til det helt samme.

En sådan forenende, sammenknyttende bestræbelse – der ligeledes er kondenseret i samlingens centrale udsagn om at ”vende verden ind mod verden” – kommenterer Hødnebø i *Skamfulle Pompeii*. Her lyder et af de poetologiske fragmenter:

er det du skriver mer komplisert enn verden? Jeg vil bare forene det jeg sanser med det jeg ikke merker, rytmen med det jeg kan forestille meg, det jeg har glemt med det jeg husker, store hendelser med de hardnakkede, drøm med virkelighet: meg selv og de andre. Jeg vil forbinde diktets og leserens øyeblikk, men alltid er tanken et hestehode foran eller bak, som når en telefon ringer, og jeg i

løpet av noen sekunder får vite en hemmelighet, i det øyeblikket da alt kan skje, en drøm jeg våkner opp fra, tanken og følelsens forbindelse (Hødnebo 2004, 27).

I parallel til denne beskrivelse fører *Nytte og utførte gjerninger* os ind i et særdeles vidtspændende univers, der optegner en række dynamiske modsætningsforhold. Vi bliver præsenteret for en mængde forskellige tråde med tilknytning til overordnede tematikker om bl.a. tid og historie, det personlige, natur, magt, politik, skrift, kærlighed og videnskab. På grund af den sammenviklede form er det svært at adskille trådene fra hinanden; alligevel vil jeg i det følgende forsøge at rette fokus mod et udvalg af disse tematikker, nemlig for det første tid og historie, for det andet skrift og for det tredje natur og klima.

Tid og historie

Spørsmålet om tid og historie udgør en af de mest gennemgående spor i samlingen, og dét på en måde, hvor man tydeligt fornemmer, at der ikke er nogen simpel relation mellem fortid, nutid og fremtid. Tværtimod står disse størrelser i et stadigt udvekslingsforhold til hinanden og lægger op til en plastisk tidsforståelse. Endvidere opererer samlingen på forskellige tidslige niveauer, idet den omhandler både den personlige og den almene historie, det små og det store.

Vi begynder med forholdet mellem tid og den personlige historie. Samlingens første og sidste omtale af tid knytter nemlig an til det personlige plan. Tekst II ender med udsagnet: ”jeg ble den piken / jeg forlot og aldrig kom / tilbake til” (s. 11), hvilket også indleder samlingens allersidste digt, idet versdelingen dog er ændret ”Jeg blev den piken jeg forlot / og aldrig kom tilbake til”. Udsagnet er paradoksalt – på én gang hævder og benægter det jegets identitet på tværs af tid, ligesom det forbinder fortid og fremtid på en måde, der principielt er uladsiggørilig. Dertil kommer, at det modsiges – i hvert fald delvist – i samlingens anden del. I ”Spørsmål til Pythia” lyder det: ”Jeg er ikke den jeg kom tilbake til, / jeg ble ikke klokere. / Jeg betror meg for å få tiden til å gå, / men jeg er ikke den jeg var // før jeg sier det videre. /

Hjertet mitt er /ubøuelig/ugjennemtrengelig/porøst/ / så hvorfor innhenter historien meg? (s. 59). Tilsvarende står der i digt 13 i den tredje del: ”Jeg var ikke den jeg var, / jeg var verken ham eller henne / likevel ropte prinsen: Rapunsel, slipp ut ditt hår” (s. 69). I samme bevægelse som disse tekststykker kontrasterer de tidligere citerede, relativiserer de imidlertid også benægtelsen af den identitetsmæssig overensstemmelse i versene indledt af ordene ”før” og ”likevel”. Og dersom man overhovedet kan trække nogen form for stabilt udsagn ud af citaterne, må det derfor være, at spørgsmålet om den enkeltes identitet over tid essentielt er modsigelsesfyldt. Jeget på én gang er og ikke er den samme, hvilket flugter med dekonstruktionens pointe om, at enhver identitet også altid er hjem søgt af det, den ikke er (Young 2007, 209f.).

I beskrivelsen af den personlige historie nævnes jegets alder: ”Jeg var åtte og begynte å skrive” (s. 11), ”Jeg var 12, og forsto ikke at kroppen er endelig” (s. 26) og ”Jeg ble eldre enn 12, og jeg ble ikke yngre” (s. 28). Tal har en fremskudt placering i samlingen og knytter an til forestillingen om eksakthet og naturvidenskab. I omtalen af jegets alder trækkes der på en kronologisk eller mekanisk tidsforståelse, der synes at have retning, begyndelse og slutning. Alligevel fremstiller samlingen ikke tiden som hverken lineær eller umiddelbar intelligibel. I digt XXI læser vi: ”Hvor lenge er for alltid, spurte Alice, / noen ganger bare ett sekund, svarte den hvite haren” og senere i samme digt: ”For å forstå tiden kan vi sammenlikne den med en elv / som forandrer seg ustanselig, // eller en mekanisk klokke / som før eller senere vil stoppe” (s. 21). Tid er unægteligt et komplekst fænomen. Den fremstår på én og samme gang som endelig og evigt fluktuerende – i hvert fald hvis vi læser efter den sidst citerede passages mening og ikke orienterer os i forhold til dens lyd. Hvis vi går efter lyden, oplever vi nemlig, at rimet mellem ”klokke” og ”stoppe” giver efterklang og herigennem delvist går op imod forestillingen om tidens standsning. Det er selvsagt Herarklits berømte udsagn om, at man ikke kan stige ned i den samme flod to gange, der rumsterer i sammenføringen af tiden og floden, og det gælder også i passagen:

”Jeg kom for sent eller for tidlig, / tidspunktet passet aldri, / ikke på den måten: er det elven / eller vannet som renner?” (s. 34)³

Selvom vi som mennesker orienterer os ud fra kategorierne fortid, nutid og fremtid, er det således ikke størrelser, der står i et simpelt forhold til hinanden. På fænomenologisk vis vikler de sig ind i hinanden, hvilket er særligt tydeligt i de mange digte, hvor forhold vedrørende tid, historie, erindring, minde og genfortælling tematiseres på et mere generelt plan. Eksempelvis stiller digtet ”Kronologi” spørgsmål til forholdet mellem oplevelse og gengivelse, og af ”Framtid 1” fremgår det, at fortiden ikke er tilbagelagt én gang for alle. Digtet, der vel at mærke er placeret senere i samlingen end ”Framtid 2”, lyder:

Minst én av oss husker feil
 og fortiden skrives om til framtid,
 //det er lettere å gjenkjenne enn å gjenkalle//
 selv hjernen forandrer seg,
 det handler om minnets funksjon
 og hvordan man ikke kan rekonstruere alt
 ned til minste detalj.
 Hvordan har det vært,
 hvordan er det nå,
 og hvem av oss skal skrive historien.
 (s. 44)

I overensstemmelse med moderne kognitionsforskning rettes opmærksomheden mod, at det vi tror at huske, ikke altid er i overensstemmelse med den faktiske fortid, ligesom digtet genkalder sig tidslighedens tre dimensioner og markerer, at rekonstruktionen af fortiden er afhængig af, hvem der ser. Dette spørgsmål om genfremkaldelse og omskrivning af fortiden vender tilbage flere gange. Eksempelvis i passager som ”Historien må reverseres, / og det blir mer og mer historie [...] For å rokkere på en orden / nærmer vi oss døden fra en annen

3. I denne sidste passage er der desuden et ekko af William Butler Yeats «Among School Children», hvor man finder det berømte spørgsmål: «How can we know the dancer from the dance?».

side” (s. 47) og ”Time etter time et mønster / for å holde kaoset borte / eller holde ut en orden / For hver maske er det en ny maske, / men hvordan få vrangsidene ut / og hvor langt inn i mørket / er det som er tapt for alltid?” (s. 57)

Samlingen er kendetegnet ved en gjennomgående refleksjon over, hvad man kan hente frem af fortidens dunkle gemmer, og hvordan man kan bidrage til en omskrivning af historien, der får flere af de figurer frem, der uretmæssigt er blevet glemt. Som bekendt skrives historien normalt af *sejrherrerne* – et ord der også i sig selv er maskulint tonet – men bag de yderste, synlige lag, gemmer der sig andre, mørkelagte historier, som fortjener opmærksomhed, og som tidligere nævnt er en af værkets centrale intentioner at give plads til betydningsfulde kvindelige videnskabsfolk, der er marginaliseret i den officielle historieskrivning. I digtsamlingen er tematisering af tid og historie derfor tæt knyttet til spørgsmålet om erindring; med digtsamlingens egne ord handler det om ”hva husker vi, ikke minst / hva vil vi huske” (s. 30). *Nytte og utførte gjerninger* dykker ned i tidens flod og henter ting op til overfladen, inden de for altid forsvinder i glemslens dynd. Værket behandler de helt store spørgsmål om tid, historie og magt og gør det på en måde, der uden at svælge i den personlige historie ikke desto mindre tydeliggør, at der bag al gøren er et konkret udgangspunkt, en vilje og et perspektiv. Heller ikke tiden er en neutral magt.⁴

4. I *Skamfulle Pompeii* er overvejelser om tiden og historien også indspundet i en vandmetaforik, der udvikler sig omkring det at holde sig oven vande eller synke til bunds. Nogle eksempler lyder: ”Hvis tanke er tradisjon, alt som er tenkt til nå, hvordan gå inn i dette uten å drukne? Jeg tror ikke på noe: jeg puster, men er ikke fri til å gjøre hva jeg vil” (Hødnebo 2004, 9). Erindring og skrift knyttes også her tæt til hinanden: ”de døde kommer til orde, én etter én gjennom skriften, som kongesønnen Heraklit fra Efesos” (ibid. 15), ”for ikke å drukne i historien og i alle tankene som er tenkt, vil jeg stole på hjertet, skriver jeg, hjertet i forstanden, en dødelig pil. [...] Jeg skriver for at komme nærmere fortiden, for at komme nærmere fremtiden, for at komme nærmere øyeblikket, for å oppta det i blodet: å kunne svelge, puste for ikke å synke til bunnen” (ibid. 22) samt ”og spør om det er elven eller vannet / som renner gjennom oss” (ibid. 28).

Skrift

Forholdet vedrørende tid og historie står desuden i tæt forbindelse med skriften og dens muligheder for at repræsentere verden på en anderledes måde. Samtidig med at værket har en udadvendt, politisk og historisk revolterende side – som dog er fremsat på en stille, lavmælt facon – er det en samling med en stærk skrifttematisk dimension, hvor digtningens og sprogets muligheder tages op til refleksion. Disse refleksioner er ligeledes tæt knyttet til den personlige historie, og de tidligere citerede angivelser af jegets alder fokuserer da netop også på, at hun som otteårig begyndte at skrive (s. 11), at hun som tolvårig bl.a. lærte ”at det ikke fins et ord for alt” (s. 26), og endelig at hun som ældre end tolv sætter sig følgende forsæt: ”Målet er å bli en som ikke drømmer, / og skriver i marginen, / hver bokstav har en tallverdi, / det som står igjen er ordene” (s. 28). Som mange andre steder i bogen er forholdet mellem de enkelte sætninger i den sidstnævnte passage ikke éntydigt, alligevel fornemmer man en digterisk ambition om at veksle drøm til virkelighed og nå frem til en mere konkret og ikke-marginaliseret skrift. Hertil kommer, at benævnelsen af bogstavernes talværdi henleder til, at computergeneret skrift fremkommer på baggrund af de enkelte bogstavets bagvedliggende talkoder. I et af de tidligere nævnte digte til computerens moder Ada Lovelace lyder det tilsvarende: ”Verden faller inn og løser seg opp / og dokumentet skriver seg selv”, ligesom der spørges: ”hva det fins mest av, / setninger eller tall?” (s. 16) I samlingen er der en gennemgående interesse for verdens beskaffenhed og for de forskellige måder, mennesket forstår sig selv og sine omgivelser på med afsæt i både natur- og humanvidenskaberne.

Dog synes interessen for sproget at overstige den for tallene. Allerede i tredje linje i samlingens første digt står der: ”Det fins mange slags setninger” (s. 2), og en genkommende tematik kredser om ordenes subversive kraft og evne til at initiere forandring. Digtet ”Verb” knytter eksplicit sprog og politik med hinanden. Det lyder:

I diktatet husket jeg flere og flere ord
og at substantivet kom før verbet

eller som Lenin sa: alt er politikk,
også når du sover.

Politiske systemer forandrer seg
rett framfor øynene mine.
Jeg må bruke verbet,
ikke leve som en mumie.
(s. 43)

Det samme gjør digt VIII, hvor vi bl.a. finder følgende udsagn: ”Av og til kan en setning forandre alt, / jeg kan ikke forbinde noe med noe annet” (s. 14), ligesom jeg tidligere har fremhævet versene: ”Jeg leter etter en setning / som kan snu verden inn mot verden” (s. 19) fra digt XVIII. Selvom det tydeligvis ikke er let, insisteres der på at bruke sproget som en aktiv form for handlen i forsøget på at nå frem til en anden og bedre verden: ”Det fines ikke ubrukkelige setninger, / bare umulige verdener, sa du / og jeg noterte i dagboken // at det som ble skrevet skulle bli lest / først etter at det var hendt” (s. 39). Der er en stor alvor i tilgangen til sproget og en tro på, at det kan gjøre en forskel.

Værkets noget atypiske og umiddelbart upoetiske tittel peger tilsvarende i retning af det faktuelle. *Nytte og utførte gjerninger* refererer til noget, der er gjort, som har betydning og virkning i verden. Endvidere er det, som vi erfarer først i bogen, en del af et citat af Francis Bacon, der siger, at disse ”er både garantier og kausjonister for sannheten”. Som sagt er sandhed og falskhet et af de modsætningspar, som gentagne gange optræder i bogen, og verifikation og falsifikation er da også fundamentale videnskabelige principper. Bacon, der var empirist og tilhænger af den induktive metode, talte selv for en regelbundet udforskning af natur og mennesker og for, at man skulle anvende de samme regler ved formidling af den opnåede viden. Men selvom Hødnebo samler sine tekster under denne tittel og på mange måder er optaget af videnskab og faktuelle forhold, står det alligevel åbent, om titlen skal opfattes som dækkende for hele samlingen. I hvert fald synes de elementer, som relaterer til følelsernes og kærlighedens område, at stikke noget udenfor. Dette område knytter desuden an til skrifttematikken på en lidt anden vis – nemlig primært

gennem omtalen af breve, og i litteraturhistorisk øjemed er brevgenren da også ofte blevet forbundet med kvinder, det uformelle og følelsernes område (Alenius 2011).

Den første omtale af et brev finder vi i digt IX. Her møder vi citatet: ”Jeg skulle skrive til deg / og snakker om meg selv – tilgi meg.” Og teksten afsluttes med ordene: ”Det du skrev vil ikke forsvinne / selv om jeg sletter dine spor” (s. 15). Man får ingen nærmere information, hverken om relationen mellem duet og jeget eller om brevets indhold. Imidlertid man aner noget smertefuldt, hvilket i sammenhæng med den senere beskrivelse fra digt XIV: ”Brevene du skrev / var fulle av antakelser, eller sødme, // men da jeg leste dem var alt annerledes, / derfor ble disse linjene skrevet” (s. 17), kan give indtryk af et overstået kærlighedsforhold. Brevene fremstår som vidnesbyrd om noget, der engang var; også de åbner til en forgangen verden, og digtsamlingens tekster kan i forlængelse heraf ses som et forskudt svar: ”Jeg visste ikke hvordan jeg skulle tenke eller føle, / og skrev ikke tilbake” (s. 18), står der i digt XV.

Kommunikationen er tydeligvis kompliceret, og dette indtryk forstærkes blot af brevmotivets videre forekomst i samlingens anden del. Det gælder bl.a. i to digte med fokus på kvindelige videnskabsfolk: I ”R. og X” hører vi om en, der venter på et brev og en, som skriver et brev og beder om forladelse (s. 55), ligesom der i ”Noethers Setning” nævnes et brev, der er gået tabt (s. 60). Når vi i værkets tredje del vender tilbage til de passager fra den første del, hvor brevene blev nævnt, er det imidlertid bemærkelsesværdigt, at brevet nu selv som oftest er udeladt. Faktisk nævnes ordet kun et enkelt sted i den sidste del, og her står der sigende: ”Jeg sletter dine spor, / men det du sa vil ikke forsvinne, / en drøm er det i hvert fall ikke / og noen er herre i eget hus. / Hvilken vei blåser vinden, sto det i brevet, / det er bare konspirasjonsteorier. / Jeg stenger meg ikke inne” (s. 72).⁵ Teksten er fragmentarisk og dunkel; afsløringen af, hvad der stod i brevet, synes mest af alt at være en anti-afsløring, og heller ikke her bliver det klart,

5. I den sidste af *Skamfulle Pompeiis* to hoveddele tager Hødnebøs refleksioner afsæt i Emily Dickinsons tre kærlighedsbreve, og brevgenren spiller således også en vigtig rolle i poetikken (jf. Hødnebø 2004, 28ff.).

hvem duet er, og hvori relationen til jeget består. Der er en intimitet i henvendelsesformen, der som nævnt antyder en kærlighedsrelation af en slags, men samtidig er der tydeligvis grænser for, hvor langt ind i det personlige Hødnebø ønsker at gå, hvilket samlingen da også nævner lige fra det første digt: ”men hvor personlige skal vi bli?” (s. 11).

I stedet kan vi vende tilbage til Kristina Hagström Ståhls diskussion af Derrida og Cixous. Ståhl skriver:

Derrida mener, at skriften, især i brevform, henvender sig til en fraværende modtager, et ikke-nærværende “du”; Cixous mener, at det er i tabet og det forsvundne, at skriften fødes. Sproget bliver dermed en måde at danne forbindelse, om end ufuldkommen, til det som er forsvundet og uden for rækkevidde, en måde at skabe eller finde spor af det fraværende og tabte. (Ståhl 2006)

Uanset om bevægelsen går fra skriften til fraværet eller fra fraværet til skriften, er dette spænd nemlig sigende for *Nytte og utførte gerninger*, der på mange forskellige niveauer balancerer imellem det nærværende og fraværende og præsenterer en form for lavmælt tale, der giver stemme til det, som ellers ikke let bliver hørt. Som et sidste led i denne læsning skal vi nu se, hvordan samlingens omkalfatring af forgrund og baggrund også omfatter naturen og klimaet.

Natur og klima

Som allerede antydnet giver værket en fornemmelse af, at vi befinder os et udsat sted, hvor der er behov for forandring. Den lavmælte tale på grænsen til tavshed udgør et modtræk til den herskende magt og de gældende diskurser, og herunder forbinder den sig med et forsvar for naturen. Naturen indtager med andre ord en betydningsfuld plads i projektet om at vende verden mod verden og er tydeligt til stede fra bogens begyndelse. De to første vers i digt I lyder: ”Hagen er bekmørk, / biene surrer og surrer seg bort” (s. 11). Ikke alene mørket, men også biernes forsvinden har en foruroligende virkning. Som også Maja

Lundes bestseller *Biernes Historie* (2015) har bidraget til at gøre opmærksom på, udgør det en alvorlig trussel mod økosystemet, hvis der i fremtiden ikke er nok bier og andre insekter til at bestøve blomsterne. Og denne dystre prognose runger ligeledes som en mørk klangbund bag Hødnebøs værk, hvor bien er det dyr, der nævnes flest gange. Som konsekvens af digtsamlingens spejlvendte form optræder de to citerede vers desuden på bogens sidste side, hvor de tilføres et klingende fravær, idet ”ekkoer fra fugler inntar hagen” (s. 76). Dette udsagn trækker i sin tur en tråd til den anden afdelings centrale tekst ”Inversjoner:”, hvis sjette punkt lyder: ”Det mørke og mystiske inntar hagen, og ekkoer fra fugler” (s. 48). Bogens sammenvævede strukturer kan da også oplagt paralleliseres med såvel Bruno Latours netværkstanke som med Timothy Mortons begreber om *the mesh* og *interconnectedness*; med den økologiske tankes opgør med dualismen og fremhævelsen af sammenspundetheden mellem alt levende og ikke-levende.⁶

Foruden bier og fugle omtaler samlingen svaler, guldsmede, svaner, solsorte og sommerfugle samt en bladlus. Det er mindre dyr, som vi kender fra den nære verden og en nordisk geografi. Dertil kommer den hvide hare fra *Alice i eventyrland* (digt XXI og 16) samt jegets hunde, der tilskrives en næsten mytologisk karakter i digt III og 3. Også dyrenes tilstedeværelse er gennemgående diskret og lavmælt. Det er overvejende små, bevingede dyr, og der knyttes ikke mange beskrivelser til dem. De få, der er, er desuden lettere foruroligende, som når vi hører ”en svane kom for tett på” (s. 14) eller ”Muterte sommerfugler påvist i Fukushima” (s. 33).⁷

Hvis vi bevæger os fra dyrene til vejrforholdene, oplever vi tilsvarende, at klimaet er under negativ forandring, og der er ildevarslende forandringer på vej. Mørket er ikke blot mørkt, men bælgmørkt (s. 11,

6. Tre af samlingens digte er da også efterfølgende blevet publiceret på Klimaksjonens hjemmeside, jf. <https://forfatternesklimaaksjon.no/three-poems-tonehodnebo/>.

7. Som mange nok vil huske, var der i 2011 et jordskælv ud for Japan, hvilket medførte, at en tsunami ramte den japanske kyst og skabte en særdeles alvorlig atomkraftulykke på Fukushima Daiichi-kernekraftværket.

20, 66, 76), og floden er grønsort (s. 14, 73). Derudover omtales vejrforhold som vind, sne, torden, lyn og regn – og med tiltagende styrke: ”Vinden øker” (s. 16, 71), ”Månen lyste ikke, / det regnet til det ble morgen” (s. 46), ”Regnet faller og faller” (s. 56), ”snøen fortsetter å falle / til den når bakken” (s. 17). De klimatologiske beskrivelser er således kendetegnet ved dårligt vejr og mørke. Vi hører intet sted om sol og varme, og den gjennomgående fornemmelse af værkets atmosfære som tynget og dystert afspejles endvidere på det metaforiske plan, idet jeget ønsker at vende ”det mørke mot lyset” (s. 26).

Som et eksempel på samlingens måde at tematisere et klimakritisk aspekt skal vi afslutningsvis se på den første afdelings digt XIX og XX, der står i et næsten – men også kun næsten – antitetisk forhold til hinanden. Mens det første af digtene nemlig maler en positiv version af haven, hvor træer og blomster udfolder sig i takt med årstidernes gang, sætter det andet et modbillede op, hvor de normale processer er under negativ forandring, og ord som ”ikke lenger”, ”fortumlet”, ”faller”, ”endrer” og ”bekmørkt” er med til at understøtte dette.

XIX

Biene surrer og surrer i hagen,
bladene folder seg ut, treet blir grønnere

og klorofyllet spres
akkurat som et broderi

blekner etter årstidene
mens blomstene gror

og visner igjen
langt inn i framtiden

XX

Svarttrosten synger ikke lenger
som en garanti for sannheten,
vi går fortumlet forbi hverandre.
Humlene suser omkring,

bladene faller én etter én.
 Etter torden endrer naturen seg,
 hagen er bekmørk.
 (s. 20)

Som disse tekster vidner om, er digtsamlingens måde at forholde sig til klimakrisen på langt fra anmassende og råbende. Der siges intet sted direkte, at vi bør kere os mere for miljøet og passe bedre på vores natur. Hvad Hødnebø derimod gør, er, at hun beskriver nogle forandrede forhold på en så tilpas foruroligende måde, at vi som læsere afficerer af teksternes stemning og indirekte fornemmer, at vi også på dette område må arbejde for at gøre noget om. Eller for at vende tilbage til Derrida kan man sige, at hun giver liv til vores tanker ved at få sproget selv til at tale. *Nytte og utførte gjerninger* er hele vejen igennem båret af en stille appel, der ikke af den grund er mindre stærk. I dette perspektiv kan digtsamlingens titel således også ses som en påmindelse om, at kunst er en handlen, der rækker ud mod vores fælles verden.

Uden ende

”Diktet er ikke ferdig, det vil aldri bli ferdig”, skriver Hødnebø i *Skamfulle Pompeii* (Hødnebø 2004, 20). Det er en uafsluttelig proces at digte, at forsøge at forstå og finde tingenes rette forbindelser, at gøre uret ret og væve den glemte vrangside frem. Som forudsætning for enhver fremtræden er der en mængde tråde, der rækker om bag det synliges felt og knytter forbindelser på kryds og tværs. *Nytte og utførte gjerninger* fremhæver sammenhængene mellem det værendes mange former; det komplicerede broderi, vi alle er en del af. Og på en meget stille måde animerer digtsamlingen til, at vi fremadrettet forvalter eksistensen på en mere retfærdig og bæredygtig vis, hvor vi ikke blot anerkender det i vores fortid, der uretmæssigt er blevet glemt, men også tager vare på det, der er udsat i vores samtid, så vi sammen kan have en fremtid. Eller i hvert fald er det noget af det, digtsamlingen gør. Som jeg indledte med at nævne, er *Nytte og utførte gjerninger*

nemlig ikke et værk, hvis betydning kan kondenseres i et enkelt udsagn. Det er ikke en digtsamling, man bliver færdig med, heller ikke selvom man dykker ned i den mange gange. Og heri ligger der på paradoksal vis noget løfterigt. Fra digtsamlingen udgår der et imperativ uden udløbsdato. Det fordrer af os, at vi fortsat forsøger at forstå den verden, vi er indvævet i, og at vi drager omsorg for den.

Litteratur

- Alenius, Marianne. ”Brevet – en genre for kvinder”. I *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, jf. <https://nordicwomensliterature.net/da/2011/01/04/brevet-en-genre-for-kvinder/>, 2011.
- Hødnebo, Tone. *Skamfulde Pompeii*. Oslo: H Press, 2004.
- Hødnebo, Tone. *Nytte og utførte gerninger*. Oslo: Kolon Forlag, 2016.
- Hødnebo, Tone. ”Three poems / Tone Hødnebo”. Translated by Cecilie Dahl/Tone Hødnebo, jf. <https://forfatternesklimaaksjon.no/three-poems-tone-hodnebo/>, 2017.
- Lykke, Nina. ”Posthumane visioner: En postkønnet eller kvindelig cyberkultur?”. I *Kvinder, køn og forskning* nr. 2, 43-52, 1999.
- Meinich, Annelita. ”Språkets sannhet”. I Kulturbeitet på NRK, jf. <https://www.nrk.no/kultur/sprakets-sannhet-1.531308>, 2002.
- Mønster, Louise. ”Tag fem håndfulde natur, tilsæt en stærk slægts- og familiefølelse, husk den personlige eller parforholdets krise, rør rundt med ungdommens problemer, krydr med social og politisk bevidsthed og bring derpå hele retten langsomt i kog”. I Nora Simonhjell og Benedikt Jager (red.). *Norsk litterær årbok 2017*, 54-73. Oslo: Samlaget, 2017.
- Rancière, Jacques. ”The Politics of Literature”. I *Substance*, vol. 33, no. 103, 10-24, 2004.
- Smith, Amalie. *Thread Ripper*. København: Gyldendal, 2020.
- Stefánsson, Finn. ”Norner”. Opslag i *lex.dk*, jf. <https://mytologi.lex.dk/norner>, 2011.
- Ståhl, Kristina Hagström. ”Nyt lys over den franske forfatter Hélène Cixous” <https://kvinfor2020.temporary.dk/nyt-lys-over-den-franske-forfatter-helene-cixous/>, 2006.

LOUISE MØNSTER

Young, Robert J.C. "Dekonstruktion og det postkoloniale" [2000]. I Hans Hauge (red.): *Postkolonialisme*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 187-226, 2007.



OLE KARLSEN

Tone Hødnebøs dickinsonisme

Noen poetologiske aspekter

I

I 1981 utga Majorie Perloff sin store studie, *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Et kjennetegn ved hennes arbeider er de nære og observante tekstlesningene; hun er en pragmatisk og teoretisk eklektiker som går i dialog med det som primærtekstene legger opp til. I *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* er formålet å utrede det hun kaller «the other tradition» i anglo-amerikansk modernisme, nemlig dikt som *ikke* har sitt opphav innenfor en romantisk-symbolistisk diktkonsepsjon i linjen fra de store romantikerne til Charles Baudelaire. «The other tradition» har sitt opphav i Arthur Rimbaud, og i denne tradisjonen plasseres poeter som bl.a. Ezra Pound, Gertrude Stein, William C. Williams, John Ashbury og John Cage.

Et formål med Perloffs bok er naturligvis å gi sitt besyv med i den lange og stadig pågående diskusjonen om hva den amerikanske modernismen egentlig består i. Er den kun en fortsettelse av romantikken (som Harold Bloom synes å mene) eller representerer den et tydelig brudd med fortiden (som Donald Davie mener)? Hvilken poet er det egentlig som representerer drivkraften og står for innovasjonene innenfor modernismen – er det Pound, Eliot, Williams, Stevens eller kanskje er det Robert Frost? Og hva har Ezra Pound, T.S.Eliot, Marianne Moore, Wallace Stevens, Robert Frost, William Carlos Williams, Sylvia Plath, Frank O'Hara, John Ashbury og flere andre til felles – rent bortsett fra at de skriver dikt på amerikansk-engelsk i en bestemt periode på 1900-tallet? Å finne en fellesnevner for

alle de ulike skrivemåtene alle disse poetene representerer, er kanskje ikke umulig, men det vil nok kreve et så høyt abstraksjonsnivå at det i beste fall kun blir en rent akademisk øvelse høytsvevende over selve det litterære landskapet. Om da ikke Joy Ladin har funnet et mulig svar når hun i studien *Soldering the Abyss: Emily Dickinson and Modern American Poetry* (2010) hevder at fellesnevneren for alle disse poetenes poesi er at den er sprunget ut av Emily Dickinsons diktning.

Følger vi Ladins tankegang, går Perloff ikke bare over bekken etter vann, men krysser hele Atlanterhavet for å finne ut hvor poetene tilhørende «the other tradition» har sine litterære røtter.¹ I en fornøyet analyse av «Finding is the first Act» (Emily Dickinson, 870, Johnson 1975, 414 – 415) anvender hun Perloffs karakteristikk av John Ashburys «These Lacustrine Cities» direkte på Dickinsons tekst,² og det passer forunderlig godt. De særdragene ved Ashburys tenke- og skrivemåte som gjør han til en «poet of indeterminacy» finnes altså hos Dickinson. Med direkte sitater fra Perloff peker Ladin bl.a. på at elementene i «Finding is the first Act» som byene i «These Lacustrine Cities» «seem to exist nowhere outside the text itself», at «[t]otality is absent» og at ordføreren i diktet er like «shadowy and indefinable» som «the characters» i Ashburys dikt. Dog innrømmer Ladin at Dickinsons utgangspunkt er romantisk, at det utgår fra det Perloff kaller et «symbolic network», men at den poetiske helhetstenkning hun utgår fra, dekonstrueres; måten Dickinson utsteder bildene sine på løser nettverket opp i enkeltråder (Ladin 2010, 3 – 4).

De aller fleste særtrekkene ved poetisk språk og framstillingsform som Perloff påpeker er typiske for «uavgjørbarhetens poetikk» og som særmerker «the other tradition» i amerikansk modernisme, gjenfinner Ladin hos Dickinson. Robert Frosts lakonismer og talemålsbaserte,

-
1. Den gamle diskusjonen om den amerikanske modernismens «homemadeness» er ikke noe tema hos verken Perloff eller Ladin, men Perloff knytter iallfall «the other tradition» i amerikanske modernisme til europeisk litteratur. Om «homemadeness» i amerikansk litteratur, se Bradbury 1987, 27 – 36.
 2. I den første utgaven som kom av *The Complete Poems* (1955) er diktene ordnet kronologisk og nummerert etter tilblivelsestidspunkt, basert bl.a. på håndskriftstudier. «Finding is the first Act» er altså dikt nr. 870 i Dickinsons samlede verk. Henvisninger til denne boka gis heretter ved diktnummer i notene.

metriske dikt gjenfinner hun der, likeledes knyttes William Carlos Williams' særegne linjedeling og linje-brudd til måten Dickinson perforerer versene sine på med cesurer i form av utstrakt, ja nesten sjokkerende bruk av tankestreker. Eliot kan (som i «Four quartets») skli fra en diskurs til en annen just som hos Dickinson, og Moore og Pound eksperimenterer med parataktiske former som lister, parallellismer, m.v. der utsagn settes i motsetning til hverandre uten å forsones i en helhet – igjen just som Dickinson. Og Wallace Stevens avler abstraksjoner «like hothouse orchids» - helt i likhet med Dickinson (Ladin 2010, 6 – 8).

Det er imidlertid en hake ved Ladins argumentasjon, en hake hun selv er oppmerksom på. For man kan jo falle på den tanke at modernismens poeter har sin dickinsonismer fra sin forgjenger-poet, romantikeren Dickinson. Det kan naturligvis ikke helt være tilfelle ettersom Emily Dickinsons dikt først ble samlet av Thomas H. Johnson i 1955 i *The Complete Poems of Emily Dickinson*; før den tid fantes kun mindre diktutvalg tilgjengelig, utgaver der diktene gjerne var pyntet på og friserte slik at de kunne tilpasses et «mainstream» lyrisk toneleie – eksempelvis hva gjaldt hennes perforerte vers, «umotivert» bruk av store bokstaver, m.v. I en viss forstand er Dickinson altså en samtidig av de store amerikanske modernistene; hennes dikt kom ut under modernismen (om man betrakter modernisme epokalt). Ladin anvender derfor Rosettasteinen som bilde på sitt forskningsprosjekt: Gjennom Dickinsons poetiske skrift fortolker hun et knippe sentrale amerikanske modernisters skrivemåte. Det kunne sikkert være fristende også å fortolke sentrale norske modernister – en Paal Brekke eller en Jan Erik Vold som bl.a. har Eliot og Williams som valgslekt-skaper – i lys av den samme Rosettastein-metaforikken og utforske dickinsonismen(e) i deres forfatterskaper. Imidlertid ville kanskje det både være vel djervt og kanskje også uten tilstrekkelig presisjon i og med at flere rent språklige dickinsonismer kan betegnes som særdrag ved en modernistisk skriftpraksis.

I denne artikkelen skal vi kun konsentrere oss om noen aspekter ved dickinsonismen og «uavgjørbarhetens poetikk» hos Tone Hødnebø. Vi skal avgrense oss i hovedsak til poetikken *Skamfulle Pompeii* og til et lite knippe dikt fra ulike faser av forfatterskapet.

Hødnebøs Dickinson-gjendiktninger i *Skitne lille hjerte* faller dermed utenfor denne artikkelens rammer, kun etterordet til diktutvalget kommenteres.

II

Den norske Dickinson-resepsjonshistorien som Hødnebø skriver seg inn i, er i bunn og grunn en solskinnshistorie. Allerede under krigen, ja, kanskje før krigen, lenge før resepsjonen fikk et veletablert tekstkorpus å arbeide på grunnlag av med Johnsons før nevnte samleutgave i 1955, var amerikanist-professor Sigmund Skard (og hans kone Åse Gruda Skard) kjent med dikt av Dickinson, og utvalg av diktene hennes ble etter all sannsynlighet kjøpt inn da Skard under sin store Amerika-reise i 1946 – 47 kjøpte inn om lag 500 bøker til Institutt for amerikanske studier ved Universitetet i Oslo som ble opprettet i 1945 som det første i Norden. Engelsk-studerende i Oslo fikk Dickinson på pensum allerede i 1947, og den gang, framgår det av Domhnall Mitchells resepsjonshistoriske studie «Emily Dickinson in Norway», var Emily Dickinson den romantiske poet som var representert med flest dikt på pensumlistene, både på lavere og høyere nivå (Mitchell 2009,75). Innenfor academia rager nok Oslo-professor Brita Lindberg-Seyersteds innsats like høyt; hennes doktoravhandling *Voice of the Poet. Aspects of style in the Poetry of Emily Dickinson* (1968) er fremdeles uomgjengelig i internasjonal Dickinson-forskning.³ For den jevne leser er nok året 1977 et merkeår i norsk Dickinson-resepsjon. For da kom nemlig for det første Halldis Moren Vesaas' oversettelse av William Luces *The Belle of Amherst* (*Den kvitkledde frå Amherst*) som gikk som en farsott ved ulike norske teatre i tre år. For det andre kom *Mitt brev til verden*, et raust utvalg med dikt redigert av Inger Hagerup og Sigmund Skard.⁴ Samlinga bygger på Johnsons *The*

3. Brita Lindberg-Seyersted (1923 – 2002) begynte ved Universitet i Oslo i 1969, først som dosent, så som professor i amerikansk litteratur. Hun disputerte imidlertid for doktorgraden i Uppsala i 1967, så det er kanskje en tilsnikelse å gjøre hennes avhandling til en del av den norske Dickinson-resepsjonen.

Complete Poems of Emily Dickinson, men går på tvers av Johnsons kronologisk ordnede nummerering av diktene og forsøker seg på en tematisk ordning – fra poetens «lyse og tillitsfulle livsglede [som] mørkner gradvis under presset av en rystende kjærlighetsopplevelse etter som sjelen ruster seg til sitt møte med døden» (Hagerup 1977, 6). Boka kom ut i Den norske Bokklubben og fikk dermed svært mange lesere, hvorav mange også kunne nikke gjenkjennende til Inger Hagerups den gang allerede velkjente portrettdikt «Emily Dickinson (1830 – 1886)» som innleder boka.⁵

Det var nettopp den nevnte teaterforestillingen (med Hagerups dikt inkludert i programmet) som aller først vekket Hødnebøs Dickinsonsinteresse, en interesse som utviklet seg til et årelangt og ennå pågående arbeid med Dickinsons forfatterskap.⁶ De første fruktene av dette arbeidet høstes i og med *Skitne lille hjerte* (1995). Etterordet til denne gjendiktningen er sjangermessig nokså konvensjonelt.⁷ Innledningsvis får vi høre om Dickinsons isolerte liv i Amherst, litt om familiebakgrunn og om den merkverdige publiseringshistorien der bare sju dikt kom på prent mens Dickinson var i live, hvorpå diktene ble «sluppet» i diverse kortere utgaver til forfatterskapets kompleksitet, kvalitet og ikke minst kvantitet (hele 1775 dikt!) sto klart for alle med Johnsons *The Complete Poems* i 1955, hvis nummerering Hødnebø følger i sitt utvalg på 95 dikt. Videre plasserer Hødnebø Dickinson i en kvinnelitterær tradisjon bl.a. med henvisning til Sandra Gilbert og Susan Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979, Hødnebø 1995, 105),

4. *Mitt brev til verden* inneholder 101 Dickinson-dikt. Noen av dem er imidlertid gjengitt i ulike varianter gjort av ulike gjendiktere. Hagerup og Skard står for brorparten av arbeidet, men også Halldis Moren Vesaas, Hartvig Kiran, Johan Tufteland, Ragnvald Skrede, Paal Brekke og Andre Bjerke er representert med gjendiktninger.

5. Diktet ble første gang trykt i *Mitt skip seiler* (Aschehoug, 1951).

6. Hødnebø beretter om dette i samtalen i herværende bok, se s. 235 – 236.

7. I «Emily Dickinson i Norway» kommenterer Mitchell også *Skitne lille hjerte* med betydelig innsikt i de språklige forskjellene mellom engelsk og norsk. Han drøfter der også kritikken mot gjendiktningene og siterer Marit Borkenhagen som har funnet noen «misreadings» i Hødnebøs gjendiktninger. Se Mitchell 2009, 87, jf. også note 7. Mitchells artikkel er svært grundig, men Hødnebøs poetikk, *Skamfulle Pompeii*, synes å ha unngått han.

men har samtidig en advarende pekefinger hevet mot enhver form for reduksjonistisk lese måte. Avslutningsvis kommenterer Hødnebo noen mer formelle aspekter ved det å gjendikte Dickinson, hvis dikt bygger «på en idiosynkratisk metode» hva gjelder rimskjemaer og rytmikk (Hødnebo 1995, 107). Likeledes beskriver Hødnebo sin gjendiktning metode som «idiosynkratisk» i den forstand at hun følger opp Dickinsons overskridelse av hevdvunnen form og brudd på rimskjema, men ikke nødvendigvis på samme sted i diktet.

Det Hødnebo ikke kommenterer eksplisitt, er selve diktutvalget. Hun har med et par unntak styrt klar av Hagerup og Skards diktutvalg i *Emily Dickinson. Mitt brev til verden*.⁸ Hagerup og Skard hadde allerede forsynt seg blant de mest antologiserte og velkjente diktene, så dermed kunne Hødnebo gå løs på de mer komplekse og gåtefulle tekstene. Ja, man kan i grunnen få inntrykk av at hun er spesielt tiltrukket av slike dikt. «Hvis det er slik, som noen har ment, at kunstverket skal stille opp regler for det som ennå ikke finnes», skriver Hødnebo, «er diktene til Emily Dickinson et forbilledlig eksempel. Da blir verden, slik vi er vant til å snakke om den, for enkel i forhold til diktens kompleksitet. Verden er en forenklet utlegning av diktene, ikke omvendt» (Hødnebo 1995, 106 – 107).

Kompleksiteten i Dickinsons diktning benevner Hødnebo som «kryptisk», og det som vi innledningsvis har kalt uavgjørbarhet («indeterminacy») beskrives bl.a. slik: «Det kan se ut som en omveltning har funnet sted mellom impulsen til å skrive og det ferdige diktet. Tanken har gjort opprør mot seg selv, slik at det som diktet refererer til går tapt» (Hødnebo 1995, 106). Karakteristikken kan minne om Perloffs karakteristikkk av John Ashburys dikt som vi nevnte innledningsvis og som så blir en dickinsonisme når Ladin relaterer den til Dickonsons diktning.⁹ Men mon ikke det også kan være en adekvat

8. Et av dem er dikt 701 i Johnsons utgave, se Hødnebo 1995, 36. Johan Tuftelands gjendiktning i *Mitt brev til verden* er mer velfrisert og metrisk og rimmessig mer «korrekt» enn originalen, mens Hødnebøs gjendiktning gjerne kan illustrere den «idiosynkratiske metode» hun beskriver i etterordet. Se Hagerup og Skard (red.): *Emily Dickinson. Mitt brev til verden*, Oslo 1977, 34.

9. Nettopp uavgjørbarhet synes å stå sentralt i Bob Rusts diskusjon av en Hødnebos diktoversettelser i «Klagedsteder. (Paul Celan ved Øyvind Berg og Emily

karakteristikk av noen av Hødnebøs egne dikt? I likhet med Staffan Söderblom i essayet «Några dikter av Tone Hødnebø» er jeg av den oppfatning at den beskrivelsen hun gir av Dickinsons diktning,¹⁰ også kan brukes på hennes egen. Følgende utdrag fra etterordet kan eksemplifisere dette, og utdraget illustrerer også fenomener og poetiske særdrag vi før har påpekt hos Perloff/Ladin:

Hos Dickinson bryter de religiøse, naturvitenskaplige og høylytterære stilleiene høylydt mot hverandre. Vesensforskjellige typer materiale blir skrudd sammen i den dickinsonske språkmaskinen: parlamentet sammenlignes med nervene, hjernen med himmelen, utopi med topografi, og en spaltning i hjernen med ett flokete garnnøste. Diktene gjør voldsomme og uforutsigbare sprang mellom det abstrakte og det konkrete, eleganse og plumphet, det profane og det sakrale. (...) Denne motviljen til å underkaste seg tradisjonelt språk og hierarkiske systemer vokser frem til et ambisiøst og særegent litterært prosjekt. Diktene sprenger seg ut av seg selv (Hødnebø 1995, 104 – 105).

Flere i Vagant-miljøet på 1990-tallet, som Henning Hagerup og Johann Grip, arbeidet med gjendiktning og oversettelse, men ulikt disse som arbeidet med ulike forfatterskap og sjangrer, ser Hødnebø ut til å ha konsentrert seg om *ett* forfatterskap som hun trenger djupt inn i og vedblir å arbeide med også i årene etter at *Skitne lille hjerte* utkom. Eller kanskje er det rettere å si at Dickinsons dikt fortsatte å arbeide i Hødnebø, for i poetikken, *Skamfulle Pompeii* (2004), er tittelen hentet nettopp fra Dickinsons forfatterskap. Dette lille heftet med 25 sider tekst har fått sjangerbetegnelsen «Notater 3. april – 31. mai 2004», og

Dickinson ved Tone Hødnebø» (*Vagant*, 2, 1998, 6 – 15). Rusts tolking av originaldiktet og hans sjangerplassering representerer fortolkerens trang til entydiggjøring, og Hødnebøs gjendiktning belyser dilemmaene som oppstår når originalspråk og målspråk vokabularmessig byr på ulike semantiske ressurser. Også gjendiktning selv fra nærskyldte språk som engelsk og norsk, kan måtte innebære entydiggjøring av det mangetydige og uavgjørbare rett og slett fordi de språklige ressursene er for ulike. Om dette, se også Mitchell 2009, 88, jf. note 5.

10. Se Söderbloms essay i denne bok, s. 15 – 29.

skrivemåten er radikalt annerledes enn i etterordet til gjendiktningene. Boka består av korte nedtegnelser om diktning og diktningens vesen og tilkomst, ispedd enkelte diktutkast. Noen av notatene er løsere i form og gehalt enn andre, og tankeformgivelsen skjer hele tiden i store sprang i dialog med andre forfattere og teoretikere; Heidegger, Bachelard, Montaigne, Hesiod, Austen, Ekelöf, Michaux, Södergran og ikke minst: Emily Dickinson.

«Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted». Dette berømte sitatet fra et Dickinson-brev er utgangspunkt for følgende refleksjon – formulert som et spørsmål – omkring det særegne og paradoksale ved den poetiske erfaring i *Skamfulle Pompeii*:¹¹ «[M]en går det an å lengte tilbake til den drømmen jeg hadde, hva med de hendelsene som jeg umulig kunne ta del i, på utsiden av disse hendelsene og samtidig innestengt i mitt eget private helvete, på kanten av en katastrofe som gjør meg blind for andres?» Å være innestengt i sitt «eget private helvete» og dermed forblindet for andres lidelse er en side av problematikken. Å være tilskuer til og bevitne «hendelser» man ikke kan være deltaker i, er en annen. Et mulig svar på spørsmålet er, skriver Hødnebø, å forespørre Teiresias: «jeg graver et hull i jorda og ofrer vin, melk og honning til Hades, deretter slakter jeg to svarte får, og lar blodet sakte renne ned i hullet for å lokke til meg de døde sjelene. De stimler sammen i flokk, og jeg må holde dem tilbake med sverdet, helt til de har drukket én etter én, og gjennom blodet får bevisstheten tilbake og kan snakke». Og det poetologiske kommer til uttrykk i den direkte fortsettelsen som neste notat utgjør: «de døde kommer til orde, én etter én gjennom skriften» (Hødnebø 2004, 15). Kort sagt så frambringer Dickinson-sitatet en form for orfisk tenkning der iverksetting, tilblivelsen av diktet, er knyttet til og betinget av fravær og død. En slik orfisme finner man hos Dickinson, og den er neppe fremmed for Hødnebø selv heller.

Interessant nok er altså vårt første tekstmanifeste møte med Emily Dickinson i poetikken *brevskriveren*, ikke *poeten* Dickinson – om

11. Sitatet er fra et av Dickinsons mange brev til sin mentor Colonel Higginson, mer presist brev nr.459A fra 1876. Se Dickinson/Higginson Correspondence: Index to Letters (emilydickinson.org)

brevskriveren – eller prosaisten – nå egentlig lar seg skille fra poeten.¹² Og det er brevskriveren Emily (her er man på fornavn!) som er «hovedpersonen» i poetikkens siste del, typografisk uthevet som en egen del av hele poetikken og skrevet som en sammenhengende tekst, som en form for lesning av tre usendte Dickinson-brev, de svært poetiske, gåtefulle, stundom kryptiske *The Master Letters of Emily Dickinson*. Tre brev som alle er rettet til en «Master» og som i metaforikk og språkvalg henger nøye sammen selv om de er skrevet med tre til fire års mellomrom.¹³ Hos Hødnebø får man imidlertid inntrykk av at brevene er skrevet tre påfølgende netter på rad (jf. «neste natt skriver hun et nytt brev», Hødnebø 2004, 31), kanskje er det en intens leseropplevelse som avspeiler seg i en slik «episk forkortning». Og i følgende gåtefulle sats fra det tredje brevet henter hun sin tittel: «Vesuvius don't talk – Etna – don't, (they) said a syllable – one of them – a thousand years ago, and Pompeii heard it – and hid forever – She couldn't look the world in the face, afterward – I suppose – Bashful Pompeii! 'Tell you of the want'» (Franklin 1986, 39). Hødnebø gjengir dette indirekte, fortolkende, lett omskrevet i egne ord, med unntak av følgende som siteres i hennes egen oversettelse: «Jeg tror – at skamfulle Pompeii! 'kan fortelle deg om savn'»

12. Her støter man an mot en nokså opphetet debatt i amerikansk litteraturkritikk som oppsto etter at Virginia Jackson utga sin bok *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* i 2005. Forvaltningen av Dickinsons håndskrevne notater, brev, fragmenter, håndinnbundne småbøker, m.v. gjennom godt hundre år etter hennes død har ført til at sjangermangfoldet i lyrikken har blitt kraftig redusert, det meste er blitt til (sentral-)lyriske dikt, en prosess Jackson kaller «the lyricization of poetry». Eksempelvis har Jonathan Culler tatt til motmæle mot Jacksons framstilling. Se for eksempel Culler «Lyric, History, and Genre» i Jackson, Virginia og Yopie Prins (red.): *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology* om dette (jf. Culler 2009, 63 – 77).

13. R.W. Franklin har på bakgrunn av endringer i Dickinsons håndskrift datert det første brevet til våren 1858, det neste ble til tidlig i 1861 og det tredje sommeren samme år. Franklin var for øvrig også ansvarlig for den forøkedede utgaven av samlede dikt som kom i 1998, *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Med bl.a. linjer fra brev kom Franklin fram til 1789 dikt i alt, og noen av hans dateringer – og dermed rekkefølgen av dikt, skiller seg noe fra Johnsons utgave i 1955. Kurt Narvesen baserer sin gjendiktning i Emily Dickinson: *Samlede dikt 1* og *Samlede dikt 2* to fra 2008 – 2009 på Franklins utgave.

(Hødnebo 2004, 33). Originalens komplekse, dobbelt bruk av sitattein er beholdt, men *Bashful – unnselig, beskjeden* – er blitt til *skamfull*; skam – og skam og skrift – er et av sentralordene i *Skamfulle Pompeii*.

Dickinson-biografene har forgjeves forsøkt å finne ut hvem denne «mesteren», adressaten for brevene, er. Trolig finnes han ikke, kanskje er han kun en som apostroferes og gestaltes av Emily selv, eller en muse eller «hun skriver kanskje til seg selv for ikke å kjede seg, og til ettertiden, eller hun øver seg i å ikke skrive dikt, til å gå over i prosa» (Hødnebo 2004, 28 – 29). Brevene er, som Hødnebo også noterer seg, formet som kjærlighetsbrev, kanskje mest som uttrykk for uoppfylte erotiske lengsler og kjærlighets-savn, alt dette som hun ikke kan snakke med noen om, det er kanskje «bare en øvelse i å ikke skrive dikt, for å kunne snakke fortrolig med noen andre enn seg selv» (Hødnebo 2004, 30). Mon man i prosa kan snakke fortrolig med andre, mens diktet – poesien – er apostrofisk solipsisme der man kan snakke om det hvorom ikke skal snakkes – men som, selv om man snakker med seg selv, likevel blir «overheard» slik Pompeii overhører en stavelse i samtalen mellom Etna og Vesuv og skjuler sitt ansikt «unnselig» – eller som i Hødnebøs fortolkning: i skam?¹⁴ Vulkanmetaforikken som er innskrevet i dette, har sitt utgangspunkt i blomstermetaforikk som gjennomsyrer alle brevene, og av blomstene er tusenfryden, «the Daisy» på engelsk, én tusenfryd blant tusener, særlig viktig.

Organismetenkning og tradisjonelle poesiemblemer finnes naturligvis hos romantikeren Dickinson, men hun går motstrøms og utenom de tanker som tenker seg selv. Mesteren sender henne ut i den

14. For ordens skyld: Her er to allusjoner – til Jonathan Culler og Northrop Fryes lyrikkteori. Frye benytter ordet ”overheard” i forbindelse med sin diskusjon av det lyriske diktet: «[I]yric is pre-eminently an utterance that is overheard» og videre: «The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of nature, a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction, or a natural object» (Frye 1957, 250). I *Theory of the Lyric* omtaler Jonathan Culler det apostrofiske som en form for «triangulated address»; det lyriske jeget vender seg til et «du» i en talehandling som «overhøres», leses av en tredjepart (Culler 2015, 186). Innarbeidet i *Theory of the Lyric* er synsmåtene fra den velkjente «Apostrophy» (fra *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, 1983) om apostrofens funksjonsmåter der apostrofen som solipsistisk selvtilltale drøftes.

paradisiske hagen for å snakke med blomstene, men de er ulydige, kanskje særlig denne ene Tusenfryd, the Daisy; Daisy er både blomster- og kvinnenavn på engelsk. Som Hødnebø noterer seg identifiserer Emily seg med blomsten, hun *blir* blomsten og samtidig oppbæres den menneskelige bevissthet om liv og død, hun kan ikke unnsnippe verken bevissthet eller lidelse, den «tomahawk» hun har «i siden», som en lidende Kristusfigur. Men Daisy er ulydig, hun lar tanker og følelser løpe vilt. Den apostroferte mesteren krever at hun forteller alt, men bebreider henne for å holde noe av sannheten tilbake: «You say I do not tell you all – Daisy ‘confessed – and denied not.’ (Franklin 1986, 39). Hvorpå den før nevnte kommentaren om samtalen mellom Vesuv og Etna overhørt av Pompeii følger.

Systematisk utgravning av Pompeii startet i 1861, nettopp på den tiden Dickinson var som mest produktiv. Hun hadde i yngre år lest geologi ved Amherst college og fulgte avisoppslagene fra Italia om de arkeologiske funnene med stor interesse. Vulkan-motivet og -metaforikken står svært sentralt i forfatterskapet, eksempelvis i det store og ofte antologiserte «I’ve never seen ‘Volcanoes’» der fjellene, «så stille vanligvis», viser seg å bære i seg «[k]anoner, røyk og ild», skremmer alle og «[s]piser Landskaper til frokost». Men «roen» i et menneskeansikt kan også være «vulkansk»; (ansikts-)«trekkene ligger urørlige / [o]ver en Titanisk smerte».¹⁵ Som naturen er «haunted» og kan skjule sublime krefter som kan ødelegge og fullstendig omdanne naturen rundt seg, kan menneskeansiktet skjule ulmende følelsesliv og «Titanisk smerte» som har samme destruktive, men også omdannende kraft når den sprenger den tilstivnede overflaten. Det samme vulkanbildet der de stivnende, repressive krefter forsøker å holde det indre glødende liv i sjakk, finnes også i «A still – Volcano – Life →» som Hødnebø har gjendiktet slik:¹⁶

15. Dickinson 2008, 87. Diktet står som nummer 175 i Johnsons utgave fra 1955. Narvesen har brukt Franklins utgave som utgangspunkt for sin gjendiktning, og der er diktet nr. 165.

16. Dikt nr. 295 i Johnsons utgave.

Et stille vulkansk liv
som flammet opp om natten
når det var mørkt nok til å gjøre det
som ingen skulle se –

En lavmælt jordskjelvaktig stil
for subtil til å bli lagt merke til
av folk på denne siden av Napoli –
Ikke mulig å oppdage fra nord

et så kompakt, glødende symbol
leppene som aldri lyver –
vislende koraller åpner og lukker seg
og byer driver bort

(Dickinson 1995, 27)

Jo, stilen kan være så «lavmælt» og «subtil» at man ikke merker dens «jordskjelvaktig[e]» aspekter. At vulkanen – og diktersinn og dikt? – er et «så kompakt, glødende symbol» merkes heller ikke – men når vulkanen åpner sitt gap, «leppene som aldri lyver», vil man merke dens destruktive og omdannende kraft og makt.

Vulkanen er en kompleks metafor hos Dickinson. Den fortolkes ofte som uttrykk for kvinnelig erotikk og seksualitet som en eruptiv, men undertrykt kraft. Og den tolkes – også dét med rette – mer generelt som uttrykk for drivkrefter, følelses- og tankeliv som undertrykkes av de gjeldende og tilstivnede tankeformer og diskurser, og man ville finne aldeles uhørt og skammelig om de skulle flomme fritt gjennom den tilstivnede overflaten. Slike feministiske og politiske dickinsonismer finnes utvilsomt også tematisk i Hødnebøs egen diktning. Hva Daisys «confession» inneholder, vet vi ikke, og vi vet heller ikke nøyaktig hva Etna og Vesuv samtaler om, men vi vet at det er noe så uhørt og grensesprengende farlig at Pompeii gjemmer sitt ansikt fra 79 e.Kr. til man begynner det langsomme, ennå pågående arbeidet med å grave det fram i 1861. Imidlertid vet vi noe, nemlig at det som sies, må oppleves som sannhet, og sannheten er knyttet til ord, diktning, skrift – og ikke minst til kjærlighet og forholdet kjærlighet/diktning.

Man kan nok også trygt slå fast at man har med et langt mer dyptgripende og faretruende kjærlighetsbegrep enn bare en form for barthesiansk lyst ved tekst både hos Dickinson og Hødnebø.¹⁷ «[U]ten forelskelse er det umulig å skrive, og bare gjennom den kommer jeg til poesien», skriver Hødnebø (Hødnebø 2004, 25). Hos Dickinson har den kunstneriske inspirasjon sin tilkomst i kjærligheten.¹⁸ Om enn kjærlighetsbegrepet har endret seg og forelskelse og «love» knapt er det samme fra 1800-tallets midte til tiden rundt milleniumsskiftet, så er dette dikteriske tildrivet noe som gjerne kan benevnes som en dickinsonisme hos Hødnebø.

III

Hødnebøs *Pendel* (1997) begynner med dette mottoet hentet fra samlinga *New Goose* (1946) av Lorine Niedecker:

There's a better shine
on the pendulum
than is on my hair
and many times

...

I've seen it there.

(Hødnebø 2019, 137, Niedecker 2002, 101)

“William Carlos Williams said I am the Emily Dickinson of my time”, skal Lorine Niedecker (1903 – 1970) ha sagt. Hva Williams, en av Niedeckers læremestre, kan ha tenkt på, er uklart, for det kan neppe være idéinnhold og skrivemåte. Skjønt Dickinson prefigurerte modernismen med sin språkskepsis og sine perforerte vers, så var hun

17. «Skal Hødnebøs overraskende vektlegging av skam forstås som en forsinket reaksjon mot den norske Barthes-adapsjonen?» spør Espen Stueland i sin anmeldelse «Skammens poetikk» i Klassekampen 27.8.2004.

18. Judith Farr analyserer dette nærmere i *The Passion of Emily Dickinson*, se Farr 1992, 178 – 244.

romantiker og subjektivist som forholdt seg til sin tid, sin tids tanke-gods og sitt protestantisk-pietistiske miljø. Niedecker på sin side arbeidet seg gjennom surrealisme, imagisme og plasseres gjerne blant objektivistene – sammen med nettopp Williams og sin diskusjons-partner gjennom mange tiår, Louis Zukofsky. Man kan vanskelig forestille seg en Dickinson som bare leker seg med språklig materialitet, språklyd, uten å ta hensyn til ordenes betydning enn si å skrive politiske dikt på bakgrunn av *Gåsemorboka* slik Niedecker gjorde gjennom om lag 20 år – om lag som Hødnebo kan finne på å skrive dikt på bakgrunn av «Bjørnen sover» (Hødnebo 2019, 116) eller andre barnetekster. Skjønt noen poetologiske fellestrekk finnes hos Dickinson og Niedecker – og hos Hødnebo med: motstand mot ukritisk å la seg anfallende av de gjeldende diskurser, ulike diskurs- og språkformer jukstaposisjonert, problemet med å finne et språk som sant avdekker/gir tilgang til virkeligheten, sterk tendens til abstraksjon, «circumference» som poetisk teknikk, m.v. Og om Perloff, og senere Ladin, hadde tatt for seg også Niedecker blant de amerikanske modernistene, så kunne de ha pekt på poetisk uavgjørbarhet også hos henne som en linje utgått fra Dickinson. For å ta et nærliggende eksempel: Hva refererer egentlig adverbet «there» i Hødnebos motto egentlig tilbake til: er the «hair» eller «on the pendulum»?

Som Niedeckers kan egentlig også Hødnebos språklige dickinsonismer beskrives uten spesifikk kunnskap om Dickinsons poetologi. Dickinson har mange dikt der ordet «circumference» og beslektede ord som «circle» og «circuit» inngår i vokabularet sammen med mer hverdagslige ord og begreper. For Dickinson har sirkelen et sentrum, Gud og Guds ord; alt utstråler fra dette. Men det er bare i Bibelen ordet helt og fullt er legemliggjort, og Dickinson kan ikke nærme seg dette sentrum fullt og helt. «Tell all the truth but tell it slant – / Success in Circuit lies», sier hun og avslutter samme dikt slik: «The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind – »¹⁹ Poeten *må* bevege seg i sirkelens periferier, fullt innsyn i sirkelens sentrum, i det guddommelige vil blinde deg. Men i glipene mellom

19. Dikt nr. 1129 i Johnsons utgave.

språk og språkformer kan glimt av sannheten skimtes og erfares, muliggjort av poesiens språk. Imidlertid er Dickinsons gudstro ikke fast, men svak og vakkende og først og fremst preget av tvil, et gudsforhold som kanskje mer er modernistens enn romantikerens.²⁰ I «Mange års røynsle med pil og boge» kombinerer Olav H. Hauge denne eldgamle sirkelemblematikken med den like gamle bueskytteridretten og beskriver bueskytteren som stadig bommer på sentrum i målskiva, helt til han «forstår pili» som sier: «Her [i.e. utenfor sentrum] er òg eit midtpunkt» (Hauge 1985, 279). Sannheten befinner seg således ikke bare i ett sentrum, den har flere sentra eller er desentrert. Og for å finne den må perspektivskifter og om- og innkretsing («circumference») til, slik det anskueliggjøres hos Hødnebø.

Sirkelen er innskrevet i mange dikt i *Mørkt kvadrat* (1994), og inngår også i følgende dikt som umiddelbart setter hjulet – og med det sirkelen – i sentrum:

Hjulet svirrer
 en siste gang, ja
 og en siste gang, nei

en knapt hørbar klang: mnemisk engram
 evnen til å vende seg mot lyset
 Ytre leveforhold strander
 inne i alle organismer

en prosess er forsinket
 og tas om og om igjen
 (Hødnebø 2019, 123)

Man kan nok stusse over at hjulet «svirrer» og uavgjortheten i ja/nei-pendlinga i den første avdelingen, men det er først med «mnemisk engram» vi føres ut av et hverdagslig, «naturlig» språkleie og over i

20. Resonnement her følger i stor grad Josef Raabs artikkel «The Metapoetic Element in Dickinson». Se Raab 1998, 283 – 293.

noe helt annet; naturvitenskapens språk. «[M]nemisk engram» hører hjemme innenfor nevropsykologien og betegner de spor som et sanseintrykk eller en hendelse avsetter i hjernens nervebaner og som kan gjenopplives når man blir eksponert for en lignende hendelse eller sanseopplevelse, forteller *Store Medisinske Leksikon*. Mon det er lyden av «en knapt hørbar klang» (med «innrim» «klang»/»gang») som vekker minnet om en hendelse eller et sanseintrykk? Er det i så fall lyden av slaget mot hjulet i barndommens slå-på-hjul-leik som gjenoppleves og erindres? Hjulet verken triller eller ruller, det «svirrer», dvs. det «fare[r] med hvinende, surrende lyd» og «virvle[r], vingle[r]» - for å låne definisjoner fra *Bokmålsordboka*. Du slår på hjulet «en siste gang» og det holder seg rullende; «ja», du slår på hjulet nok «en siste gang» og hjulet velter – «nei».

Denne slå-på-hjul-lesningen forutsetter versoverklyvning gjennom alle de tre første versene, og syntaktisk står da vers 2 og 3 til «Hjulet svirrer». Imidlertid kan vers 2 og 3 leses som foranstilt ledd til vers 4: «en knapt hørbar klang» kan høres («ja»), hvorpå den forsvinner for aller siste gang («nei»). Mon det i så fall er selve verdenshjulet som er i ferd med å «svirre»? Mon selve jordens dreining om sin egen akse og rundt sola er kommet i ulage? Mon «klangen» skriver seg fra den jordiske sang eller fra sfærisk musikk som gjenopplives og gjenoppleves en siste gang? I så fall får diktet et tydelig apokalyptisk preg; det såkalte verdenskoeret som man faktisk kan høre fra jorden, «knapt hørbart» riktignok, forstummer helt.

Uansett lesning av de første versene (og flere andre muligheter finnes) blir innslaget av naturvitenskapelig diskurs – «mnemisk engram» – aksene hele diktet dreier seg rundt. Det gjør også at det mer hverdagslige språket settes under press og at det «naturlige» språkets transparens, dets enkle tilgang fra signifikant til signifikat, er nokså illusorisk. Den naturvitenskapelige diskursen er også maktfull og betvingende, for med en gang «mnemisk engram» er nevnt, *leser* vi naturvitenskapelig. Når jordhjulet «svirrer», mister det sin evne «til å vende seg mot lyset», sin til å dreie rundt sin egen akse slik at sola når fram til hele jordoverflaten i løpet av 24 timer. Og når det blir bare sollys på en del av jordoverflaten og mørke på resten, så «strander»

logisk og naturvitenskapelig følgerett de «[y]tre leveforhold (...) inne i alle organismer».

Apokalypse nå? Tja! Hødnebø som har gått grundig i clinch med Emily Dickinsons diktning, vet naturligvis at tegnsetting er sentralt. Tegnsettingen i dette diktet er sparsom som ellers hos Hødnebø: to komma og ett kolon. Kolon brukes bl.a. foran oppramsinger, eksempler, spesifiseringer og forklaringer. Som nevnt kan «mnemisk engram» leses som forklaring på de forutgående vers; en klang har satt sine spor i nervebanen i hjernen og en tildragelse kan gjenoppleves. Syntaktisk får «mnemisk engram» sin apposisjon, sin spesifisering og forklaring: «evnen til å vende seg mot lyset» er borte, men finnes altså som spor nedlagt i hjernens nervebaner til mulig gjenopplivelse og gjenopplevelse. Lys er også opplysning i mer metaforisk forstand; evnen til å la seg opplyse ligger latent ennå. Men uten opplysning, vet vi, strander det ytre i det indre, det ytre kan ikke indregjøres; det indre landskap blir goldt og mørkt uten lyset fra det ytre landskap.

Hvori består så den forsinkede prosess som «tas om og om igjen» i de siste to versene? Er den knyttet til de to forutgående vers, til den interpolerte helsetningen om «leveforhold» som «strander (...) inne i alle organismer»? Eller er den mer direkte knyttet til den (manglende) evnen «til å vende seg mot lyset» og til det sporet som er nedlagt i menneskehjernen, engrammet? Svaret er naturligvis alt dette, men også noe mer og annet. For et kjennetegn ved Hødnebøs lyrikk er en særegen musikalitet og språkmateriell bevissthet. Så også i dette diktet eksempelvis hva gjelder assonantiske klanger. «Innrimet» «gang/klang» er påfallende og trekker oppmerksomheten mot diktets selvrefleksive og metapoetiske drag. Klang (lydlig forbundet med «engram») setter seg som spor i hjernen og kan gjenframkalles – forsinket – «om og om igjen». Lyset er, som vi har antydnet, en annen poesifigur, og «evnen til å vende seg mot lyset» spesifiserer og eksemplifiserer hva engrammet består i? Mon ikke teksten kan leses som en form for metapoetisk allegori om diktets kraft og evne til å sette spor i hjernen, samtidig som diktet bærer i seg bevisstheten om at sannhet vanskelig lar seg entydig nagle fast også i diktets språk, den forsinkes, utsettes og prosessen må gjentas «om og om igjen». Slik

sett er diktet fjernt fra Dickinsons poetologi, som – skjønt hun tvilte på Gud iblant – hadde en sannhetens garantist å forholde seg til.

I forbindelse med diktets dickinsonisme er det kanskje nærliggende å tenke på et helt annet hjul, nemlig Vergils hjul som beskriver tre ulike stilnivåer som skulle holdes strengt adskilt: høy, lav og jevn stil. Hos Hødnebø som hos Dickinson blandes stilnivåer og de tankeformer de representerer og enigmatiske, gåtefulle spenninger oppstår. Det samme skjer når fire-kanten tar sirkelens plass i andre dikt i *Mørkt kvadrat* og blir hovedmotiv i diktet. For *Mørkt kvadrat* er kjennetegnet av en matematisk-geometrisk orientert poetologi, og Hødnebø er naturligvis vel kjent med problemet omkring sirkelens kvadratur som matematikerne har beskjeftiget seg med i århundrer før man mot slutten av 1800-tallet fant ut at problemet rett og slett ikke lar seg løse.²¹ Man kan imidlertid via ulike geometriske former – seks-kant, åttekant, etc – nærme seg en løsning uten at arealet noen gang blir *helt* likt. Omtrent – for å lage en parallell innenfor et helt annet område – som metaforens *secundum* aldri kan bli helt lik dens *primum*; en forskjell på tross av all likhet mellom leddene er alltid til stede. I *Mørkt kvadrat* kan vi lese følgende sterkt selvreflekterende og selvkommenterende dikt som ikke bare peker inn mot diktet selv (mot dikt-kroppen) som et «multiplisert kvadrat», men også radikalt utover mot det politiske:

Et gjerde innenfor et gjerde
 innenfor et område, et bestemt distrikt
 innenfor et annet, et indre departement
 i den samme kroppen, et multiplisert kvadrat
 et korrumpert barn snur seg i en statsmann,
 i et hjerte som deler seg, ryggsløst
 (Hødnebø 2019, 89)

21. Problemet er kort sagt å prøve å konstruere et kvadrat med samme areal som en gitt sirkel. Og det er beviselig umulig fordi tallet π (*PI*) ikke er algebraisk, men et såkalt transcendentalt tall; 3,14 er kun en forkortelse ettersom det skal ha en uendelig rekke desimaler.

Diktet vender omkring ellipsen «et indre departement / i den samme kroppen», elegant enjambert over vers 3 – 4. I vers 1 – 3 foregår det så å si i elliptisk, verbløs form et «departement» i ordets opprinnelige betydning: oppdeling, oppsplitting. Ordet «distrikt» (vers 2) peker fram mot nok en betydning av «departement»; et administrativt avgrenset område som eksempelvis «fylkene» i Frankrike, og dermed impliseres også det politiske. I dagligtalen er «departement» imidlertid først og fremst forstått som en avdeling innenfor statsforvaltningen, slik som Utenriksdepartementet, Kunnskapsdepartementet, mv. Og dette departementet befinner seg «i kroppen» og får i tillegg apposisjonen «et multiplisert kvadrat»; kvadratets areal er formentlig regnet ut.

Mens vi holder diktets sentrale ellipse, «et indre departement / i den samme kroppen», in mente, vender vi oss til de to siste versene der vi for første gang møter finitte verb, «snur» og «deler seg». Statsmannen, eller statsråden, som leder departementet har «et korrumpert barn» i sitt indre; mon det korruperte barnet leder det indre departementet i kroppen hans? Mon «hertet» (som gjerne er knyttet til sannhet i Hødnebøs diktning) bærer lysten til både det onde og det gode i seg, lysten til løgn og sannhet, lysten til utroskap og troskap; iallfall er det tvedelt. Og oppdelinga – departementet – av hjertet skjer «ryggesløst», hvilket peker mot politisk korrupsjon, feighet, løgnaktighet og vanlevned. Statsmannen har visselig et mørkt kvadrat i sitt indre. Og dermed ser vi hvordan diktets selvrefleksive bevegelse innover mot det indre, mot hjertet samtidig peker utover mot det politiske, mot i alle henseender korrumperte og korruperte «statsmenn».

La oss dermed vende tilbake til «nøkkel»-ellipsen og diktets dickinsonisme. Dickinsons metafordannelse er kjennetegnet ved sine overraskende og totalt uventede sammenstillinger, og ikke minst: sammenstillingen av det konkrete med abstrakte konsepter og ideer. «Hope is the thing with feathers» er kanskje det mest berømte eksemplet på dette, og eksemplene kan lett forfleres: «All overgrown by *cunning moss*,» «To tell *the pretty secret* Of the Butterfly!» «If at length the *smoldering anguish* Will not overcome», «On a *Columnar*

Self – How ample to rely” (mine uthevinger).²² Hos Dickinson “tvinges” de abstrakte begrepene over i noe konkret; selvet «blir» en søyle, og håpet «blir» en fugl, endog «en ting med fjær». Departements-metaforikken hos Hødnebø fungerer på samme vis; det mer abstrakte «departement» settes inn i en konkret kontekst. Denne metaforiske bevegelsen gjelder også det mer abstrakte innholdet i apposisjonen, det beskrivende tillegget til «kroppen»: «et multiplisert kvadrat». Hos Hødnebø skrus kompleksiteten – og det vi innledningsvis kalte uavgjørbarhet – ytterligere til ved at det åpenbart spilles på etymologi og ordhistorie. At denne måten å danne metaforer på ikke er noe enkeltstående tilfelle, ser man om man kaster et raskt blikk på den foutgående teksten: «Og hjem er et sted i et lite sovjet» og «tankene rører seg / som en opprømt skog, og at skogen hugges, tre for tre» (Hødnebø 2019. 88).

En dickinsonisme hos Hødnebø som faller en lettere i øynene ettersom den ikke beveger seg på så små flater som den metafordannelsen vi nettopp har gitt eksempler på, er hangen til å lage definisjoner og lister, også dét synes å ha et tildriv først og fremst i det vitenskapelige, naturvitenskap så vel som humanvitenskapene. Særlig i *Nytte og utførte gjerninger* (2016) finnes flere slike, for eksempel denne listen over kvinnelige naturvitere, her i utdrag:

Liste:

TEANO, pytagoreer, det gygne snitt og de irrasjonelle tallene.

DAMO, pytagoreer, tok hånd om Pytagoras’ etterlatte skrifter.

HYPATIA, 350 – 415, matematiker og filosof kommenterte geometrikeren Apollonios og Diofantos.

SOPHIE GERMAIN, 1776 – 1831, bidro til å løse Fermats problem.

(...)

ADA LOVELACE, 1815 – 1852, utga Notes med kommentarer til Babbages analytiske maskin, utviklet historiens første programmeringsspråk.

22. Diktene er nr. 254, 148, 173, 175 og 789 i Johnsons utgave fra 1955.

EMMY AMALIE NOETHER, 1882 – 1935, utviklet matematiske teorier, bl.a. Noethers setning.

ROSALIND FRANKLIN, 1920 – 1958, bidro til oppdagelsen av DNA-strukturen i 1953.

osv.

(Hødnebø 2019, 357)

Dette diktet synes å være ren sakpoesi, et feministisk opplysningsprosjekt. «Listepoesien» har i dette anti-lyriske diktet beveget seg langt fra det romantiske og lyriske «listediktet» man kan finne hos Dickinson. Følgende Dickinson-dikt, som gjerne betegnes som «listedikt», har kanskje minst like mye preg av å være en regle-gåte:

Pink—small—and punctual—
Aromatic—low—
Covert—in April—
Candid—in May—
Dear to the Moss—
Known to the Knoll—
Next to the Robin
In every human Soul—
Bold little Beauty
Bedecked with thee
Nature forswears
Antiquity—²³

Det finnes en åpenbar språk-glede i Dickinsons dikt. Hvert enkelt ord løftes fram, og de korte versene gjør at man dveler ved ordene og blir oppmerksom på ordmaterialiteten; hos Dickinson skaper man ved ordet. Og kanskje det eneste Hødnebøs dikt har til felles med Dickinsons er det metapoetiske og det performative; virkeligheten skapes og omskapes ved hjelp av språk. Og så kan de to poetene – den ene forut for Saussure, den andre etter Derrida – samtidig ha sin tvil

23. Dikt nr. 1332 i Johnsons utgave.

om språkets evne til å betegne virkeligheten, til å tale sant og til å fungere som kommunikasjonsmiddel.

IV.

Innledningsvis pekte vi på det paradoksale ved at man kan finne dickinsonismer hos noen av modernismens forfattere som knapt kan ha lest annet enn de små og velfriserte Dickinson-utvalgene som kom før 1955. Hovedgrunnen er naturligvis at Dickinsons radikale poetologi og dikteriske innovasjoner foregriper modernismens, samtidig som diktene hennes rent litteraturhistorisk faktisk ikke ble tilgjengelig i egentlig og (mer) autentisk forstand før i 1955. Dickinson er således i en viss forstand å betrakte som en samtidig av poetene fra midten av 1950-tallet av, og slik sett også en samtidig av Hødnebø. Ettersom dickinsonismene flourerer innenfor modernismen, er det vanskelig å avgjøre nøyaktig hva som tvilløst kan tilskrives Dickinson (og ikke andre poeter) i Hødnebøs diktning. Men sikkert er det at begge dikterne er opptatt av forholdet mellom sannhet, språk og virkelighet, og sikkert er det at begge sammenstiller språk og framstillingsformer fra helt ulike diskurser, de er inn- og omkretsende i sine poetiske bevegelser, slik at en glipe av sannhet om mennesket, menneskelige relasjoner, verden og virkeligheten kan komme til syne og vise seg i sin skjønnhet eller grimhet.

Hødnebøs forhold til Dickinsons diktning framstår som noe helt spesielt i norsk litteratur. Hun møtte Dickinsons dikt i svært unge år, leste Dickinson i sitt engelskstudium, laget og gjendiktet sitt eget Dickinson-utvalg og skrev – en ti-års tid etter at gjendiktningen kom ut – en poetikk der Dickinson blant mange andre forfattere som nevnes, inntar rollen som hovedperson. Senest våren 2023 deltok Hødnebø på et nordisk seminar om gjendiktning – gjendiktning av Dickinson. Hødnebø valgte seg for flere ti-år siden en forfatter hun ville lese hele livet. Det ble Emily Dickinson!

Anvendt litteratur

- Bradbury, Malcolm 1987. The Non-homemade World: American and European Modernism. I *American Quarterly*, 39, 1, 27 – 36.
- Culler, Jonathan 1983. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, Jonathan 2009. Lyric, History, and Genre. I Jackson, Virginia og Yopie Prins (red.): *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 63 – 77.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge Mass/London: Harvard University Press.
- Dickinson, Emily [1955] 1958. *The Complete Poems of Emily Dickinson* redigert av Thomas H. Johnson. London: Faber.
- Dickinson, Emily 1977. *Mitt brev til verden*, div. gjendiktere, redigert av Inger Hagerup og Sigmund Skard. Oslo: Den norske Bokklubben.
- Dickinson, Emily 1986. *The Master Letters of Emily Dickinson*, redigert av R. W. Franklin. Amherst: Amherst College Press.
- Dickinson, Emily 1995. *Skitne lille hjerte*. Gjendiktet og redigert av Tone Hødnebø. Oslo: Kolon Forlag.
- Dickinson, Emily 1999. *The Poems of Emily Dickinson*, redigert av Franklin, J.W. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Dickinson, Emily 2008 – 2009. *Samlede dikt*, 1 og 2, gjendiktet og redigert av Kurt Narvesen. Oslo: Bokvennen forlag.
- Dickinson/Higginson Correspondence: Index to Letters (emilydickinson.org) Lastet opp 15. November 2023.
- Judith Farr 1992. *The Passion of Emily Dickinson*. Cambridge 1992: Harvard University Press.
- Frye, Northrop 1957. *The Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Hauge, Olav H. 1985. *Dikt i samling. Ny og auka utgåve*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Hødnebø, Tone 2004. *Skamfulle Pompeii*. Gjøvik: H-press.
- Hødnebø, Tone 2019. *å snu verden inn mot verden. Dikt i samling*. Oslo: Kolon forlag.

- Jackson, Virginia 2005. *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Ladin, Joy 2010. *Soldering the Abyss: Emily Dickinson and Modern American Poetry*. Dr.avhandling Princeton University. Princeton New Jersey: VDM-publishing.
- Lindberg-Seyersted, Brita [1968] 2004. *Voice of the Poet. Aspects of style in the Poetry of Emily Dickinson*. Oslo: Novus forlag.
- Josef Raab 1998. The Metapoetic Element in Dickinson. I *The Emily Dickinson Handbook*, redigert av Grabher, Gudrun, Roland Hagenbüchle og Cristanne Miller. Amherst: Universitas of Massachusetts Press, 283 – 293.
- Rust, Bob 1998. Klagesteder. (Paul Celan ved Øyvind Berg og Emily Dickinson ved Tone Hødnebo. I *Vagant*, 2, 6 – 15.
- Mitchell, Domhnall 2009. Emily Dickinson in Norway. I Mitchell, Domhnall og Stuart, Maria (red.): 2009: *The International Reception of Emily Dickinson*. London: Continuum, 71 – 99.
- Perloff, Majorie 1981. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Stueland, Espen 2004. Skammens poetikk. I Klassekampen 27.8.2004.
- Staffan Söderblom 2024. Några dikter av Tone Hødnebo. I Karlsen, Ole, Ranveig Kvinnsland og Hans Kristian Rustad (red.): *Nordisk samtidspoesi. Tone Hødnebos forfatterskap*, s. 15 – 29.



ESPEN GRØNLIE

«Alltid freidig»: *Skitne lille hjerte*

Da hun utga et utvalg av Emily Dickinsons dikt i 1995 under tittelen *Skitne lille hjerte*, var det Tone Hødnebøs tredje bokutgivelse og hennes første gjendiktning i bokform. Senere har hun også gitt norsk språkdrakt til to verk av Anne Carson, *Glass, ironi og Gud* (2014) og *Rød selvbiografi* (2021). I det følgende vil jeg forsøke å si noe om hva som kjennetegner Hødnebøs gjendiktning av Dickinson, særlig gjennom nærlesing av enkeltdikt.

I den engelskspråklige utgaven av Dickinsons poesi som ligger til grunn for Hødnebøs gjendiktning, først utgitt av Thomas H. Johnson i 1955, er det i alt 1775 dikt. *Skitne lille hjerte* består av et kresent utvalg: 95 dikt. Allerede det numeriske faktum at Hødnebø dermed bringer til torgs så vidt over 5 prosent av diktene i det filologiske forelegget, antyder noe jeg vil komme tilbake til senere i denne artikkelen, nemlig at Hødnebø her inntar en rolle ikke bare som gjendikter, men også som redaktør eller kompilator, kort sagt en formidlerrolle – noe også hennes sju sider lange etterord vitner om. Men åpner man *Skitne lille hjerte* på første tekstsider, er nok det mest påfallende at gjendikteren velger å gå rett på sak: Over det første diktet står det enslige tallet «19», over det neste «113», og slik videre til siste dikt, der det står «1727», uten at boka har gitt noen innledende forklaring på dette, eller på noe annet, for den saks skyld. Man må til den andre siden av etterordet for å finne ut at nummereringen stammer fra Johnsons utgave og at den er basert på Johnsons forsøksvise kronologi, slik at de laveste sifrene indikerer de tidligste diktene, om enn dateringen er gjort ut fra anslag «basert på studier av håndskriften» (Hødnebø 1995, 102).

13 år etter at Hødnebø utga sitt utvalg av Dickinsons dikt på Kolon forlag, kom Kurt Narvesen ut med første bind av sin gjendiktning av den amerikanske poetens samlede dikt på forlaget Bokvennen. Året etter, i 2009, fullførte han prosjektet med et bind nummer to. I denne artikkelen vil jeg blant annet kommentere gjengivelsen av samme enkeltdikt hos de to gjendikterne (dikt nummer 647 hos Hødnebø, dikt nummer 758 hos Narvesen).

Avslutningsvis vil jeg, særlig ut fra en analyse av dikt 426 i *Skitne lille hjerte*, diskutere i hvilken grad Hødnebø tar i bruk grep som «hjemliggjøring» (*domestication*) og «fremmedgjøring» (*foreignization*), oversetterteoretiske begreper lansert av Lawrence Venuti. Analysen vil vise at Hødnebø her foretar et nokså radikalt hjemliggjørende grep.

Emily Dickinson: Liv og verk

I sitt etterord vier Hødnebø en viss oppmerksomhet til Dickinsons liv. Ja, kan hende overraskende stor oppmerksomhet, tatt i betraktning hvor mye kritikk som særlig i andre halvdel av 1900-tallet har vært anført mot «historisk-biografisk metode», i hvert fall blant akademikere. Første avsnitt av etterordet åpner med å henvise til det eneste fotografiet som ble tatt av Dickinson, en daguerreotypi fra 1848. Videre konstaterer Hødnebø at Dickinson hele livet var bosatt i Amherst, Massachusetts. Deretter går etterordet over til å diskutere hvordan Dickinsons verk har vært tradert etter hennes død, blant annet ved å påpeke at hun sjelden ble nevnt i litteraturhistorier eller fikk diktene sine representert i antologier før hun ble «gjenoppdaget» på 1920- og 1930-tallet, da med en større oppmerksomhet om det fragmentariske, røffe og sofistikerte ved diktene hennes.

Dickinson levde på mange måter opp til «sin tids og sin klasses kvinnebilde», skriver Hødnebø, ikke minst ved å «leve et skjernet liv i barndomshjemmet», på samme tid som hun «gjennom skrivingen [viste] at det var umulig å holde ut innenfor disse trange rammene» (1995, 104). Slik står diktene hennes ikke bare som uttrykk for Dickinsons personlige «nattside», men for intet mindre enn

«kvinnelighetens nattside», skriver Hødnebo (ibid.). Observasjonen kan bringe tankene til Camille Paglia, som Hødnebo da ganske riktig også refererer til i etterordet. I *Sexual Personae* (1990) gir Paglia, etter å ha omtalt Dickinson som «den største kvinnelige poeten» (1990, 624), underforstått i verdenshistorien, et bilde av den hvitklede kvinnen fra Amherst som «den kvinnelige de Sade». Videre skriver Paglia at Dickinson er en «virtuos innenfor sadomasochistisk surrealisme», før hun omtaler Dickinsons dikt som «fengselsdrømmene» til en som frivillig har latt seg sperre inne, og der fantaserer om sex som likner vold. Når dette er sagt, er Paglias like provokative som fascinerende analyse nyansert nok til å understreke at Dickinson også har en helt annen side enn den som gjør henne til en kvinnelig marki de Sade, og som snarere plasserer henne nær Wordsworth: De to poetene har til felles en særegen sans for fugler, sommerfugler og blomster. Begge disse modiene finner vi representert også i Hødnebos utvalg: Både Dickinsons hjerte for naturmotiver, der «ekorn leker og bærene dør / og grantrærne bøyer seg for Gud» (dikt 475), og hennes «skitne lille hjerte», det siste en fullstendig adekvat gjengivelse av en av førstelinjene hos Dickinson: «This dirty – little – Heart» (dikt 1311).

Hødnebo er ingenlunde alene om å vie oppmerksomhet til Dickinsons liv. I store deler av resepsjonshistorien har forholdet mellom liv og verk blitt tillagt avgjørende vekt. I forbindelse med den andre utgivelsen i rekken kalt *The Poems of Emily Dickinson* (1891) skrev utgiveren Thomas Wentworth Higginson en artikkel der han beskrev Dickinson som en «svært tilbaketrukket skikkelse», med et liv uten henvisning til noe annet enn «hennes egne tanker og noen få venner» (Christensen 2008, 52).

Også i introduksjonen til utgaven sin fra 1955 skriver Johnson om Dickinson i tradisjonelle og nokså patriarkalske ordelag, som var hun et rent intuitivt følelsesvesen, ute av stand til på egen hånd å vinne intellektuell innsikt eller utfolde sine kunstneriske evner. Som poet, impliserte Johnson, var Dickinson fullstendig avhengig av mannlige støttespillere.

Den historisk-biografiske tendensen lever videre også i Sandra M. Gilbert og Susan Gubars litteraturvitenskapelige klassiker *The*

Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (1979/1984), et verk Hødnebo henviser til med positivt fortegn i sitt etterord. I det sekstende og siste kapittelet av dette verket går faktisk de to feministiske litteraturforskerne så langt i å redusere Dickinsons kunstnerskap til et spesifikt livsprosjekt at de omtaler selve livet hennes som «en slags roman eller et fortellende dikt», der Dickinson ved hjelp av ulike «manøvre» og «kostymer» med vitende og vilje inntok rollen som «gal kvinne», for med tiden å bli gal også i realiteten, «hjelpeløst agorafobisk, innestengt i et rom i sin fars hus» (Gilbert og Gubar 2000, 583) – hvorpå agorafobien ble forvandlet til en form for klaustrofobi (ibid., 604). Denne framstillingen har med god grunn blitt kritisert, av blant andre Lucia Aiello, ikke fordi den tilslører betydningen av Dickinsons diktning, men fordi den i liten grad bidrar til å kaste lys over den «nyskapende kraften» i selve det poetiske uttrykket (Aiello 2009, 242). Flere steder bruker Gilbert og Gubar ordet «barnslig» (*childlike*) om Dickinsons poesi, noe Aiello lakonisk kommenterer at fullstendig underslår i hvilken grad hun var en poet kjennetegnet av en dyp tenkning, samt av komplekse poetiske utforskninger av skillene mellom språk, erfaring og betydningsdannelse (ibid., 245).

I Hødnebøs etterord til *Skitne lille hjerte* heter det blant annet: «Fra 1850 forlater hun sjelden huset. Det er uunngåelig å stille seg spørsmålet om Dickinsons tilbaketrekkning var et sykdomstegn.» (103) Deretter går Hødnebo umiddelbart over til å diskutere isolasjonen som mulig grunnforutsetning for at Dickinson overhodet kunne bli forfatter. Kan hende er det i lys av slike betraktninger man bør lese Dickinsons dikt 613, der det innledende motivet nettopp er å bli innestengt:

De sperret meg inne i prat –
 som da jeg var liten pike
 og ble stengt inne i et skap
 fordi jeg skulle være «stille» –

Stille! Hadde de bare kikket inn
 og sett hjernen min sitre –

De kunne like godt fanget en fugl
som fortsatte å kvitre –

Selv kan den ønske
og lett som en stjerne
gjør den slutt på fangenskapet
og ler – Jeg kan heller ikke mer –

Påfallende er det kanskje at Hødnebø gjengir det engelske *Prose* med «prat», men det treffer utvilsomt en viktig betydning som ligger til grunn i originalen. Her kunne sikkert enkelte poeter blitt fristet til å bruke det norske ordet «prosa», for dermed å indikere at det var i prosaens tradisjonelle antonym, poesien, at Dickinson fant sin frihet, lik fuglen som i andre strofe «fortsatte å kvitre», og i tredje strofe, i hvert fall hvis vi følger Hødnebøs tolkning av originalteksten, «gjør [...] slutt på fangenskapet».

Et annet sted der Dickinson bruker ordet *Prose*, nemlig i verselinjene «I dwell in Possibility – / A fairer House than Prose →» fra dikt 657, gjengis det slik i *Skitne lille hjerte*: «Jeg bor i det mulige / et lysere hus enn vanlig». En slik løsning virker også sakssvarende nok. Det «prosaiske» er jo nettopp det «vanlige», «prosa» er «vanlig tekst» eller «vanlig tale», slik Monsieur Jourdain i Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) etter over 40 år plutselig oppdager at han snakker prosa (*dis de la prose*) hver eneste dag (Molière 2011, 21–22).

I etterordet gir Hødnebø noen slående karakteristikker av Dickinsons verk i allmennhet:

Vesensforskjellige typer materiale blir skrudd sammen i den dickinsonske språkmaskinen: parlamentet sammenlignes med nervene, hjernen med himmelen, utopi med topografi, og en spalting i hjernen med et flokete garnnøste. Diktene gjør voldsomme og uforutsigbare sprang mellom det abstrakte og det konkrete, elegance og plumphet, det profane og det sakrale. (104)

Dette avsnittet fanger utvilsomt noe sentralt ved Dickinsons poesi og sier antakelig også noe om hva ved denne poesien som fascinerer Hødnebo. Når det gjelder selve arbeidet med å gi diktene norsk språkform, er gjendikteren knapp – bare i ett avsnitt av etterordet, det aller siste, gir hun noen eksplisitt kommentar til strategiene hun har valgt:

I beste fall vil gjendiktningen være en anvendelse av Dickinsons metode, mer enn filologisk etteråpning. Konkret innebærer dette for eksempel at jeg i utvalget forsøker å veksle mellom rim og frie vers på samme måte, men ikke nødvendigvis på de samme stedene som i originalen. Tankestreker og øvrig tegnsetting har jeg forsøkt å bruke på samme måte. Målet har vært å gjendikte Dickinson som om hun var samtidig med oss, forhåpentligvis uten å gi slipp på altfor mange av hennes særtrekk. (107)

Med andre ord forsøker Hødnebo på ingen måte å gi ubestridelig korrekte versjoner av diktene til Dickinson. Snarere enn å «etteråpe» den filologiske betydningen av enkeltord, forsøker hun å anvende en «metode», blant annet i den hensikt å la Dickinson framstå som vår samtidige. Gjendikterens påpekninger av at hun emulerer vekslingen mellom rim og frie vers i originalen, men ikke nødvendigvis på de samme stedene, og at det samme gjelder tegnsettingen, er lett å få bekreftet hvis man sammenlikner *Skitne lille hjerte* med originalutgaven som er lagt til grunn – noe jeg vil gi en del eksempler på i det følgende.

«Et ytterligere ytterst»: Gjendikterens strategier

Å observere noen slags translatorisk «tendens» i *Skitne lille hjerte* er en vanskelig oppgave. Skulle jeg likevel våge meg på en beskrivelse av denne gjendiktningens karaktertrekk, ville jeg vektlagt at den oppviser et omfattende spenn, at det her er tatt i bruk en bred vifte av grep. I noen tilfeller er for eksempel gjendiktningen tilsynelatende ganske tro mot originalens bokstav, i andre tilfeller er den preget av betydelige innslag av *licentia poetica*.

Flere steder finner vi en påfallende sameksistens av troskap og frihet, som der gjendikteren velger å gjengi enkelte av originalens enderim med norske enderim, men suverent ser bort fra andre av rimene hos Dickinson. For eksempel har dikt 113 i Dickinsons original to strofer (og Hødnebø overholder hele veien strofeinndelingen, hun følger med andre ord originalens bruk av blanklinjer), der andre og fjerde verselinje i begge har enderim. Hødnebø gjør ikke noe forsøk på å gjengi rimene i første strofe (*morning/scorning*), men i den andre (*way/Day*) blir de gjenskapt på norsk:

Her en stjerne, og der en stjerne
Noen går seg vill!
Her litt yr, og der litt yr:
slik blir dagen til

Den siste linja i originalen lyder slik: «Afterwards – Day!». Hødnebø dropper med andre ord tankestreken her, slik hun også gjør flere andre steder, noe hun altså markerer eksplisitt i etterordet. Alle lesere av Dickinsons poesi i original vil vite at poeten fra Massachusetts brukte tankestreker på en helt særegen måte, igjen og igjen. Riktignok vil de som konsulterer håndskriftene som ligger til grunn for de trykte utgavene av originaldiktene – og som er tilgjengeliggjort for alle på nett av The Emily Dickinson Archive –, se at tankestrekene der ofte er ørsmå, så små at man kan ta seg i å tvile på at det overhodet er snakk om det vi ville kalle tankestreker, og ikke snarere for eksempel understrekninger av rytme. Selv om Hødnebø ikke bruker tankestrek i den siste verselinja av det siterte diktet, benytter hun dem flere andre steder i sin gjendiktning. I diktets første strofe følger hun for eksempel tankestrekbruken i Johnsons utgave:

Løfte vår del av natten –
vår del av morgenen –
Fulle et tomrom av lyst
og et tomrom av forakt –

Our share of night to bear –
 Our share of morning –
 Our blank in bliss to fill
 Our blank in scorning –

I dikt nummer 1712 finner vi verselinja «Ja! Hull! Med himmel over!», der gjendikteren også er trofast mot originalens tegnsetting, nærmere bestemt dens bruk av utropstegn: *Ah! Pit! With Heaven over it!* Det finnes en del slike «utrop» hos Dickinson, om enn på langt nær så mange som hos de ledende poetene i hennes samtid – lyrikken i Vesten på 1800-tallet er gjennomgående særdeles «utropssterk». Utropstegnene var utvilsomt mindre markerte innslag for 150 år siden enn de var i 1995. Følgelig kan man argumentere for å dempe frekvensen av dem på norsk i en moderne utgave, noe Hødnebø da også gjør, men altså ikke i dette tilfellet: Gjendikteren har øyensynlig ønsket å bevare en utropseffekt nettopp her – påfallende, kanskje, hvis man tar inn over seg i hvilken grad slike ekstatiske anrop er sjeldne innslag i de diktsamlingene hun har publisert under eget navn.

Hvis vi går over til å se på den leksikalske semantikken, gjør Hødnebø noen valg som må betegnes som ganske tvilsomme rent filologisk. Når *Solemn* i dikt nummer 601 blir «kompakt» på norsk, må det bunne i en frisk og freidig tolkning av den i utgangspunktet religiøse, åndelige og inderlige valøren i Dickinsons ordvalg. I dikt nummer 650 heter det at «[s]merten» (*Pain*) «inneholder noe blankt» (*has an Element of Blank*), men det norske ordet «blankt» er en suspekt gjengivelse av det engelske *Blank*. Her har vi et eklatant eksempel på hvordan gjendikteren kombinerer teksttrohet og poetisk frihet: Hødnebø må ha valgt å gjengi *Blank* med «blankt» fordi ordene rent faktisk er såpass like rent ortografisk – altså er gjendiktningen teksttro i ordets mest bokstavelige forstand. På samme tid er det som om originalens semantikk ofres på denne ortografiske bokstavelighetens alter. Alt tyder på at dette ikke er noen filologisk inkurie, men et bevisst valg fra Hødnebøs side, for i dikt 761 viser hun at hun er fullt klar over at «tomrom» gjengir betydningen til Dickinsons *Blank* på en vel så adekvat måte.

Det finnes flere eksempler på den ortografiske gjendiktningstrategien fra dikt 650, der altså originalens *Blank* blir «blankt» på norsk. Når Hødnebø eksempelvis gjengir verbet *absorb* med det norske «absorbere» i dikt 632, *Ordain* med «ordinert» i dikt 803 og *lodged* med «losjerte» i dikt 1406, er det som om den norske teksten følger originalens bokstav i rent ortografisk forstand, samtidig som de norske ordene framstår som fjernere, preget av andre, mer fremmedartede konnotasjoner enn de vi kan forutsette at Dickinsons språklige valg hadde for de engelskspråklige morsmålsbrukerne på hennes egen tid.

Andre steder, som da *Periods* blir «intervaller» i dikt 650, *Lengths* blir «varigheter» i dikt 1295, og *hindered Words* blir «stotrende ord» i dikt 1563 er det som om gjendikteren har valgt temmelig tekniske leksemer for å gjengi det som må formodes å ha vært langt mindre markerte, enkelt sagt mer normalspråklige, ordvalg fra Dickinsons side. Kan hende er dette indikasjoner på at Hødnebøs gjendiktning, med strategisk overlegg eller ikke, skyver Dickinson noe nærmere den norske poetens egen poetiske tone enn originalteksten strengt tatt krever. Det er noe lett abstrahert og i hvert fall filosofisk overkonstruksjoner som «tegn / fra beholderen ovenfor hodet» for *Witness / From Tanks – above my Head* (dikt 432), «epoken fant ikke tilholdssted» for *Epoch had no basis here* (dikt 1159), eller «et ytterligere ytterst» for *Utmost an Ulterior* (dikt 1341). Nå er det all grunn til å understreke at poesien til Dickinson er tenksom eller tenkende i stor grad – det er ikke uten grunn at Harold Bloom skriver at hun «oppviser mer kognitiv originalitet enn noen annen vestlig poet etter Dante» (Bloom 1994, 291). Likevel er det på sin plass å understreke at hun neppe hadde vår tids forhold til den type filosofiske termer vi finner flere steder i Hødnebøs egen diktning.

Diktning og gjendiktning: Et ekko fra Dickinson i et dikt av Hødnebø

I etterkrigstidens litterære Norge har det vært tradisjon for å gjøre et skille mellom oversatte dikt og skuespill på den ene siden, og oversatt

skjønnlitterær prosa på den andre: Der de sistnevnte faller inn under Norsk Kulturråds innkjøpsordning for oversatt skjønnlitteratur, blir de første, i egenskap av gjendiktninger, behandlet på lik linje med nyskrevne originalverk på norsk. Anvendt på denne artikkelens emne indikerer denne litteraturpolitiske todelingen noe slikt som dette: *Skitne lille hjerte*, som på omslag, tittelblad og i kolofon er oppgitt å være et verk av Emily Dickinson, er også en fullverdig del av Tone Hødnebøs forfatterskap.

En slik påminnelse kan framstå som nokså banal. Det er ikke åpenbart at den har noe særlig å lære oss. Kan hende peker påstanden likevel på noe som i kunstnerisk og akademisk sammenheng gjerne tas for gitt, men som det i andre sammenhenger kan være lett å glemme: at det finnes nær sagt utallige mulige gjengivelser av en kildetekst, som alle evner å fange noe vesentlig ved den, at det å omforme et språklig uttrykk fra et såkalt målspråk til et såkalt kilde-språk aldri er en uskyldig prosess, at hvert minste gjendiktervalg kan være kontroversielt, og at alle slike valg alltid krever et monn av noe håndverksmessig eller endog kunstferdig.

Ved å minne om at skillet mellom diktning og gjendiktning ikke alltid er like markant, mener jeg ikke å si at Emily Dickinsons dikt i Tone Hødnebøs tapning likner Hødnebøs egne diktsamlinger i noen påfallende grad. Rett nok kan man helt generelt si at en av påstandene om Dickinsons dikt som blir fremmet i etterordet, nemlig at de «gjør voldsomme og uforutsigbare sprang mellom det abstrakte og det konkrete» (1995, 104), også kunne vært en treffende beskrivelse av deler av Hødnebøs poesi. Alt i alt er likevel forskjellene mellom de to poetene like åpenbare som likhetene. Det er heller ikke slik at det er mulig å spore noen entydig intertekstuell innflytelse fra Dickinsons dikt på Hødnebøs egne – med ett påfallende unntak, et unntak som er så påfallende at det er vel verdt å se nærmere på.

I Johnsons utgave lyder de tre første linjene av dikt 556 slik: «The Brain, within its Groove / Runs evenly – and true – / But let a Splinter swerve →». Hos Hødnebø lyder de slik: «Hjernen går jevnt og nøyaktig / i sitt spor – / men la en splint skjene ut →». Om linjene hos Dickinson og om gjendikterens valg kunne man sagt en hel masse. Her nøyer jeg meg med en påpekning av at den tredje linjen i den norske versjonen

tilsynelatende står nokså tett på den engelske: «men» gjengir *But*, «la» gjengir *let*, «en» gjengir *a*, og «splint» gjengir *Splinter*; for å gjengi verbet *Swerve* blir det riktignok brukt to ord, men i seg selv virker valget av det norske verbaluttrykket «skjene ut» presist nok – ja, nærmest åpenbart når man ser det (om enn slike fornemmelser av «åpenbare» gjendiktervalg ofte er bedragerske). Likevel vil jeg dvele litt ved akkurat denne verselinja: «men la en splint skjene ut →». Fungerer den ikke, isolert sett, som et eksempel på det motsatte av det jeg hevdet tidligere i dette underpunktet? Er ikke dette en gjengivelse av den engelske originalen som er ganske *uskyldig*, ganske *ukontroversiell* – ja, kanskje til og med ganske *lite kunstferdig*? Jo, kanskje (om enn bare kanskje). Uaktet disse generelle gjendiktningsteoretiske betraktningene gir likevel denne ene verselinja oss en indikasjon på at en formulering fra en gjendiktning kan veve seg inn i gjendikterens egne verk, også i tilfellet Dickinson og Hødnebø. Se på denne passasjen, fra Hødnebøs foreløpig siste samling med nye dikt, *Nytte og utførte gjerninger* (2016):

Jeg var åtte og begynte å skrive
Jeg visste ikke hva et dikt var,
eller hva som var sant eller ikke

så besluttet jeg noe
Jeg lot en splint skjene ut,
jeg ble den piken
jeg forlot og aldri kom tilbake til

Her klinger unektelig «men la en splint skjene ut →» fra *Skitne lille hjerte* med i verselinja «Jeg lot en splint skjene ut». Ikke dermed sagt at å peke på slike åpenbare paralleller bringer oss så mye nærmere hva som står på spill i poesien, i innflytelsen fra andre poeter på en skrivende, eller i spennet og spenningen mellom tradisjon og fornyelse. Men kan hende får vi like fullt en anelse gjennom den *pekeren* som dette litterære ekkoet utgjør?

Kanskje aner vi hos Hødnebø et slags valgslektskap med Emily Dickinson her. For er det ikke påfallende at det nettopp er i dette diktet,

som åpner med en henvisning til det å begynne å skrive åtte år gammel, at Hødnebø henspiller på linja fra *Skitne lille hjerte*? Nettopp i dette diktet, som vi kunne fristes til å kalle en negativ poetikk, der det å *ikke vite* «hva et dikt var» eller «hva som var sant eller ikke» legger et grunnlag for en beslutning, nemlig beslutningen om å la en splint skjene ut, som var det en slags oppskrift på et avvik, og da gjerne et litterært avvik, men slett ikke bare det – her later det like mye til å dreie seg om et *eksistensielt* avvik: «jeg ble den piken / jeg forlot og aldri kom tilbake til». Om det er vanskelig å peke på noe tydelig litterært slektskap mellom Dickinson og Hødnebø, er det kan hende likevel mulig å tenke seg et eksistensielt slektskap mellom de to poetene.

Hødnebøs og Narvesens Dickinson

Kurt Narvesens gjendiktninger av Dickinsons samlede dikt i to bind (2008 og 2009) skiller seg fra Hødnebøs på flere måter. Generelt kan Narvesens versjoner sies å være best egnet for en leser som hele tiden forholder seg til Dickinsons dikt i engelskspråklig originalform parallelt, mens Hødnebø i større grad moderniserer og omskaper diktene så de fungerer som norske dikt i seg selv. Tilsynelatende er Narvesen mer oppsatt på å finne semantiske ekvivalenter til ordvalgene i Dickinsons original, og han gjør ingen forsøk på å gjengi Dickinsons enderim. Narvesen velger også en strengt konkordant gjengivelse av typografiske særtrekk han finner i sin tekstkilde, som ikke er Johnsons utgave fra 1955, men R. W. Franklins fra 1998. For eksempel holder Narvesen, i motsetning til Hødnebø, strengt på alle tankestrekene. Han velger også å gjengi Dickinsons lett inkonsekvente bruk av store forbokstaver i enkeltord, typisk da i substantiver, men også i en del adjektiver, med helt tilsvarende bruk av store forbokstaver i alle de ekvivalente norske leksemene.

Snarere enn å generalisere ytterligere om de to gjendikternes strategier og grep velger jeg å sitere deres ulike versjoner av et og samme dikt, nemlig det som i Johnson-utgaven er nummer 647, og i

Franklin-utgaven nummer 758. I begge disse utgavene er Dickinsons original gjengitt som følger:

A little Road – not made of Man –
Enabled of the Eye –
Accessible to Thill of Bee –
Or Cart of Butterfly –

If Town it have – beyond itself –
'Tis that – I cannot say –
I only know – no Curricl that rumble there
Bear Me –

Narvesen:

En liten Vei – ikke Menneskeskapt –
Synlig for Øyet –
Tilgjengelig for Biens Skjeker –
Eller Sommerfuglens Vogn –

Om det ligger noen By – i enden av den –
Vet Jeg – ingenting om –
Det jeg vet – er at ingen Karjol som rumler der
bærer meg –

Hødnebø:

En liten vei – ikke bygd av noen
men synlig for øyet –
Tilgjengelig for en bievogn
eller en sommerfuglkjerre

Om den leder til en by
kan jeg ikke si –
Jeg vet bare at ingen vogn som skramler der
bærer min anatomi

Jeg velger å avgrense tekstkommentaren min til de to siste linjene av den siste strofen, ettersom den skiller seg ut og representerer et rytmisk brudd, ved at «I only know – no Curricle that rumble there» er lengre enn de øvrige verselinjene, mens «Bear Me» er kortere. Der de foregående verselinjene i hvert fall *kan* framføres som firfotinger, en versestruktur som, til tross for flere unntak, irregulariteter og synkoperinger, ligger som en grunnrytme i de fleste av Dickinsons dikt, finner vi her i diktets to siste linjer en alternativ rytme. Ikke bare Johnson, men også Franklin, velger å markere linjebryddet slik – og både Narvesen og Hødnebø forsøker altså å gjengi dette bruddet i sine versjoner.

En leser på jakt etter mulige tolkninger av denne rytmiske forskyvningen ville muligens tenke at den utstrakte nestsiste verselinja er et forsøk på å fange noe av skramlingen fra vogna (eller Karjolen eller *the Curricle*). Går man inn på The Emily Dickinson Archive og ser faksimilen av diktet i håndskrift der, ser man imidlertid at det slett ikke er åpenbart at Dickinson har ment å indikere et slik versinndeling. Hennes håndskrevne versjon kan like gjerne tolkes slik at linjeskiftet var tenkt å være mellom *Curricle* og *that*, noe som ville gjort rytmen langt mindre unntaksmessig. Hvor viktig noe slikt blir opplevd, vil utvilsomt variere fra leser til leser. Men det peker uansett på at det å overføre dikt fra håndskrift til et typografisk skriftsnitt, krever at man foretar visse fortolkningsvalg – noe som har vært tema for en rekke studier av Dickinsons verk, både før og etter Hødnebø utga *Skitne lille hjerte*. Det er verdt å se litt nærmere på de mulige implikasjonene av alt dette: I hvilken grad reflekterer Hødnebøs gjendiktning at Dickinsons originaltekster er håndskrevne?

Filologi eller formidling i *Skitne lille hjerte*

Dickinson satte selv lite av sin diktning på trykk – noe slikt som ti dikt, i ulike trykksaker. Etter at hun døde i 1886, fra 1890 og de nærmeste årene etter det, kom det imidlertid flere utgaver i bokform, ved Mabel Loomis Todd og Thomas Wentworth Higginson, som i ettertid har blitt kritisert for å gjengi diktene på måter som brøt med

Dickinsons egne ortografiske nybrott: hennes bruk av store forbokstaver, tankestreker og skilletegn, og hennes tidvis idiosynkratiske og vekslende stavemåter. Da Johnson kom med sin versjon av Dickinsons samlede dikt i 1955, den Hødnebøs gjendiktning tar utgangspunkt i (selv om noe tyder på at det er ettbindsutgaven fra 1960 som i realiteten legges til grunn), var det første gang en skolert litterat sto som utgiver av Dickinsons diktning.

De litteraturfaglige ideene om og idealene for redigering av håndskrifter har endret seg betraktelig siden Johnsons utgave kom ut i 1955. Den var preget av nykritikkens generelle tanke om enkeltdigtene som sluttete enheter, enheter det var utgiverens oppgave å komme fram til, for dermed å ende opp med komplette, fastlagte, «endelige» versjoner av hvert av diktene. Denne typen redigeringspraksis gjorde blant annet at Johnson standardiserte Dickinsons linjedelinger, slik at de fleste diktene typografisk ble satt opp som bestående av kvartetter, altså strofer med fire verselinjer, selv der en slik inndeling ikke er indikert i håndskriftene.

Tre år etter at Hødnebø utga *Skitne lille hjerte*, kom en utgave av Dickinsons dikt som i mangt har erstattet Johnsons. Det er snakk om R. W. Franklins *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*, i tre bind, som blant annet innbefattet 17 dikt som ikke var med i Johnsons utgave. Praktisk talt samtlige akademiske studier av Dickinsons poesi som har kommet etter Franklins utgivelse, forholder seg utelukkende til den. Som nevnt gjør også Narvesen det i sin gjendiktning. Allerede i 1967 hadde Franklin utgitt det litteraturfaglige verket *The Editing of Emily Dickinson*, der han kritiserte Johnson for flere feil og inkonsekvente valg, og understreket at han så det å sette diktene på trykk med bruk av enhetlig typografi som en «feilaktig framstilling av diktene slik de foreligger i håndskriftene» (Christensen 2008, 61). Konsekvent nok, gitt dette nokså radikale edisjonsfilologiske synspunktet, ga Franklin så i 1981 ut to bind med faksimiler av Dickinsons dikt, *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, en utgave som ligger til grunn for 1998-utgivelsen hans.

Med andre ord ville Hødnebø, i arbeidet med gjendiktningen sin, hatt mulighet til å problematisere den utgaven hun baserte seg på. Men noe slikt later hun overhodet ikke til å ha vært interessert i. Hvilket er

påfallende, ettersom Franklins innsats for å synliggjøre de visuelle, fragmentariske eller beint fram modernistiske kvalitetene ved Dickinsons håndskrifter har avstedkommet en rekke bidrag til Dickinson-resepsjonen, blant annet Susan Howes monografi *My Emily Dickinson* (1985). Men der Howe, som er en poet Hødnebø virkelig verdsetter, fordypet seg i faksimilene av Dickinsons håndskrifter, med deres iscenesettelse av de tomme feltene på arkene, strykningene av enkeltord, angivelser av slikt som linjeskift og strofeinndeling, samt innslag av ulike varianter av diktens verselinjer, kort sagt en mengde mikroelementer som utvilsomt kan påvirke lesningen av diktene og la seg tolke litterært, velger Hødnebø å følge Johnsons lett normaliserende redigeringspraksis.

Hva betyr dette? Kanskje at Hødnebø hadde mindre berøringsangst i møte med poesi moderert av og presentert med en uniform typografi – at hun simpelthen var villig til å se bort fra noen av de tolkningsmulighetene som ville kunne ha oppstått ved å forholde seg til håndskriftene. Forutsetter vi en slik holdning hos gjendikteren, kan det igjen peke på et trekk ved *Skitne lille hjerte* som jeg kommenterte da jeg innledningsvis skrev at Hødnebø etter alle solemerker tenkte på seg selv ikke bare som gjendikter av enkeltdigt i denne boka, men som et sendebud for Dickinson inn i det norske litterære landskapet, annerledes sagt ikke bare som poet og gjendikter, men også som litteraturformidler.

Flere nyere Dickinson-kommentatorer har ansett det faktum at hun i så liten grad lot trykke diktene sine som en estetisk strategi i seg selv. Hun valgte jo tross alt å sende diktene til flere av dem hun korresponderte med – og brevform er, kan man hevde, i seg selv en form for «publisering». De håndskrevne diktene unngikk dermed å bli del av varehandelen. Dette er et av grunnpremissene i kapittelet «These Flames and Generosities of the Heart: Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Value» i Susan Howes litteraturhistoriske studie *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History* (1993). Her velger også Howe å understreke at i det lange løp er «den beste måten å lese Dickinson på å lese henne i faksimile, ettersom kaligrafien hennes påvirker betydningen av diktene» (Howe 1993, 153).

I de senere tiårene har i det hele tatt de mange fortolkningene av og kommentarene til Dickinsons verk vært preget av stadige understrekninger av hvor viktig det er å forholde seg til de faktiske håndskrifter hun etterlot seg. Den intense oppmerksomheten omkring det faktum at Dickinson skrev for hånd og i svært liten grad lot diktene sine trykke, har fått enkelte til å betegne tendensen i akademisk arbeid på Dickinsons poesi som «grafosentrisk», altså først og fremst orientert om teksten forstått som noe skriftlig. Andre har tillat seg å spørre om det virkelig finnes så mye tolkningspotensial i alle de visuelle detaljene som preger håndskriftene. Blant andre har Cristanne Miller antydnet at man her står i fare for å vektlegge det skriftlige ved diktene på bekostning av deres musikalske, lydlige aspekter (Morris 2008, 282).

Allerede tidlig på 1980-tallet gikk Gary Scharnhorst til angrep på det han hevdet var en «svært utbredt oppfatning», nemlig at Dickinson skrev diktene sine alene på rommet sitt nattestid. Mot dette siterte han et nyoppdaget et brev, skrevet av Dickinsons kusine Louise Norcross i 1904, og adressert til den Boston-baserte ukeavisa *Woman's Journal*. I brevet beskriver Norcross hvordan Dickinson hadde lest diktene sine høyt for henne. Påstanden om at Dickinson framførte diktene sine i andres påhør, finner også støtte i andre vitnesbyrd fra folk hun kjente (Hart og Chung 2008, 359).

Senere har Tim Morris påpekt at Dickinsons dikt ikke bare foreligger i ulike håndskrifter, noen spredte, noen sammenbundne, men i like stor grad finnes i oss alle, i kroppene våre, i minnet vårt, og da ikke primært som visuelle avtrykk, men som lydlige reminisenser fra vår egen lesing og lytting (Morris 2008, 284).

Det forekommer meg at Hødnebøs edisjonsfilologiske valg i *Skitne lille hjerte* kan være beslektet med slike innvendinger. I hennes versjon av dikt 632 heter det:

Hjernen veier det samme som Gud
for hvis du veier dem gram for gram
er de like forskjellige
som stavelse og klang –

Uten at vi nødvendigvis går så langt som å tillegge denne enkeltstrofen rollen som nøkkel til Hødnebøs strategi som gjendikter, er understrekningen av den betydelige forskjellen mellom stavelse (*Syllable*) og klang (*Sound*) et tegn på at Hødnebø ikke umiddelbart ville akseptert de mange «grafosentriske» påstandene som har vært fremmet om Dickinsons diktning, men kanskje heller vektlagt at diktene har sentrale klanglige trekk, slike som kommer fram ved høytlesning, og at lyden av diktene er minst like vesentlig som deres visuelle uttrykk.

«Alltid freidig når du går»: Et tilfelle av radikal hjemliggjøring

Etter hvert som *translation theory* har blitt utviklet til en kjernedisiplin innenfor den humanistiske fagkretsen, har motsetningen mellom «hjemliggjøring» (*domestication*) og «fremmedgjøring» (*foreignization*) blitt vanskelig helt å unngå i litteraturfaglig omtale av oversettelser og gjendiktninger. Ikke minst har Lawrence Venuti, fra og med sitt innflytelsesrike verk *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), understreket hvordan oversettelser i etterkrigstidens amerikanske litteratur ofte har blitt rost for å være «elegante» og «flyte godt», altså for å være tilpasset målspråket idiomatiske uttrykksmåter, mens Venuti for egen regning har betont verdien av å la karakteristika ved kildepråket så å si *utfordre* kodene og vanene i målspråket – hans oversettelsehistoriske bidrag er på mange måter en eneste stor polemikk mot ideen om at oversetteren helst bør være «usynlig» til stede i den oversatte teksten. For Venuti er det snarere slik at oversetteren bør tillate seg å albue seg fram og ta plass i oversettelsen, samt å la kilde teksten anspore til å skape «avvik» fra normene i målspråket. På den måten, impliserer han, kan man legge grunnlag for at det hjemlige publikumet får en «fremmedartet erfaring» under lesningen av oversettelsen, altså en erfaring der deres eget språk strekkes og vris så det fanger opp noe av det uvante særpreget fra originalverket og språket det er skrevet på.

Til tross for den noe tvilsomme verdien i å operere med en rent binær motsetning mellom hjemliggjøring og fremmedgjøring, er dette begrepsparet utvilsomt i stand til å kaste lys over visse av valgene

oversettere og gjendiktere gjør, i hvert fall i noen spesifikke sammenhenger. Bruker man begrepet «hjemliggjøring» for å omtale enhver tilpasning til målpråkets idiomatikk, er dette riktignok temmelig problematisk – da ender man lett opp med å vanne ut begrepet, slik at det mister den forklarende kraften det tross alt kan ha. Hvis man derimot avgrenser bruken av «hjemliggjøring» til de tilfellene der gjendikteren aktivt søker å overføre originalens allusjoner og konnotasjoner til målpråkets sfære, kort sagt innskriver dem i en annen, hjemlig kontekst, blir termen straks mer pregnant. En slik hjemliggjøring finner vi i dikt nummer 426 i *Skitne lille hjerte*. La meg sitere diktet i sin helhet:

Det høres ikke så ille ut som før
Jeg går gjennom det – «død», hjerne, «død»
på latin – fra skoletiden min
Det skriker ikke sånn under tvang.

Snu litt på det – se det i øynene
og bekymringen virker beskere
Vri på det – bare
si «Alltid freidig når du går
dø om så det gjelder».

Jeg tror det vil forstyrre meg
før jeg blir vant til det – men først vil graven
virke størst – som alt nytt –
og så mindre, etter hvert –

Da er det lurere
å tenke det ut på forhånd – et år
Da vil det ligne et «innfall» –
et drap du begår

Et raskt blikk på den første av de fire strofene i diktet gir ingen umiddelbar idé om at vi nettopp her har å gjøre med radikal hjemliggjøring: Her dreier det seg om latinskolen, som rett nok var en sentral institu-

sjon også i Norge på Dickinsons tid, men akkurat slik gjendiktningen ikke er preget av noe påfallende moderniserende grep i første strofe, er den heller ikke preget av en kontekstuell stedlig forflytning. Dickinson-kommentatorer kan ellers opplyse om at jeget i dette diktet er kalkert over Emilys bror Austin, og at diktet uttrykker hvor sjokkert han var etter at vennen hans Frazar Stearns hadde dødd under slaget ved New Bern i North Carolina i mars 1862, da den amerikanske borgerkrigen enda ikke hadde pågått et helt år. Henvisningen til det å bruke latin for å omtale død kan fortolkes som et forsøk fra diktjeget på å moderere effekten av selve ordet «død» (*Dead*), slik at sorgen over den døde vennen blir mindre rå og mer mulig å håndtere følelsesmessig – på latin «høres [det] ikke så ille ut som før» (*It don't sound so terrible – quite – as it did* –). Her er det altså snakk om et slags forsøk på språklig «fremmedgjøring», om ikke fra Hødnebøs side, og for den saks skyld heller ikke fra Dickinsons, så fra diktjegets.

Også i andre strofe dreier det seg om teknikker for å gjøre det sørgelige budskapet lettere å takle: Ser du den «i øynene» (*full in the face*), virker bekymringen «beskere» (*bitterest*); hvis du derimot bestreber deg på å «[s]nu litt på det» (*Turn it*) eller «[v]ri på det» (*Shift it*), er sorgen neppe mindre, men sorgarbeidet kan i det minste begynne.

Videre i andre strofe tar Hødnebø et påfallende hjemliggjørende valg. Originalen går slik: «Just – / Say 'When Tomorrow comes this way – / I shall have waded down one Day'». Sitattegnene rundt utsagnet diktjeget griper til, er altså del av originalen, og indikerer at dette må ha vært en stående frase – en som formodentlig tilsa at «tiden leger alle sår», eller noe i den retning. Hos Narvesen er de to verselinjene gjengitt slik: «Når Morgendagen kommer – / Har jeg vasset ned nok en Dag». Mens Hødnebø altså velger å gjengi dem med «bare / si 'Alltid freidig når du går / dø om så det gjelder'»! Her er alle henvisninger til håpet om tidens legende kraft fullstendig fraværende. Betydningen er en helt annen. Det dristige gjendiktervalget er likevel fullt ut motivert, ettersom det norske uttrykket, om enn semantisk fullstendig annerledes, har en tilsvarende funksjon i diktet, nemlig som klisjé: «Alltid freidig» av danske Christian Richardt må forutsettes kjent av de fleste leserne av *Skitne lille hjerte* – i hvert fall

må salmen ha blitt forutsatt kjent i gjendiktningens utgivelsesår 1995, er det fristende å legge til. Ellers er det verdt å merke seg at Hødnebø i sin gjendiktning ikke siterer to verselinjer som står etter hverandre i salmen, men derimot den første i første strofe («Alltid freidig når du går»), hvorpå hun tar et sprang helt til den andre i den siste av de tre strofene («dø om så det gjelder»).

Det hjemliggjørende valget motiveres ytterligere av at salmen ble skrevet på Dickinsons tid, nærmere bestemt i 1867. Og om betydningen er fullstendig ulik, er den dypere implikasjonen innenfor rammene av diktet beslektet: I dyp sorg famler vi etter et hvilket som helst holdepunkt, kanskje bare et ordspråk eller et sitat, noe som ligger dypt i vår oppfostring, i et desperat håp om at det er noe i det, at det kan finnes trøst der. I Tone Hødnebøs norske gjendiktning av Emily Dickinson står dette diktet, med sitt dristige – eller skulle man driste seg til «freidige»? – hjemliggjørende grep, som kanskje det ypperste av mange høydepunkter.

Konklusjon

I *Skitne lille hjerte* foretar Tone Hødnebø et selektivt utvalg av Emily Dickinsons samlede poesiproduksjon, litt over fem prosent. Etterordet til utgivelsen har et avsluttende avsnitt der Hødnebø gjør et eksplisitt poeng av hun tar seg betydelige friheter i gjendiktningen, særlig når det gjelder enderim og tegnsetting. I allmennhet er gjendiktningen preget av en mengde ulike gjendiktningsegrep. Noen av ordvalgene kan virke tvilsomme rent filologisk. På samme tid blir det tydelig at idet Hødnebø har tilstrebet å gi norske versjoner av Dickinsons poesi som nettopp ikke er oversatte ord for ord, men nettopp *gjendiktet*. Både i etterordet og i selve diktene lar seg spore et slektskap mellom Dickinson og Hødnebø, om enn et slikt slektskap ikke alltid er like tydelig i Hødnebøs egen diktning.

I relativt liten grad virker gjendiktningen påvirket av den påfallende tendensen til å lese Dickinsons dikt såkalt «grafosentrisk», altså sentrert om det rent skriftlige ved dem, slik mange nyere kommentatorer og forskere gjør. Der disse ofte legger vekt på det betydningsfulle i

alle de mikrolitterære trekkene og idiosynkrasiene ved Dickinsons håndskrevne dikt, så som tegnsetting, ortografi og kalligrafi, finner vi i *Skitne lille hjerte* snarere et forsøk på å gjengi diktene klanglig og musikalsk.

Satt opp mot Kurt Narvesens to bind med Dickinsons *Samlede dikt* (2008 og 2009) utmerker Hødnebøs gjengivelser seg som langt mindre konkordante, om enn dette ikke alltid innebærer at de kan betegnes med det konvensjonelle antonymet «idiomatiske». I realiteten benytter Hødnebø både fremmedgjørende og hjemliggjørende elementer, det siste eklatant demonstrert ved at hun i dikt 426 tillater seg å sakse sammen to linjer fra salmen «Alltid freidig» av danske Christian Richardt og bruke dem som to linjer i gjengivelsen av diktet. Hødnebøs utgivelse er ikke bare en gjendiktning, men representerer også et forsøk på å formidle Dickinson til norske lesere. Der Narvesen presenterer en oversettelse som kan hende er best egnet for en leser som til enhver tid også forholder seg til originaltekstene, omskaper og moderniserer i stedet Hødnebø poeten fra Amherst. I *Skitne lille hjerte* finner vi Emily Dickinsons diktning omplantet til et norskspråklig jordsmonn.

Litteratur

- Aiello, Lucia. 2009. «Mimesis and Poiesis: Reflections on Gilbert and Gubar's Reading of Emily Dickinson», *Gilbert & Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*, redigert av Annette R. Federico. Columbia: University of Missouri Press, 237–255.
- Bloom, Harold. 1994. *The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Christensen, Lena. 2008. *Editing Emily Dickinson: The Production of an Author*. New York: Routledge.
- Dickinson, Emily. 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*, utg. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown and Company.
- Dickinson, Emily. 1995. *Skitne lille hjerte*, gjendiktet av Tone Hødnebø. Oslo: Kolon.

- Dickinson, Emily. 1999. *The Poems of Emily Dickinson*, utg. R. W. Franklin. Boston: Little, Brown and Company.
- Dickinson, Emily. 2008. *Samlede dikt 1*, gjendiktet av Kurt Narvesen. Oslo: Bokvennen.
- Dickinson, Emily. 2009. *Samlede dikt 2*, gjendiktet av Kurt Narvesen. Oslo: Bokvennen.
- Emily Dickinson Archive*. <https://www.edickinson.org/>
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar. 1984. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Andre utgave. New Haven: Yale University Press.
- Hart, Ellen Louise og Sandra Chung. «Hearing the Visual Lines: How Manuscript Study Can Contribute to an Understanding of Dickinson's Prosody», *A Companion to Emily Dickinson*, redigert av Martha Nell Smith og Mary Loeffelholz. Malden: Blackwell, 348–367.
- Howe, Susan. 2007. *My Emily Dickinson*. New York: New Directions.
- Howe, Susan. 1993. *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Hødnebo, Tone. 1995. «Etterord» i Emily Dickinson, *Skitne lille hjerte*. Oslo: Kolon, 101–107.
- Hødnebo, Tone. 2016. *Nytte og utførte gjerninger*. Oslo: Kolon.
- Molière, Jean-Baptiste. 2011. *Le Bourgeois Gentilhomme*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, Tim. 2008. «Auntie Gus Felled It New», *A Companion to Emily Dickinson*, redigert av Martha Nell Smith og Mary Loeffelholz. Malden: Blackwell, 281–287.
- Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Yale University Press.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.



EMMA HELENE HEGGDAL

Å «lete etter en setning»

En sammenligning av Tone Hødnebøs og Anne Carsons poetikker

Hødnebø og Carson: Et poetisk fellesskap

Ved siden av å være en av Norges mest distinkte og feirede nålevende poeter har Tone Hødnebø markert seg som en lydhør gjendikter av engelskspråklig poesi. Hun er godt kjent for sine gjendiktninger av den amerikanske poeten Emily Dickinson, men Hødnebø har også begynt å ta for seg et forfatterskap av en annen distinkt nålevende poet, som også er oversetter og forsker, den kanadiske Anne Carson. Hun har oversatt *Wildly Constant til Uendelig konstant* (2012), *Glass, Irony and God* (1995) til *Glass, ironi og gud* (2014) og *Autobiography of Red* (1998) til *Rød selvbiografi* (2021). Særlig *Rød selvbiografi* ble lagt merke til da den kom ut; Carson har begynt å bli kjent utover de smalere litteratsirkler også i Norge, og oversettelsen ble svært godt mottatt i den norske offentligheten.¹

Denne artikkelen skal ikke ta for seg gjendiktning og oversettelse som sådan, men se nærmere på disse to poetene og deres forhold til og forståelse av hva de selv holder på med, kort sagt deres *poetikker*. Artikkelen går heller ikke dypt inn i de to forfatterskapene, som på overflaten kan virke ganske forskjellige. Der Hødnebø relativt konsist holder seg til korte dikt, synes Carson å ville prøve ut så mange former som mulig, fra det helt korte til det lange og episke, til det dramatiske

1. Se for eksempel Anne Cathrine Straumes anmeldelse av Hødnebøs oversettelse av *Rød selvbiografi* for NRK: https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_rod-selvbiografi_av-anne-carson-1.15727517

og til det helt sjangeroverskridende med utgivelser satt sammen av tekst, collage, tegning og maling.² Selv om Hødnebøs og Carsons valg av poetiske sjangre, tematikker og tone kan synes å skille dem fra hverandre til tider, er det noen grunnleggende likheter i måten de to poetene tenker om sin egen skrift på.

Det synes å være noe som trekker Hødnebø mot de poetene hun gjendikter, og man finner spor av dem i hennes egen måte å tenke og skrive på. På samme måte er det også relasjoner mellom Dickinson og Carson: Dickinson en av de poetene Carson ofte refererer til gjennom forfatterskapet sitt. Selv om det ikke foreligger noen dialog mellom Carson og Hødnebø som man kan undersøke, får man likevel en følelse av et slags poetisk fellesskap mellom de to når man setter dem opp ved siden av hverandre. Og dette fellesskapet, denne delte dragningen mot visse aspekter ved poetisk språk og visse tidligere forfatterskap, det samme engasjementet og lengselen, er hva som undersøkes i det følgende.

De ‘to verdners’ poetikker

Hva slags tekster er det da vi skal ta for oss for å se på deres poetiske tilbøyeligheter og interesser – deres egne teoretiseringer over hva poesi er, og hva de forstår som målet med sin egen poetiske skrift? Hødnebø har skrevet et poetikkhefte kalt *Skamfulle Pompeii* i H Press sin serie *Hvorfor skrive hva hvordan* (2004). I tillegg har hun gitt intervjuer hvor hun med stor klarhet og refleksjonsevne fremsetter ideer og ønsker med diktningen sin (van der Hagen 1996). Carson er på sin side en poet som virker kronisk vanskelig å intervjuer fordi hun sjelden gir helhetlige svar som man kan benytte seg av. Hun har også uttalt at hun opplever intervjuet som en form som skaper løgnaktige og feilaktige svar.³ Men ved siden av sin egen poetiske skrift har Carson

2. Avhandlingen min *Poetic Endurance: Waiting and Poetic Time in Three Long Poems by Anne Carson* (Heggdal 2022) redegjør jeg for Carsons varierte forfatterskap og utviklinger man kan spore i det.

3. I et intervju med Kevin McNeilly reflekterer Carson over hennes opplevelser med

skrevet både akademiske og mer kreative essays, og to av disse har blitt ugitt som egne studier: *Eros the Bittersweet* (1986) og *Economy of the Unlost* (1999). Begge disse anses som en sammenkobling av det poetiske og akademiske på en måte som er ganske enestående, ikke bare fordi sammenkoblingen anses som en sjeldent vellykket kombinasjon, men også fordi disse verkene så tydelig kan sees i relasjon til Carsons egne poetiske verk. Jeg undersøker Carsons poetologiske refleksjoner fra disse to essayistiske verkene i introduksjonen til doktorgradsavhandlingen min *Poetic Endurance. Waiting and Poetic Time in Three Long Poems by Anne Carson* (2022). Jeg har funnet flere definerende trekk ved Carsons poetiske tenkning og prosjekt, og i denne artikkelen gjengir jeg noen som er særlig relevante for sammenligningen av Carson og Hødnebøs poetikker (Heggdal 2022, 44-48)

Disse to verkene av Carson er altså ikke eksplisitte poetikker for Carsons eget prosjekt, men i sine undersøkelser av andre poeters dikt og poetikker er det visse elementer som går igjen i den essayistiske tenkningen som også speiles i hennes diktning. Dette kan sees i sammenheng med Carsons måte å arbeide på: Hun beskriver selv hvordan hun jobber med ulike typer prosjekter samtidig, og som hun beveger seg mellom, og at de ulike prosjektene dermed smitter over på hverandre (Burt 2000). Denne måten å jobbe på synes for Carson å handle om *forholdet mellom* det poetiske og kreative og det akademiske og lærde, og ikke nødvendigvis om disse som to ulike størrelser som må bringes sammen med en form for tvang. Dette betyr ikke at Carson ikke anerkjenner at det finnes former for intellektuelt arbeid som skiller seg fra det poetiske, men heller at måten hun arbeider på, både i det essayistiske og det poetiske, synes å søke en form for skapende, kreativ undersøkelse.

Denne skapende undersøkelsen som kan sies å være et sentralt utgangspunkt for Carsons arbeid, bringer oss til tittelen på denne delen av artikkelen: 'de to verdens' poetikk. I *Economy of the Unlost* skis-

intervjuer: «[...] It just isn't a form that I find very useful, because I end up lying. There is this pressure to say something moderately wise in every space. It's so unnerving» (2003, 12).

serer Carson en metode for sin egen tenkning som er gjennomgående for forfatterskapet, og det er å bringe to tilsynelatende helt forskjellige elementer, personer, størrelser – i dette verket Simonides av Keos og Paul Celan – i kontakt med hverandre.⁴ Som Carson skriver, har det en effekt som setter dem i bevegelse, som unngår at de forblir statiske sjablonger, men heller er i friksjon med seg selv og den andre: «They keep each other from settling» (1999, viii). Denne sammensetningen handler ikke her om å forestille seg en samtale eller et møte mellom dem, men om at hver kan komme bedre til syne i sammenheng med den andre (Carson 1999, viii).

I *Eros the Bittersweet* ser vi samme forståelse av gevinsten av å bringe to elementer sammen, hvordan det setter i bevegelse og får begge til å tre tydeligere frem. I dette verket som er basert på Carsons doktoravhandling i antikke studier, og som tar form som en dyptgående meditasjon over begjærets rolle i skapelsen av poesi og litteratur, utvikler Carson en slags teori om det hun kaller *stereoskopi*.⁵ Dette utvikler hun med utgangspunkt i Sapphos diktning om begjær, hvor to elementer settes opp mot hverandre så en tredje kan komme til syne, et slags samsyn hvor de to, satt i sammenheng, gir tilgang på noe mellom som ellers ikke er tilgjengelig (Carson 1986, 16-17). Sapphos berømte fragment nummer 31, hvor det lyriske jeget taler til en som begjæres, men også omtaler en annen person som står i relasjon til denne som begjæres og som virker truende i sin enestående fremtreden, gir Carson anledning til å reflektere over spenningen som oppstår i denne todelingen som blir til tre (1986, 12-13). Det som kommer til syne her er *eros* selv, begjæret, ifølge Carson, og det er begjærets spente bevegelse mellom de tre separate punktene (den begjærte, den andre personen og jeget) i diktet som skaper muligheten

4. Flere studier bruker *Economy of the Unlost* for å undersøke Carsons egne verk, og et eksempel som går dypt inn i Carsons lange essay i relasjon til verket *Nox*, er Christine Wiesenthals artikkel (2020).

5. For en utforskning av Carsons 'stereoskopiske poetikk', se Jessica Fishers artikkel (2015). En ny studie som tar for seg Carsons forhold til antikk litteratur og tenkning med fokus på hennes refleksjoner om begjær, er Louis A. Ruprechts bok (2021).

for tilsynekomsten av «[t]he difference between what is and what could be [...]» (1986, 17).

Det viktige ved denne tilsynekomsten i spillet og spennet som Carson tegner opp i *Eros the Bittersweet*, blir i *Economy the Unlost* eksplisitt knyttet til poetens bruk av metaforer, hvor hun skriver i forlengelsen av en refleksjon om den greske poeten Simonides av Keos. Her knytter Carson metaforisk og poetisk språkbruk opp mot spørsmål om det synlige, hvor poetens arbeid kan opprette en sammenheng mellom det som finnes i verden, det vi kan se og føle direkte og det som er skjult eller usynlig (1999, 58–59). Som Carson skriver: «Without poetry these two worlds would remain unconscious of one another» (1999, 59). Å bringe disse to verdenene i kontakt med hverandre og gjøre dem bevisst hverandre – å sette hver av dem i bevegelse ved å sette dem opp mot hverandre – er altså noe Carson skriver om som poetens arbeid. Å la det som er og det som kunne vært få komme i kontakt med hverandre, skaper en spenning i det poetiske prosjektet, og dette spente forholdet mellom det mulige og det faktiske går igjen i Carsons eget arbeid.

Det som kan fremstå som en paradoksal kontakt mellom to ulike størrelser, to ulike verdener, står også helt sentralt i Hødnebøs poetiske prosjekt. Såpass sentralt er det at hennes samlede dikt, utgitt i 2019, fikk tittelen *Å snu verden inn mot verden*. Tittelen er hentet fra dikt i Hødnebøs hittil siste diktsamling, *Nytte og utførte gjerninger* fra 2016 – ikke bare fra ett dikt, men fra to, fordi mange av diktene i samlingen skrives om, eller *snus om*, gjennom samlingen. Ved å sette diktene i bevegelse og snu setningene om hverandre, demonstrerer Hødnebø sitt eget prosjekt, sin egen leten: «Jeg leter etter en setning / som kan snu verden inn mot verden» står det i diktet i del 1, mens det i diktet i del 2 er snudd om til: «Det besværlige må knyttes opp / for å snu verden inn mot verden» (2019, 345; 394). Linjene vitner om det krevende arbeidet det er å bringe verden mot verden – hos Hødnebø fremstår det som et fysisk og mentalt prosjekt, noe som må tas tak i for å løse knuten.

Både Carson og Hødnebø opptas med andre ord med et prosjekt som omhandler møtepunktet mellom 'to verdener'. Men mens muligheten for at de to verdenene møtes fremstår i Carsons forståelse

som en evne til å *observere*, virker den hos Hødnebø heller som en trang til å *ta tak* i – at den krever en involvering. Imidlertid er det nettopp «setningen» som skal kunne «snu verden inn mot verden», og det er ordene selv, i en gitt rekkefølge, som skal kunne «knyte opp» det «besværlige». På den måten kan vi si at i likhet med hva Carson reflekterer over som poetens ‘metaforiske aktivitet’ (1999, 58) som en form for bevegelse og skaperkraft i språket, er det i Hødnebøs diktning en kilde til undersøkelse i hva språket *i seg selv* gjør og hvordan det gjør det. Dette kommer tydelig til uttrykk i *Nytte og utførte gjerninger*, hvor denne omsnuingen av setninger innad i dikt og av hele dikt fører oppmerksomheten mot funksjonen av ordsammensetningene og hvordan ulike betydninger blir satt opp mot hverandre gjennom lesningen av samlingen som helhet. Denne snuoperasjonen som er i verk gjennom diktsamlingen, er imidlertid ikke bare noe vi finner i *Nytte og utførte gjerninger*; vi finner den også i Hødnebøs poetikk, *Skamfulle Pompeii*.⁶

Denne lille utgivelsen på 34 sider er en kompakt poetikk som gjennom utforskende spørsmål, referanser til filosofer og andre forfattere og diktere, samt skriveboksnotater og noen få dikt, fremstår som en personlig og letende prosess av lesing og nedtegnelser. Delene teksten er inndelt i begynner med små bokstaver, som for å markere at de ikke er definitive, og at de er avhengige av de andre delene som kommer før og etter. Tematikkene sklir mellom og over hverandre, og udefinerbarheter skinner gjennom refleksjonene; noe sies på én måte, og så på en annen. Dette kommer særlig til uttrykk i en poetisk del hvor et dikt først skrives i én rekkefølge, og så snus om med ordene «- eller omvendt» mellom de to delene (Hødnebø 2004, 19). Diktet snur om på setninger om hvordan «blodet pumpes rundt i kroppen / for å komme utenom døden» inntil «målet nås», og på denne måten skapes en slags sammenheng mellom det å leve og det å dø gjennom «å tenke på alt som det er / og som vi har måttet tåle» (Hødnebø 2004,

6. Det «omsnudd» finnes også i andre deler av forfatterskapet, og eksplisitt i *Stormstigen*, som åpner slik: «FOR ALT finnes det en omsnudd bane» (Hødnebø 2019, 198). Jeg har tidligere skrevet en artikkel om Hødnebøs omsnuende og repeterende systemer i *Nytte og utførte gjerninger* (Heggdal 2019).

19). Bevegelsen i setningene går både mot livet og mot døden, i en slags bevegelig, omsnuende sammenheng som ikke avklares. Døden og livet, det som finnes og det som kan finnes, settes opp mot hverandre i et uavklart forhold; de kommer til syne mot hverandre, i sammenheng med hverandre, men opplyses ikke fullstendig.

Stereoskopien, som Carson kaller det å bringe to størrelser i kontakt for å la noe tredje mellom dem tre frem, kan også skape uklarhet i hva man faktisk ser på. Aktiviteten som kreves av og i en setning for å bringe verdener sammen, å snu dem om og sette dem i kretsløp med hverandre, er ikke først og fremst et logisk og rasjonelt opplysende arbeid. Det er, som vi så med Carsons undersøkelse i *Eros the Bittersweet*, en form for uavklart og bevegelsesskapende søken som springer ut av *begjæret*. Nettopp spørsmålet om begjærets rolle i den poetiske skriften er helt sentralt hos dem begge. Videre er den vedvarende søken og dens utspring i begjæret også noe de undersøker gjennom samme figur, nemlig den britiske forfatteren Emily Brontë.

Begjær, besettelse og Emily Brontë

Det er altså ikke bare Emily Dickinson som går igjen hos de to poetene, men også Emily Brontë – en tilsvarende hektisk, intens og samtidig tilbaketrukket forfatterskikkelse. I *Skamfulle Pompeii* skriver Hødnebø om de tragisk elskende karakterene Heathcliff og Cathy fra Emily Brontës berømte roman *Stormfulle Høyder*, først utgitt i 1847. Det skrivende jeget lever seg inn i en scene som finner sted i en drøm, men som etter hvert glir over i en drøm som jeget selv har, hvor drømmen får et marerittaktig preg med en intens følelse av å bli jaget av gårde: «[N]å er jeg Cathy som blir forfulgt av Heathcliff, og nå starter flukten for å komme seg unna, nedover og nedover korridorene, og inn og ut av værelser med falmete tapeter og store mørke skapsenger stilt opp foran vinduene» (Hødnebø 2004, 14). Spørsmålet om å være en som ser på utenfra og en som er dypt inne i opplevelsene settes på spissen, i en typisk følelse av drømmelogikk: «Men hvis jeg er den som står og ser på, er jeg også den som ikke kommer meg unna [...]» (Hødnebø 2004, 14). Jeget i *Skamfulle Pompeii* drømmer seg inn

i den sitrende stemningen mellom Heathcliff og Cathy og til og med smelter sammen med Cathy, samtidig som hun ser denne bevegelsen utenfra og kan se seg selv «[gli] inn i drømmen om de syv ganger sytti, den første av de én og sytti syndene; jeg er den som gjespet, jeg er synderen» (Hødnebo 2004, 15).

På en lignende måte engasjeres et skrivende jeg i Carsons langdikt «Glass-essayet» fra *Glass, ironi og Gud* på en enormt følelseladd måte av Brontës roman, men også i Brontës egen livshistorie, som blir beskrevet som fylt med ensomhet, lengsel og sinne.⁷ Jeget tiltaler Brontë direkte i opplevelsen av å dele et begjær for noe større, noe mektigere: «Hva slags kjøtt er det vi trenger, Emily?» (Carson 2014, 9). Jeget i «Glass-essayet» har selv blitt forlatt av en mann hun elsket og er på besøk hos moren sin som «bor ute på heiene i nord» (Carson 2014, 9), et landskap som lett fører forestillingsevnen til Brontës eget heilandskap i Nord-England. I sin følelse av mangel på kjærlighet og eksistensiell mening leser jeget Brontës samlede verk, og når hun leser en scene hvor Heathcliff bryter sammen og roper etter «spøkelset av sitt hjertes utkårede» (Carson 2014, 11), «falt jeg på kne på teppet og hulket jeg også» (Carson 2014, 12). Dette jeget identifiserer seg ikke bare med denne overveldende lengselen som Brontë lar Heathcliff uttrykke. Mot slutten av diktet innser hun også hvordan Brontës ensomme våkenetter, hvor hun samtaler med en slags gudeskikkelse som hun kaller «Du», kan sies å definere hennes egen tilværelse: «De ensomme nettene / er ikke adskilt fra denne kalde og hektiske gryningen. / Det er hvem jeg er» (Carson 2004, 44).

Både Hødnebo og Carson finner en dyp resonans i Brontës fortellinger, og begge opplever at de «glir inn i» (Hødnebo 2004, 15) det de leser. De optas begge av de sterke følelsene av begjær og besettelse som rir Brontë og hennes karakterer, og begge virker fascinert over

7. Første kapittel av avhandlingen min om Carson er en analyse av «The Glass Essay» og utforsker det liminale og transformative i diktet (Heggdal 2022). En tidlig versjon av kapitlet, med hovedfokus på det ritualistiske ved diktet, er utgitt som en artikkel (Heggdal 2023). Andre artikler om «The Glass Essay» som kan være relevant i denne sammenhengen, er for eksempel Brian Teares (2015), som presenterer en interessant lesning av forholdet mellom Brontë og jeget i diktet (2015).

skyldfølelsen og syndigheten knyttet til dette. Begjæret de finner hos Brontë er et brennende et, men det er ikke bare kroppslig. Det er også avgjørende for dem begge at dette brennende begjæret og besettelsen også er knyttet til det åndelige, til det utenfor, til det som ikke kan forklares. Både Hødnebø og Carson utforsker begjær og besettelse og hvordan disse kan sette seg som en brann i kroppen, men det er likevel kanskje aller mest hvordan dette begjæret kan skape en overskridelse av selvet som opptar dem. Med andre ord er det muligheten for en form for *ekstase* i sammenheng med begjæret i skriften står på spill hos dem begge. Forholdet mellom det ekstatiske og det poetiske er eldgammelt og komplekst, og ikke noe denne artikkelen kan forklare på noe dekkende måte. I det følgende diskuteres det hvordan Hødnebø og Carson synes å ha en lignende dragning mot dette grunnleggende poetologiske feltet, og hvordan de på hver sine måter beveger seg inn i det.

Hødnebø skriver i *Skamfulle Pompeii* om følelsen av en slags drømmelogikk hvor man både kan være på innsiden og utsiden av seg selv, både fanget og fri, og sammenligner dette med hva det vil si å skrive:

Ja, det finnes en nærhet og avstand i selve forståelsen, hvor jeg er på utsiden av meg selv fordi jeg ikke kjenner meg selv lenger, bare lykkelig over å registrere det tilfeldige ved at tingene står på sin vante plass, objekter å spinne videre på til jeg blir trett igjen og glemmer denne avstanden; den som skriver er på utsiden av seg selv og likevel innestengt. (2004, 18)

Å være en som skriver sammenlignes med å være en som drømmer, og som vi så med drømmen hvor Hødnebøs jeg kjenner seg selv «gli» inn i karakteren Cathy i Brontës roman, fremstilles det en dobbelthet her: man står både i nærhet og avstand til seg selv, fanget i seg selv og likevel med et perspektiv fra utsiden. Ordet *ekstase* kommer fra det greske *extasis* og betegner å gå utover *stasis* som en stabil og fastsatt tilstand, altså ikke bare at man er i bevegelse, men også i bevegelse *ut*

av seg selv, i «sinnsforvirring eller begeistring» (NAOB 2023).⁸ Det ekstatiske i Hødnebøs beskrivelse av «den som skriver», er nettopp denne overskridelsen ut av seg selv, som i likhet med drømmenes logikk kan ligne en form for sinnsforvirring, og kan skape en form for begeistring; en begeistring på grunnlag av avstanden og muligheten for å «gli» bort fra det vante og faste. Hødnebø synes her å beskrive et behov for å gå utenfor seg selv og forskyve forhold mellom nærhet og avstand og naturlige relasjoner, for å kunne «registrere det tilfeldige» ved hvordan disse relasjonene fungerer. Mekanismen som muliggjør denne ekstatiske bevegelsen ut og forbi seg selv, er nettopp begjæret.

Begjæret etter det som er utenfor, det man må strekke seg etter, etablerer en form for besettelse som potensielt sett kan være uendelig. Dette står sentralt i Carsons forståelse av begjær, og i *Eros the Bittersweet* beskriver hun hvordan begjærets bevegelse tar form som en utstrekning mot noe som man alltid mislykkes i å nå, og at det er denne mislykketheten som gjør begjæret uendelig (1986, 29). Dette fordi det å faktisk nå det man begjærer, vil få begjæret til å forsvinne og objektet som var begjært til å fremstå som ordinært og uinteressant, noe Carson illustrerer i sitt forord med en refleksjon over en tekst av Franz Kafka som heter «The Top». Teksten handler om en filosof som løper etter snurretopper i en umulig lengsel etter å fange den *imens* den spinner, uten å stoppe spinningen (Carson 1986, xi–xii). Poenget til Carson er at begjærets utstrekning mot objektet som begjæres ikke handler om å fullstendig gripe om objektet og forstå det fullt ut, men heller om begjærets lengtende, besatte og potensielt sett uendelige bevegelse i seg selv.

En slik innsikt synes også å være nærliggende i Hødnebøs egen tenkning, hvor det finnes en både intellektuell og åndelig søken mot åpenbaring av noe sant og virkelig. Samtidig kan ikke det som søkes beregnes og begrenses på noen måte: «[J]eg lengter etter en ukon-

8. Carson skriver om det ekstatiske i *Decreation*, i sammenheng med Sapphos fragment nummer 31: «This is the condition called *ekstasis*, literally ‘standing outside oneself,’ a condition regarded by the Greeks as typical of mad persons, geniuses and lovers, and ascribed to poets by Aristotle» (2006, 161).

trollerbar sannhet, mens det egne og det fremmede fortsetter å være motsetninger, og styrer i det uendelige», skriver Hødnebo i *Skamfulle Pompeii* (2004, 23). Problemet virker å ligge nettopp i begjærets uendelige sirkulering, i utstrekningens mislykkethet og dermed fortsettelse, for setningen fortsetter: «[O]g jeg leter etter innskriften til Epikurs hage, og den finner meg tilfeldig: ‘fremmede, her skal du få det godt. Her er lysten det høyeste gode’, er det fengsel eller befrielse» (Hødnebo 2004, 23). De to mulighetene som settes opp på slutten av denne delen, «er det fengsel eller befrielse», har som resten av utgivelsen ikke noe endelig tegnsetting, ikke noe spørsmålsteget, og det spørrende ved delsetningen får dermed noe flatt over seg. Det spørres ikke, men to muligheter settes opp mot hverandre, som vi nå kjenner godt i Hødnebos poetiske utforskning. Lengten etter en «ukontrollerbar sannhet» og leten etter inskripsjonen om «lysten» som «det høyeste gode» blir satt i sammenheng, og igjen er det spørsmålet om man kan bevege seg på utsiden og på innsiden, i «det egne» og «det fremmede» på en og samme tid, som står på spill. Å søke en erfaring hvor man kan både være drevet av begjærets besettelse på vei mot en ekstase og observere denne ekstasen fra utsiden på en måte som ikke oppslukes av sinnsforvirringen og begeistringens den medfører, fremtrer som grunnleggende for den poetiske tenkningen til begge poetene.

Som vi så med eksemplet med jegets besettelse over Brontës fortellinger i Carsons «Glass-essayet», er denne typen ekstatisk erfaring som springer ut av begjærets bevegelse og kraft noe som både angår det rent menneskelige og verdslige i form av forelskelse og kroppslig begjær, men også det overjordiske og guddommelige. Og sentralt for begge poetene fremstår de mulige koblingene mellom disse; at de ikke er separate erfaringer av begjær, men nettopp springer ut av et felles punkt. Hødnebo skriver det slik:

[Å] skrive for å klare seg uten gudene, men uten forelskelsen er det umulig å skrive, og bare gjennom den kommer jeg til poesien. Den er reell nok, den er der som en mulighet: å finne noe i språket som er like flyktig som et blikk eller et håndtrykk. (2004, 24-25)

Interessant nok skriver Hødnebø her eksplisitt om hvordan hun «kommer [...] til poesien», og at det er sammenhengen mellom gudene og forelskelsen som muliggjør å «finne noe i språket». Og det som finnes i språket er beskrivelser som fremstår som muligheten for kontakt, den gnisten som kan oppstå mellom mennesker. I Hødnebøs setting ligger det en forståelse av forelskelse som en mulighet som springer ut av noe guddommelig, og at det er dette utgangspunktet som gir tilgangen på det poetiske. Og «poesien» blir til slutt fremstilt som en form for møte, et møte hvor noe kan skje mellom mennesker.

I Carsons *Rød selvbiografi* finner vi en slående illustrasjon av nettopp denne poetiske kontakten som kan oppstå og som går utover det rent menneskelige, som viser begjærets potensielt uendelige utstrekning. Versromanens helt, det røde, bevingede monsteret Geryon, møter tilfeldigvis på Herakles, som i den opprinnelige greske myten er hans morder, men i Carsons samtidsversjon er hans verdensomveltende forelskelse. Delen av versromanen hvor dette skjer, har på engelsk den talende tittelen «Change», og på norsk det noe annerledeslydende, men likevel forandringsklingende «Veksel»: «[...] Geryon / rundet raskt hjørnet av plattformen og så inntraff et av de øyeblikkene / som er det motsatte av blindhet. / Verden strømmet fram og tilbake mellom øynene deres en eller to ganger» (Carson 2021, 43). Det de to opplever er ikke bare et privat øyeblikk av forelskelse, men noe universelt, «et av de øyeblikkene», og denne opplevelsen tar form av et syn, en åpenbaring. Det som åpenbares, er ikke bare den andre som man plutselig er i kontakt med, men det er «[v]erden» som strømmer mellom dem. Denne overveldende utvekslingen ender med at Herakles gir Geryon veksel, og Herakles forklarer at «*Jeg tror på raushet*» (Carson 2021, 43). Det som oppstår mellom dem, er et voldsomt og særlig for Geryon besettende romantisk forhold, hvor spørsmål om å gi, få og ta er avgjørende. Carsons fortelling om Geryon og Herakles viser hvor utrygg og utsatt posisjon denne poetiske åpenheten er, det å nærme seg en kontakt, til og med bare i et flyktig blikk.

Denne poetiske fortellingen om en besettende forelskelse i noe som trekker seg unna, viser faren ved å åpne seg mot den andre verdenen, ved å snu det indre til noe ytre, eller å la «det egne» møte «det fremmede», for å bruke Hødnebøs ord (2004, 23). Forholdet mellom

de to verdenene som vi så i forrige del av denne artikkelen, er analog til den man ser mellom to personer som Geryon og Herakles: Hvordan det å vendes mot hverandre og settes i kontakt kan skape bevegelse, friksjon og «det motsatte av blindhet» idet noe nytt trer skinnende frem. Men synet kan også bli forkludret idet objektet for begjæret overskygger forskjellen mellom det som er og det som kunne ha vært.

Lengten og søken etter en særegen form for poetisk kontakt, etter å la verdener møtes og strømme «fram og tilbake», etter en erfaring av «det motsatte av blindhet», går igjen i begge forfatterskapene. Men like mye går det igjen en frykt hos begge for hva denne kontakten innebærer, for hva muligheten for ekstase og forløsning av besettelsen vil gjøre med selvet. I et dikt fra *Nytte og utførte gjerninger* skriver Hødnebø: «Betroelser får meg til å betro meg, / det dumme blir gjentatt / fordi det blir skrevet i bøker» (2019, 338). Møtet med den andre verdenen kan ha en dominoeffekt på selvet hvor man ikke bare speiler den andre, men gjentar det den gjør – og fortellingene vi skaper og skriver ned i bøker etablerer sannheter, selv når de er «dumme». Carson og Hødnebø undersøker poetisk det indre begjæret etter å uttrykke seg og opprette kontakt, men føler også et stort ansvar for å reflektere over og vise evnen til å observere dette begjæret. I «Glassessayet» føler jeg et behov for å ta avstand fra sin lengsel og begjær som hun likevel skriver frem: «Det piner meg å skrive dette ned, // jeg er ikke melodramatisk anlagt» (Carson 2014, 17). De er begge poeter som vet å skamme seg, og som skriver frem skammen som en egen form for selvdisiplin i sin poetiske tenkning.

Skamfull vulkansk tenkning

I *Rød selvbiografi* er vulkaner og deres skjulte, aktive indre et gjentatt bilde på personers ustabile og faretruende følelser.⁹ Versromanen som

9. I kapittel to av avhandlingen min om Carson analyserer jeg *Autobiography of Red*, og undersøker forekomsten av vulkanske motiver og forhold mellom innside og utside i sammenheng med avhandlingens begrep om poetisk utholdenhet og venting (Heggdal 2022)

har dikt nummer 1748 av Dickinson som epigraf, åpner med disse linjene, oversatt til norsk av Hødnebø: «Den ulmende vulkanen skjuler / sin aldri sovende plan» (Carson 2021, 28). Ikke bare kommer en linje fra dette diktet opp mot slutten av versromanen, Dickinson er også en eksplisitt del av fortellingen. Når Geryon reiser til Sør-Amerika, møter han tilfeldig sin tidligere elsker Herakles, som sammen med sin nye elsker Ancash lager en dokumentar om Dickinson ved å ta opp lyden av vulkanutbrudd og ødeleggelsene de fører til (Carson 2021, 107). Vulkanmotivet har altså en viktig funksjon i *Rød selvbiografi*: Å vise den smertefulle og skamfulle innsiden som truer med å snus til en farlig og eksponerende utside. Gjennom Carsons versroman sammenlignes særlig Geryons intense følelser med vulkanens «ulmende» indre, som Dickinson kalte det: «Mens Geryon leste, kjente han tonnevis av kokende svart magma boble opp / fra de dypere lagene i seg» (Carson 2021, 104), og disse boblende følelsene er noe Geryon gjennomgående skammer seg over og forsøker å skjule. Litt tidligere på samme side reflekterer Geryon over selvopptattheten i å kjenne på disse tonnene av «kokende svart magma» inne i ham: «[...] Geryon ville ikke / bli en av dem / som bare tenker på sin egen oppsamlete smerte» (Carson 2021, 104). Vi har sett at både Hødnebø og Carson følger begjærets besettelse i sin poetiske skrift på vei mot en erfaring som både kan være på innsiden og utsiden, og et viktig redskap for å holde på utsidens helhet og å innta et perspektiv som kan holde på avstand, er skammen.

Hødnebø skriver i *Skamfulle Pompeii*: «[...] jeg slipper ikke unna den tanken som forfølger meg: å skrive for å få tanken til å skamme seg» (2004, 9). Gjennomgående i denne poetikken er Hødnebøs ønske om å innføre skam i tenkningen gjennom skriften, hvor skammen blir en form for disiplinering, en innordning av tanken. Målet er å unngå «tankene som kjeder meg, de totalt ubetydelige tankene» (Hødnebø 2004, 27), men uansett hvor hardt Hødnebø forsøker å skrive «for få sjelen til å skamme seg» (2004, 26), slipper hun ikke unna. Denne selvdisiplineringen i påføringen av skam bringer oss tilbake til spørsmålet om det guddommelige i poetikkene til de to poetene, for delen sitert over, ender i setningen: «Stillheten er bare for dem som ser gud, jeg skriver for å få tausheten til å skamme seg» (Hødnebø 2004, 27).

Det er en forskjell som settes opp her mellom stillhet og taushet, og den har med evnen til å «se gud» å gjøre.

Et lignende forhold mellom det skrivende selvet og spørsmål om muligheten for kontakt med gud, er noe som beskjeftiger Carson i essayet «Decreation: How Women Like Sappho, Marguerite Porete and Simone Weil Tell God», utgitt i *Decreation* fra 2005. Carson utforsker i dette tredelte essayet, som likevel har en fjerde og avsluttende del, hvordan disse tre kvinnene utforsker det guddommelige på lignende måter. Som med Simonides av Keos og Paul Celan i *Economy of the Unlost*, finner Carson her nye former for bevegelser i tenkningen mellom de tre som fører frem mot en refleksjon om det avgjørende og tilsynelatende uoverkommelige problemet med selvet. Ifølge Carson er det nemlig en besettelse av tanken om å overskride selvet i de tre kvinnenes skrift som har med deres forhold til det guddommelige å gjøre.

Igjen er vi tilbake til spørsmålet om muligheten for ekstase, for å være på innsiden og utsiden av seg selv på samme tid – men her er utfordringene fundamentalt paradoksale: Hvordan kan man komme utenfor selvet idet man bruker sitt selv for å forme ord til skrift? Det er her tittelen *Decreation* kommer fra: Carson gjengir hvordan Weil i sine notatbøker beskrev og utforsket en ekstrem form for *selv*disiplin og -disiplinering i form av en indre, sjelelig bevegelse forbi sitt eget selv som skulle kunne *avskape* det som vi kan si med Dickinson at vulkansk «ulmer» i individet (Carson 2006, 167).¹⁰ Denne avskapingen av selvet var for Weil helt nødvendig i sin religiøse tenkning, fordi bare i fraværet av selvet ville det kunne finnes en enhet med Gud (Carson 2006, 167-170). Selv om Carson ikke selv synes å skrive for å nærme seg Gud, og ikke kan sies å praktisere denne avskapende bevegelsen i en religiøs forstand, finner man spørsmål om det guddommelige og utenformenneskelige i de fleste av hennes utgivelser. Hun er også eksplisitt opptatt av en lignende prosess som Hødnebør er når sistnevnte forsøker å få tanken, sjelen og skriften til å «skamme

10. For en studie av forholdet mellom Carson og Simone Weil, se Elizabeth Sarah Coles' artikkel (2013).

seg». Den første setningen i *Economy of the Unlost* lyder: «There is too much self in my writing» (Carson 1999, vii). Problemet for Carson er at er at selv om det er for mye 'selv' i hennes skrift, er dette selvet likevel alltid utgangspunktet for skriften.

I den fjerde delen av det tredelte essayet «Decreation» forklarer Carson dette problemet: «To be a writer is to construct a big, loud, shiny centre of self from which the writing is given voice [...]», og skriver at ønsket om å disiplinere seg bort fra dette selvet gjennom å fortsette å skrive, både kan forstås som en selvmotsigelse og et bedrag (2006, 171).¹¹ Dette store, skinnende selvet som er helt nødvendig for skriften, er samtidig selve utfordringen for skriftens tenkning. Tanken må skamme seg over å ha dette utgangspunktet, men er avhengig av det samme utgangspunktet for å kunne fortsette. Carson, i likhet med de gudssøkende kvinnene hun skriver om, og også med Hødnebø, skammer seg over dette hele tiden nærværende selvet. Dette nærværet vitner om Guds fravær, som vi i forlengelsen av Hødnebøs refleksjon over forskjellen mellom stillhet og taushet over kan kalle Guds «taushet» (2004, 27). Denne tausheten til det guddommelige og dette skinnende selvet i skriften, som fremstår som en uopløselig knute av fravær og nærvær, er altså noe Hødnebø og Carson på hver sin måte søker å påføre skam gjennom å skrive. De synes begge å skamme seg over de «dumme» (Hødnebø 2019, 338), kjedelige og ubetydelige tankers konstante inntrengen (Hødnebø 2004, 27) og skriver for å få det uunngåelige selvet til å skamme seg.

Som vi så med Carsons *Rød selvbiografi*, er denne brennende skammen i Hødnebøs poetikk også direkte knyttet til både vulkaner og til Emily Dickinson. Tittelen *Skamfulle Pompeii* henter Hødnebø fra et brev Dickinson skrev til en ukjent mottaker (og som kanskje mest av alt er henne selv), som Hødnebø reflekterer over og lever seg inn i. På en lignende måte som med *Stormfulle høyders* Cathy, skriver hun seg inn i den skrivende Dickinson og bringer oss inn i den skamfulle tankegangen hennes. Dickinson vurderer hva hun skal

11. Christine Wiesenthals artikkel (2018) om «The Glass Essay» benytter Carsons refleksjoner om 'decreation' for å undersøke det skrivende jeget i diktet.

skrive om sine følelser: «Skal hun si alt, er det ikke for mye forlangt, selv av ham?» (Hødnebø 2004, 32-33). Dickinson nevner vulkanene Vesuv og Etna som begge nektet å «tilst[å]», mens «Pompeii som overhørte det, gjemte seg for alltid. For hvem vil se verden i ansiktet etterpå [...]» (Hødnebø 2004, 33). Den overveldende følelsen av skam for å ha blottlagt sitt sårbare indre er for stor – «Tenk om alt bare var en bløff [...]» (Hødnebø 2004, 33)? Faren for ødeleggelse er for overhengende, følelsene av kjærlighet for voldsomme for å vise til verden, og som i Dickinsons dikt som Carson bruker som epigraf, «skjuler» «[d]en ulmende vulkanen» sitt «aldri sovende» indre (Carson 2021, 28): «‘Jeg tror – at skamfulle Pompeii! ‘kan fortelle deg om savn’»», gjengir Hødnebø fra Dickinson (2004, 33).

Skammen over det ulmende indre vitner om selvkontroll og disiplin, om evnen til å skamme seg inntil man holder følelsene på plass. Samtidig vitner den skamfulle vulkanske tenkningen om et savn. Savnet handler nettopp om muligheten for kontakt, muligheten for å dele sitt indre, og igjen er det spennet mellom den ene verdenen og den andre mulige verdenen som kommer til syne. Her ser vi en viktig spesifisering om Hødnebøs og Carsons skamfulle vulkanske tenkning: Å øve skriften sin i å skamme seg handler ikke om å slukne vulkanens ulmende indre som sådan, men heller om å lære seg å måle den. Igjen ser vi ønsket om å kunne være *både* på utsiden og innsiden, føle brannen og ekstasen og å kunne observere den fra utsiden. Men denne skammen som de øver seg i, krever nettopp en kontakt med det man skammer seg over, en egen fintfølende følsomhet som kan fange opp bevegelsene som sprer seg. I *Rød selvbiografi* beskrives det slik: «Richters skala har verken en nedre eller øvre grense. / Alt avhenger av / seismografens følsomhet» (Carson 2021, 109).

Sparsommelighetens uendelige verdi

Den skamfulle vulkanske tenkningen som Hødnebø og Carson deler, går altså ikke ut på en total form for selvdisiplin, men heller en øvelse i en fintfølende balanse. Hødnebø oppsummerer denne balansen, den følsomme målingen, som står på spill i skriften:

For hvis tanken blir for målrettet, blir skrivningen distraheret, og går omveier, og jeg spør igjen: Hvorfor skriver du? Jeg skriver for å finne det punktet som skal romme alle punkter, min løgn, min fortvilelse og skam, for å se meg selv i det fremmede, i oppramsingen av det uendelige. (2004, 34)

Slik ender *Skamfulle Pompeii*, og sitatet oppsummerer de viktige punktene som har blitt undersøkt i denne artikkelen: problemet med skriften, søken og lengselen til jeget, den overhengende skammen og muligheten for å stå utenfor seg selv, for å både oppleve og observere ekstase. Likevel er det et siste viktig punkt i denne avslutningen som vi til slutt skal se nærmere på, nemlig spørsmålet om det uendelige og «punktet» som det kommer fra. Vi har sett hvordan Carson beskriver den uendelige besettelsen som begjæret kan skape i oss, og den konstante letingen etter setninger som kan «snu verden inn mot verden» som Hødnebø er besatt av. Men sitatet over setter på spissen en ny paradoksal funksjon som både Carson og Hødnebø søker etter i sin skrift. Og det er forholdet mellom på den ene siden det sparsommelige, det ene punktet og den økonomiske overveielser, og på den andre det uendelige, det hele tiden overstrømmende og totalt altomfattende.

I Hødnebøs forfatterskap fremtrer det en besettelse etter det ene som skulle åpenbare det hele. I *Skamfulle Pompeii* refererer hun til Jorge Luis Borges' bruk av den kabbalistiske bokstaven *alef* som navn på et punkt «som skal romme alle punkter», hvorfra karakteren i Borges' fortelling og jeget i Hødnebøs poetikk ligger «i en mørk kjeller» og ser alle mulighetene i verden på en gang (Hødnebø 2004, 21-22). I diktsamlingen *Nedtegnelser* finner vi en setning som ligner den vi så på over: «Jeg skriver for å finne det punktet / som skal romme alle punkter / løgn, min fortvilelse i et lykkelig øyeblikk» (Hødnebø 2019, 282). Denne vedvarende letingen «etter en setning» i Hødnebøs poetiske prosjekt kan sees i sammenheng med den poetiske formen som Hødnebø er blitt så kjent for: En ekstremt konsentrert og finskåret poesi som tar form i knappe, lavmælte dikt, hvor hvert ord og deres sammensetninger virker overveid og til og med sparsommelig utvalgt.

Likevel er det «det uendelige» og muligheten for å nå ut og frem til «alle punkter» som driver denne sparsommeligheten. I *Economy of*

the Unlost opptas Carson av forholdet mellom det sparsommelige og det uendelige, i sin utforskning av spørsmål om poetisk form og funksjon. Åpningen av utgivelsens prolog reflekterer over hvordan det økonomiske og økonomiserende har etablert seg i menneskers verditenkning: «Humans value economy. Why? Whether we are commending a mathematician for her proof or a draughtsman for his use of line or a poet for furnishing us with nuggets of beauty and truth, economy is a trope of intellectual, aesthetic and moral value» (Carson 1999, 3). I forlengelsen av en fortelling fra Celans barndom om hvordan hans far syntes å fremholde sparsommelighet som en verdi, selv når det gjaldt ord og fortellinger, undres Carson om hvilken poetisk funksjon som finnes i det motsatte av det sparsommelige, i sløsing og overstrømmingen av ord: «Perhaps poets are ones who waste what their fathers would save» (1999, 3). Samtidig går det lange essayet videre til å undersøke Celans diktning i sammenheng med den antikke poeten Simonides, hvor Carson utforsker hva det vil si å økonomisere og bearbeide ord og deres betydning, og hva slags verdi poetisk språk kan ha, både i bokstavelig og overført betydning.

Det som blir vist oss om Hødnebø og Carson i denne delte dragningen mot det sparsommelige på den ene siden og det uendelige, overstrømmende og sløsende på den andre, synes å være en paradoksal kjerne i det poetiske håndverket i seg selv. Som Hødnebø poetisk og kryptisk formulerer det: «[D]et er inngangen til diktet, en følelse av avstand på avstand, nærhet på nærhet [...]» (2004, 13). For å kunne være «i og utenfor på samme tid» (Hødnebø 2004, 13) trengs en vulkansk skamfullhet som kan følsomt måle det indre mot det ytre – og for å gjøre det trengs en evne til å lete seg frem til så sparsommelige setninger som mulig. Og det ekstatiske øyeblikket, det «lykkelig[e] øyeblikk[et]» (Hødnebø 2019, 282) som Hødnebø og Carson skriver seg frem mot, finnes der hvor diktet blir så sparsommelig at dets konsentrerte punkt åpner seg og strømmer over seg selv; hvor diktet blir uendelig.

Dette er den poetiske drømmen, den skapende *avskapingen*, som Hødnebø og Carson deler. Men å oppnå denne enestående funksjonen i det poetiske språket er noe som kanskje aldri kan bli oppnådd fullstendig: «Diktet er ikke ferdig, det vil aldri bli ferdig», skriver

Hødnebø (2004, 20). Ved slutten av *Economy of the Unlost* forsøker Carson å ende ved å ikke avslutte, og blir voldsomt sparsommelig i forlengelsen av Celans stammende skrift: «Is blindness a defect? / Not always. / Is stammering a waste of words? / Yes and No» (1999, 134). Men kanskje er det nettopp tvilen som trengs for å fortsette denne poetiske letingen. Mot slutten av *Skamfulle Pompeii* formulerer Hødnebø det slik: «[Å] skrive er å tvile på alt, skriver jeg» (2004, 29). Å fortsette å skrive selv om tvilen definerer skriften, er å tro på tvilens skapende evner. De to poetene og oversetterne Tone Hødnebø og Anne Carson deler en tvilende tro på det poetiske språket, og deres evner til å bringe det uendelige frem mot leseren i små, lykkelige glimt, vitner om deres besettelse av det krevende, selvmotsigende og alltid ufullstendige arbeidet som ligger i å skulle «lete etter en setning».

Litteratur

- Burt, Stephanie. 2000. «Anne Carson: Poetry Without Borders». *Publishers Weekly*, 247(14), uten sidetall [utgitt som Stephen]. 15. desember 2023: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/39881-anne-carson-poetry-without-borders.html>
- Carson, Anne. 2021. *Rød selvbiografi. En versroman*. [1998]. Tone Hødnebø (overs.). Oslo: Kolon forlag.
- Carson, Anne. 2014. *Glass, ironi og Gud*. [1995]. Tone Hødnebø (overs.). Oslo: Kolon forlag.
- Carson, Anne. 2006. *Decreation: Poetry, Essays, Opera*. [2005]. London: Jonathan Cape.
- Carson, Anne. 1999. *Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan*. New Jersey: Princeton University Press.
- Carson, Anne. 1986. *Eros the Bittersweet. An Essay*. New Jersey: Princeton University Press.
- Coles, Elizabeth Sarah. 2013. «The Sacred Object: Anne Carson and Simone Weil». *Acta Poetica*, 34(1), 127-154. [https://doi.org/10.1016/S0185-3082\(13\)72397-6](https://doi.org/10.1016/S0185-3082(13)72397-6).

- Fisher, Jessica. 2015. «Anne Carson's Stereoscopic Poetics». Joshua Marie Wilkinson (red.), *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (10-16). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hagen, Alf van der. 1996. «Gjenerobre verden. Tone Hødnebø». *Dialoger II. Åtte forfattersamtaler* (76-95). Oslo: forlaget Oktober.
- Heggdal, Emma Helene. 2023. «Ritual: Or How Time Is Suspended, Dislocated and Defied in Anne Carson's Poem 'The Glass Essay'». Marit Grøtta og Bruce Barnhart (red.), *Temporal Experiments: Seven Ways of Configuring Time in Art and Literature* (106-124). New York: Routledge.
- Heggdal, Emma Helene. 2022. *Poetic Endurance. Waiting and Poetic Time in Three Long Poems by Anne Carson*. Doktorgradsavhandling. Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo.
- Heggdal, Emma Helene. 2019. «'Jeg ble den piken jeg forlot og aldri kom / tilbake til'. Lesingar om sanninga, kvinna og systemet i Tone Hødnebøs *Nytte og utførte gjerninger* (2016)». *Replikk. Tidsskrift for human-og samfunnsvitenskap* 47, 96-108.
- Hødnebø, Tone. 2019. *Å snu verden inn mot verden. Dikt i samling*. Oslo: Kolon forlag.
- Hødnebø, Tone. 2004. *Skamfulle Pompeii*. Serie Imperativ 3. H Press, Oslo.
- McNeilly, Kevin. 2003. «Gifts and Questions: An Interview with Anne Carson». *Canadian Literature*, 176 (spring 2003), 12-25. <https://doi.org/10.14288/cl.v0i176>
- NOAB – Det norske akademis ordbok. 2023. «Ekstase». 20. november 2023: <https://naob.no/ordbok/ekstase>
- Ruprecht, Louis A. 2021. *Reach Without Grasping: Anne Carson's Classical Desires*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Straume, Anne Cathrine. 2021. «Anmeldelse: Ubegripelig god». NRK. 20. November 2023: https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_rod-selvbiografi_-av-anne-carson-1.15727517
- Teare, Brian. 2015. «Reading Carson Reading Brontë RE: The Soul's Difficult Sexual Destiny». Joshua Marie Wilkinson (red.), *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (30-35). Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Wiesenthal, Christine. 2020. «*Nox*, Unboxed: Anne Carson's Uncommon Long Verse 'Epitaph' (or Economies of the Unlost)». *University of Toronto Quarterly*, 89(2), 188-218. <https://www.muse.jhu.edu/article/761003>
- Wiesenthal, Christine. 2018. «The 'Impossible Truth' of Writing Off the Subject: Anne Carson's Decreation Poetics and 'The Glass Essay'». *Text*, 50, 1-10.



RANVEIG KVINNSLAND OG OLE KARLSEN

Å FORTSETTE SAMTALEN

Fra et møte med Tone Hødnebo

I Dag og Tid, 22.september 2022 skriver Jan Erik Vold blant annet: «Tone Hødnebo, født 1962, oppvoksen i Tønsberg, busett i Oslo. Har skrive seks eigenarta diktsamlingar, frå Larm (1989) til Nytte og utførte gjerningar (2016). Dertil har ho gjendikta Emily Dickinson og Anne Carson. Refleksjonar om poesi finst i Skamfulle Pompeii (2004). Ei større pocket-utgjeving, Å snu verden inn mot verden rommar dei samla dikta hennar. Ho har studert engelsk og nordisk, teater og film på universiteta i Oslo og Trondheim, var redaksjonsmedlem i Vagant (1990-1996). Har undervist i fleire forfattarkurs, også ved Litterär Gestaltning på Gøteborg universitet 2008-2010.» Det er greit å ha noen fakta på plass når man begynner. Du sier vel et sted at du begynte å skrive dikt da du var åtte år.

Jeg begynte å skrive tidlig, det var i en kladdebok som var blitt til overs, og hvorfor det ble dikt vet jeg ikke. Men jeg husker vi lærte salmer utenat på skolen – det var kanskje noe med gjentakelsene og rytmen som festet seg. Jeg har dessuten alltid interessert meg for enkeltord; ord har på mange måter en egen materialitet.

Det kan minne om noe Morten Søndergaard forteller om i essayet «Lyd og betyd». På skolen hadde han hørt noen ord han ikke forsto i det hele tatt, slike som «seismograf», «bruttonasjonalprodukt», etc. Så fikk han bokstavelig talt en munnfull lyder, «ordtyggegummi» som han kaller det, det forvandlet seg til en varm lyd i munnen, skriver han.

Torben Brostrøm er inne på det samme, og han nevner også salmer og sanger fra skoletiden som utgangspunkt for sin lyrikkinteresse.

Det bare ligger der som noe man har med seg, og selvfølgelig har det vært perioder jeg ikke har skrevet, men det har alltid kommet tilbake. Med matematikk og naturfag var det noe ganske annet ... der er man mer ute etter en fasit eller et svar.

Geometri, ligninger, et helt abstrakt matematisk språk og relasjonen mellom det helt abstrakte språket og verden. Det er vel den erfaringen du er inne på?

Ja, det å få noe til å gå opp. Hvis det er noe som er vanskelig å tilegne seg kan man enten gi opp, eller gå fullstendig inn i det. Den polske poeten Wisława Szymborska sa en gang at det å skrive dikt er et forsøk på å forklare for andre det du selv ikke forstår, det kan jeg relatere meg til.

Hvorfor begynte du å skrive, tror du?

Jeg tror jeg hadde et behov for et hemmelig sted, det var der skrivingen startet, og jeg oppdaget at det fantes en annen måte å snakke på. Når man skriver glemmer man seg selv, det er noe befriende over det, og det samme skjer når man leser. I perioder i livet søker man kanskje litt innover, likevel kan man kjenne seg forbundet med andre, bare på en litt annerledes måte.

En av grunnene til at jeg spør, har med det diktet der du nevner Åsa Gruda Skard å gjøre. Du har kommentert det selv også, for det var vel en anmelder som leste det biografisk.

På den tiden jeg skrev diktene til *Mørkt kvadrat* hadde jeg en periode tilgang til et arbeidsrom i et atelier- og kontorfellesskap på Grünerløkka, som viste seg å være et tidligere institutt for barnepsykologi. Det fantes en «usynlig» glassvegg i lokalene slik det også finnes i avhørsrom. Jeg var opptatt av barndom på den tiden, og hvordan vi

Å FORTSETTE SAMTALEN

beveger oss bort fra den, og så husket jeg plutselig Åsa Gruda Skard snakke om barneoppdragelse på TV, og at det var en merkelig følelse at noen snakket både om deg og til deg.

Ja, TV var noe helt nytt i Norge på 1960-tallet og Gruda Skard kom inn i alles hjem som den trygge bestemoren i etterkrigsmodernitetens brytningstid. Og hun snakket direkte via skjermen til oss, om hvordan man skal oppdra sine barn og hvordan man skal lære dem å møte livs-problemene. Samtidsdiskursene, som jo endrer seg når tidene skifter, er bestemmende for hvordan vi tenker. Om barnet, for eksempel ...

Det vi får gjennom media blir en del av det vi husker, selv om TV nå føles litt gammeldags. Men hva vi tenker om vår egen barndom endrer seg hele tiden, som noe vi aldri får riktig has på. Tove Ditlevsen sier noe om dette i *Barndommens gate*, at den forsvinner og glir tilbake i vårt indre som en dyp, rennende elv Dette var en bok jeg hadde stående i hylla, jeg var tidlig medlem av Den norske bokklubben. Jeg tenker også på den nylige debatten om Jan Myrdal i Klassekampen, om hvordan det som er sant for ham kan oppleves som løgn for andre.

Du debuterer før du blir med i Vagant, og debutboka har tittelen Larm. Det lydlige er som tittelen antyder, sentralt, men du er vel også en billed-dikter?

Et dikt kan jo være en måte å huske på, og idet man retter oppmerksomheten mot noe, enten det er hørt eller sett, så kan det være nok til å sette det i gang. Susan Howe kaller en bestemt opplevelse for “speilsyn”, det vil si den balansen som oppstår mellom stillhet, det å se, og det å snakke som er i øyeblikket før tale. Kanskje diktet er et forsøk på å fange et sånt øyeblikk. En annen ting er å få noen til å tro på det.

Så troverdighet er viktig i et dikt?

Jeg leste en gang noe Majorie Perloff har skrevet om det autentiske, blant annet at poesien forandret seg radikalt etter første verdenskrig

med poeter som T. S. Eliot, Ezra Pound, HD etc. Hun er opptatt av hvordan den mediale virkeligheten påvirker vår oppfatning om hva som er troverdig eller ikke. Kanskje det er derfor jeg tar dette med i et dikt, «Vurder om du er et menneske, eller en maskin», som var noe jeg leste på en vegg i Berlin for lenge siden. Sånne setninger tar jeg vare på. For hvordan kan en maskin være troverdig?

Ezra Pound og T.S.Eliot er poeter vi alltid vender tilbake til, spørsmålet er jo hvordan samtiden og tidsånden siver inn i tekstene, i The Waste Land for eksempel.

Det var «the crack in the teacup» og det som skjedde på denne tiden påvirket kunsten på en revolusjonerende måte. Roland Barthes skriver et sted at litteratur er avlyttet språk, for det handler om å ta inn over seg en bestemt tid, og hva det vil si å være menneske. I så måte er lyrikken den mest åpne og fleksible sjangeren.

Du debuterte på Gyldendal. Neste bok kom på Aventura, og nå er du på Kolon ...

Jeg debuterte først på baksiden av *Vinduet*, og det var Terje Johannessen som antok diktet. Jeg sendte etter dette inn et manus som skulle bli *Larm* til Gyldendal, et sterkt forlag for poesi på den tiden med poeter som Tor Ulven, og flere andre jeg hadde lest. Det føltes som en høy port å gå inn gjennom. Så gikk det fem år fra jeg debuterte til den andre boka kom ut. Imellomtiden hadde jeg flyttet fra Bergen til Oslo og blitt med i *Vagant*. Jeg kjente fra før til Torleif Grue som en av redaktørene for *Poesi 1/2/3/4* på 80-tallet. Etterhvert oppdaget jeg at han har en måte å lese på som var avgjørende. *Mørkt kvadrat* kom ut på Aventura med Grue som redaktør. Ikke lenge etter ble den skjønnlitterære avdelingen nedlagt, samtidig holdt jeg på med å gjendikte et utvalg av Emily Dickinsons dikt. Da Kolon forlag ble startet i 1995 var *Skitne lille hjerte* en av de første bøkene som kom ut der. Den kom også ut i Den norske lyrikk-klubben, og den fikk noen lesere.

Å FORTSETTE SAMTALEN

Apropos matematikk og realfag. Jeg kom til å tenke på systemdiktning, det var jo også noe som lå i tiden. Hva slags forhold har du til det? Bjørn Aamodt for eksempel skrev sin ABC i 1994, siden kom Anchorage og Atom, begge med systemiske trekk.

Et system kan godt være et utgangspunkt for å skrive, det å ha en begrensing som likevel åpner opp. Det setter det noe i gang, noe uavvendelig. Vi tenker jo hele tiden gjennom språk og systemer, og poesi kan være en måte å bryte eller utfordre dette på.

Ja, for det er vel et behov for en slags orden også? Man setter seg vel ikke ned og sier at nå skal jeg lage en bok med syv avdelinger som hver består av syv dikt, men at orden oppstår i etterkant når diktene endelig skal bli til bok?

Det å finne en inngang, enten den er konkret eller abstrakt, er en del av skriveprosessen, og det kan være hva som helst egentlig, bare det å starte med en sann setning. Tradisjonelt har poesien vært forbundet med at man skal ha tilgang til en type sannhet, men sannheten er jo ofte sammensatt og den er aldri nøytral.

Dette med sannhetsproblematikk er et gjennomgående trekk i diktningen din. Du er inne på det i forbindelse med Emily Dickinson, særlig i Skamfulle Pompeii. For hvordan skal man kunne si noe som er sant med de redskapene, det ofte misbrukte språket, man har til rådighet?

Når man står fast i skrivingen, kan man starte med å skrive en sann setning, sto det i en av dagbøkene til Lars Norén. Emily Dickinson skrev ikke dagbøker, men diktene kan leses som en form for dagbok der hun undersøker dette med løgn og sannhet, «Tell all the Truth – but tell it slant» som det står i et dikt. Hun forsøker å definere for eksempel ord som ‘himmel’ eller ‘håp’, men hun har også flere dikt som kan ligne mer på gåter. Det er jo et paradoks at språket beveger seg mellom disse to yttergrensene; på den ene siden ønsket om å nærme seg noe sant, og på den andre siden at man går seg vill i språket.

Det er interessant det du sier om gåter, for gåter må gjettes. Det finnes gåter som man har glemt svaret på, og da blir jo gåten bare stående der uten løsenordet. I lyrikksammenheng er det Northrop Frye som har skrevet om gåten. Han snakker om melos og opsis som særdrag ved det lyriske med «the riddle» som den radikale formen for opsis, altså som en blanding av sansning og en mental, tankemessig aktivitet. Da blir diktet på en måte en gåte som man så å si må finne det svaret på. Emily Dickinson som du har hatt et langt samliv med, om man kan si det slik, har mange gåtedikt. Begynte dette samlivet før Larm?

Jeg kjente til Inger Hagerups dikt og til antologien *Mitt brev til verden*, men begynte å lese Emily Dickinson på alvor da jeg studerte engelsk på Blindern på 80-tallet. Per Seyersted foreleste, og det han sa om henne, og flere andre forfattere som Kate Chopin, ga meg lyst til å lese flere av diktene. Husker blant annet han sa at vi ikke trengte å omtale henne med både fornavn og etternavn, det holdt lenge å si bare Dickinson ... Etter at jeg debuterte prøvde jeg å oversette noen av diktene. Jeg visste det var vanskelig, men for meg ble det å oversette en måte å lese på.

Gikk du systematisk til verks?

Jeg begynte å lese i Johnsons 1955-utgave som jeg hadde liggende, jeg fikk først fatt i Franklin-utgaven noen år senere. Men det ble på en måte et personlig utvalg; det var både dikt som appellerte til meg og som på et vis lot seg oversette.

Det er vel ett dikt i ditt utvalg som også er med i Mitt brev til verden som Inger Hagerup redigerte, hun hadde jo et helt kobbel av andre gjendiktere med seg, Halldis Moren Vesaas, Paal Brekke, Ragnvald Skrede, Sigmund Skard, m.fl.

Det er vel to dikt det er snakk om, og så et til som jeg tok med i 2. opplag av boken. Gjendiktning og utvalg blir jo preget av den som gjendikter og ikke minst av tiden det blir gjendiktet i, det er kanskje spesielt merkbart i forbindelse med Dickinson.

Å FORTSETTE SAMTALEN

Det er noen flere dikt hos Franklin. Og det må jo gjøres valg med linjedeling og slikt når de håndskrevne notatene på diverse papirlapper skal bli til dikt i bokform. Så det blir jo en del forskjeller med linjebryting, hvor mange, hvor mange tankestreker som skal med, stor bokstav på enkelte ord, m.v.

I Franklins utgave står diktene slik hun skrev dem ned i heftene blant annet med alternative ord i marginen, og av og til en annen linjedeling. Når det gjelder tankestreken har jeg lest et sted at også denne må oversettes fordi den på engelsk betyr noe ganske annet enn på de nordiske språkene.

Det er veldig stor forskjell på din og Jäderlunds tilnærminger til Dickinson. Det er et spørsmål om hvor langt tilegnelsen bør gå, tilegnelse i betydningen gjøre til sitt eget. Eller sagt med andre ord: Hvor jäderlundsk eller hvor hødnebøsk det skal bli. Og å bli forræder i forhold til originaltekst er knapt til å unngå uansett hvor trofast man vil være. I Vagant ble din gjendiktning av Dickinson satt opp mot Øyvind Bergs gjendiktning av Celan og artikkelforfatteren heftet seg fast i dobbeltbetydningen av det engelske verbet «lie». I Dickinsons dikt aktiveres begge betydninger, men det lar seg jo ikke gjøre på norsk.

Det er ikke mulig å få til alt i en oversettelse, men så får man kanskje til noe annet. Flertydighet er noe av utfordringen, og spesielt i diktene til Dickinson som er så fulle av ellipser og brå overganger. Det gjelder også for måten hun rimer på, eller ikke. Jeg har for eksempel lest Paul Borums gjendiktning der han rimer mer enn Dickinson, og så kan man like det eller ikke. Det gjelder også å få til «den harde glansen» som Olav H. Hauge var inne på. Men det er viktig at det blir dikt som fungerer på det språket de blir oversatt til.

Det er tilegnelse, at man gjør noe fremmed til ens eget.

Poesi er jo å sette språket i bevegelse, og det gjelder ikke minst for en gjendiktning. Det å ta det fremmede inn i sitt eget språk som Walter Benjamin har sagt noe om, og som Georg Johannessen understreket i

forbindelse med sine egne gjendiktninger, nemlig det å se på det norske som noe fremmed. Når du gjendikter, blir du mer bevisst begrensningene i ditt eget språk, og forhåpentligvis også mulighetene.

Emily Dickinson der borte i Amherst i USA på 1800-tallet. Hun er oppflasket med evangeliske salmer og sanger og bruker ofte den i utgangspunktet så enkle fire-versingen. Hun tar rett og slett en salmeform og skaper noe helt nytt. Og det er i grunnen ikke så merkelig at hun på måte både er modernist og romantiker.

Noen har sagt det kan oppstå stor litteratur når en forfatter er på tampen av en epoke og på vei over i en annen. Dickinson oppsummerer det viktorianske og foregriper det moderne, og når hun brukte hymnen som form, radbrekket hun den innenifra. Det var hennes måte å gjøre opprør på. Jeg har nylig lest om hennes forhold til musikk, og det gjaldt også for det som var populært i tiden, slik som enkelte sanger og ballader som hun refererer til i noen av brevene hun sendte, og i enkelte dikt.

Hun trakk seg mer og mer tilbake, til sist snakket hun bare med folk fra gangen eller et tilstøtende værelse. Og «alltid sirlig kledd i hvitt» som det heter i Inger Hagerups fine portrettdikt ...

Jeg tenker på Emily Dickinson og hennes utsagn om at Websters ordbok lenge var hennes eneste venn. Men det er fortsatt mye vi ikke vet om Dickinson, og det er viktig å komme forbi myten. ... Jeg har forresten lest i et intervju at Inger Hagerup fikk kjennskap til Dickinson via et essay i BLM skrevet av Margit Abenius. Abenius var litteraturviter og kåsør i svensk radio på 30-tallet og introduserte blant annet Kafka for svenske lesere, og hun skrev om poesi og «den usynlige leseren». Det er noe spesielt med måten Emily Dickinson henvender seg til en leser på, spesielt i «The Master letters», og i brevene der grensene mellom dikt og prosa er mer flytende. Hun har også måter å gjøre teksten mer nærværende på, å gjøre avstanden mellom den som skriver og den som leser mindre. Susan Howe har vært inne på dette i *My Emily Dickinson* hvor hun blant annet skriver at

Å FORTSETTE SAMTALEN

Dickinson iscenesetter seg selv; at hun både skjuler og avslører seg i det hun skriver.

Du er vel inne på Howes studie i Skamfulle Pompeii, og Pompeii leste Dickinson vitterlig om, hun fulgte med på utgravningene som var avisnyheter den gang. Arkeologi og naturvitenskap interesserte henne åpenbart, og forholdet naturvitenskap og religion var et konfliktområde. Det at man bringer inn ulike fagområder, at man beveger seg lynsnart fra det helt konkrete, hverdagslige og trivielle til noe fullstendig abstrakt, kjennetegner Dickinsons diktning. Og det finnes også i dine dikt?

I den puritanske tradisjonen som Dickinson var en del av var det ikke nødvendigvis en motsetning mellom tro og vitenskap, og gud kunne finnes i detaljene, selv om Dickinson selv var en som tvilte på guds eksistens. Men hun var absolutt en poet som ikke gikk av veien for å blande fakta med andre former for erkjennelse. Å blande ulike typer av språk er noe poesien kan drive med, og samtidig erkjenne at språket grenser til noe vi ikke helt vet hva er.

I poetikken din noterer du deg at Dickinson kanskje skrev for ikke å kjede seg, at hun kanskje skrev for ettertiden, eller – og det er det viktigste: hun øver seg i «å ikke skrive dikt, og gå over til prosa». På en måte fremstår det å skrive dikt som en form for tvang, noe man må gjøre, og som man så å si må avlære for å komme over i prosa. Samtidig er det slik at når diktene blir gåtefulle og inneholder hemmeligheter man ikke helt klarer å lese ut, eller iallfall ikke klarer å utlegge i ord, så beveger man seg innenfor poesiens hemmelige og komplekse språk, fjernere fra det prosaiske. Men over tid har kanskje diktet beveget seg mer mot det prosaiske – iallfall i noen henseender?

Du tenker kanskje på at dikt generelt har beveget seg mer mot det fortellende og essayistiske? Korte og konsentrerte dikt ses oftere på som mer vanskelige, og av en eller annen grunn må de forsvares. Diktet «They shut me up in Prose» sier noe om dette, å føle seg fanget av et

språk eller en bestemt måte å snakke på. For meg ligger et kort dikt eller et fragment tettere opp til hvordan vi tenker.

Det er også andre nøkkelord i poetikken din, kjærligheten som drivkraft og skammen. Å kjenne på skam, kan det virke produktivt?

Kanskje er selvsensuren den verste, at man stanser seg selv. Å skrive er forbundet med et slags mot, noe som kreves for å gå løs på klisjeene i språket. Det handler også om hva det er lov å skrive om til enhver tid, for eksempel kjærligheten og hva slags forhold man har til eros, eller lengsel.

Det blir noe spesielt når man som Emily samler diktene sine og binder dem sammen med en silkestråd. Man har da en bok, men det er ingen andre som får se den. Det er nærliggende å tenke at «nå sender jeg det ut i verden, lar folk se det og dermed bringer jeg skam over alle, over hele familien og hele Amherst». Det er et opprør i det hun bedriver, og samtidig en sannhetsøken, som kunne ha fått tankene i gang hos de ortodokse, hvis de da ikke bare uten videre ville ha avvist det.

Jeg vil tro at hun ønsket at de ble funnet og lest en gang i framtiden. De var jo sydd sammen i hefter og det ligger en stor omsorg i det. Den innerste kretsen hennes visste at hun skrev, slik som Susan Gilbert, men de visste nok ikke om det store omfanget. Og hun sendte ofte med et dikt i brevene hun skrev, så hun hadde en liten leserkrets.

Hvis vi forlater Emily Dickinson for en stund og går tilbake til debutboka, Larm. Der skriver du blant annet i avdelingen i «En stemme løsner»: «En drøm som aldri begynner / Notatene. Fingre som renner. Halsen / Hestene galopperer tungt / i gatene, fotgjengere ligger i døds-krampe / på stiene utenfor byen. Det er ikke for sent, / det er for mørkt, sadistisk». Vi kommer tilbake til diktet, men det er jo nærliggende å tenke på essayet du skrev om stemmen når man leser denne bolken.

Å FORTSETTE SAMTALEN

Ja, jeg skrev et essay i *Vagant* om Gunnar Björlings stemme, men det var lenge etter at jeg skrev det diktet som du refererer til.

I essayet skriver du om Leonardo da Vinci som pusta inn i, altså bokstavelig talt inspirerte likene, og slik får man se hvordan lungene funker. Men mest sentralt står Gunnar Björling og en form for musikalitet som ligger i de merkelige, litt hermetiske tekstene hans. Og denne stemmen, musikken i den, fanger inn leseren ...

Det merkelige var at Björling visst nok var tonedøv. ... Jeg ble oppmerksom på Björling via de svenske poetene jeg leste på denne tiden, og fikk lånt en LP på gamle Deichmanske med opplesninger av Björling og flere andre av de finlandssvenske poetene. Jeg ble fascinert av måten han leste på, og det at diktene hans går så i ett med det han beskriver. Senere dro jeg til Helsinki og hadde et skriveopphold der, og jeg prøvde også å finne ut hvor han hadde bodd som var i en nedlagt badstue i Brunnsparken.

Det metapoetiske er jo ofte et kjennetegn ved det moderne diktet. Og diktet som nettopp ble sitert, kan leses som en form for metadikt. «En drøm som aldri begynner». Negasjonen inntreffer så å si før drømmen kommer i gang. Likevel hviler noe drømmeaktig over det som skjer, noe marerittaktig kanskje heller. Med drømmen, notatene, de galopperende hestene har man byggesteiner til en metapoetisk lesning. Men det er veldig mørkt, «fotgjengere ligger i døds-krampe / på stiene utenfor byen».

En drøm som aldri begynner, ja, noen ganger kan diktet ta deg til et sånt sted. Det er jo en god stund siden disse diktene ble skrevet, og alle dikt har sin tid, men det viktigste er de diktene som ennå ikke er skrevet. Men nå er *Larm* nylig blitt oversatt til svensk av en poet som heter Kristoffer Appelvik Lax, og i etterordet skriver han blant annet, «Avstånden mellan människorna redovisas i form av ljud och missljud – vi kan inte veta exakt vad människorna gör, men vi kan höra dem; Från någonstans: sirenerna/skratten och skriken/ De här raderna säger

mig något om vad Hødnebøs dikt faktisk gör – den lyssnar». Jeg synes det er fint lest.

Det er noen år siden din tid i Vagant også. Du hadde med lyrikkutvalget å gjøre, og mange av oss leste Ann Jäderlund for første gang i Vagant.

Jeg leste endel samtidspoesi på den tiden, og spesielt mye dansk, svensk og finlandssvensk poesi. For meg var det et sjokk å lese de første bøkene til Ann Jäderlund på 80-tallet, litt på samme måte som da jeg leste Tor Ulven og Emily Dickinson – og så ble *Vagant* et sted å kunne dele disse opplevelsene i en slags utvidet offentlighet. Det med å formidle poesi ble min rolle i *Vagant*, og flere debuterte også med dikt der. Men jeg bestemte meg for å ikke drive med kritikk.

Vagant på 1990-tallet må ha vært et universitet for de som var aktive der.

Ja, det var en lærerik tid, givende og frustrerende – med mange diskusjoner. Enkelte var jo som et vandrende lærd essay, slik som Henning Hagerup. Å lage et tidsskrift kan minne litt om det å lage en bok, for det skjer alltid noe som gjør at ting blir annerledes enn det som var planlagt. Når man leser et nummer, kan det jo se ut som om vi var veldig enige. Jeg opplevde det ikke sånn, at vi tenkte likt. Det var mye uenighet også. Men det ble et viktig sted for flere i redaksjonen, og skulle du ha innvirkning på et nummer så måtte du helst overnatte på Cacadou.

Det er kanskje et typisk trekk for unglitterære tidsskrifter at det i redaksjonen er stor uenighet, mens i etterkant ser det ikke slik ut. De som var med i Profil på 1960-tallet, beskriver det på samme måten. Einar Økland, Jan Erik Vold, Paal-Helge Haugen, Tor Obrestad, Eldrid Lunden og flere skriver jo svært ulikt, har og hadde ikke de samme litterære synsmåtene, men etterpå har det blitt Profil ...

Å FORTSETTE SAMTALEN

Jeg var egentlig skeptisk til å bli med i *Vagant* siden jeg først og fremst ville skrive, men i ettertid har jeg aldri angret på at jeg ble med. Det ble et sted til å tenke sammen med andre, og som et alternativ til *Vinduet*, ellers var det ikke stor plass i offentligheten til såkalt ikke-kommersiell litteratur på 90-tallet. Det gjaldt å skape et rom for essayistikk, gjendiktning, kritikk, og eksperimenterende poesi og prosa – for ikke å snakke om å intervju forfattere som ikke ble intervjuet andre steder.

I Vagant-tiden din, i 1994, kom Mørkt kvadrat, andre boka. Den begynner med at «[h]immelen er i kraftverk», og slutter med at «[h]immelen durer og en sjø stiger». Men egentlig begynner den vel med et motto, et sitat fra Obstfelders En præsts dagbog. Slike mottoer eller epigrafer finner man i flere av bøkene dine. Hvor styrende vil du si at de er?

Jeg bruker ofte en arbeidstittel og en epigraf mest for å ha et utgangspunkt å skrive ut ifra. Jeg tror alltid at jeg skal skrive meg bort fra det. Det blir ofte stående som et slags skjelett. Sånn sett er de viktige, men jeg forholder meg ganske fritt, det blir mer som en inspirasjon. Og da må det gjelde også for leseren.

Det er ikke nøkkelen?

En nøkkel er jo en fasit eller et svar. Jeg håper mer på at det kan sette i gang en dialog med leseren og det må være en tittel eller et sitat som jeg vil undersøke, og som trigger meg. Det er ofte der det starter, men da har jeg ofte lett en stund.

Omtrent som i Larm. Der er epigrafen et sitat fra Horkheimer/Adorno om dyrenes bevissthetsliv så å si, og i boka dukker ulike dyr opp innimellom, det har med det biologiske versus det menneskelige å gjøre. Obstfelder-sitatet består av en oppramsing av tekniske ting, teknikken settes i motsetning til naturen, det «bladgrønne». Og de tekniske tingene går igjen i diktene, det bladgrønne dukker også opp på et manifest nivå.

Manifest nivå, det har jeg ikke tenkt på, men når du sier det så er det noe besvergende over det. Da jeg leste Obstfelders prosa, ble jeg opp tatt av stemmen i teksten, det var en slags framtidsoptimisme, hvis man kan kalle det det? Det var også å fortsette en samtale om hva det innebærer å se framover, selv om det er et stort tidsspenn imellom. Et språk der overgangene mellom det menneskelige og teknologiske kan komme til uttrykk.

«Himmelen er et kraftverk», heter det i første dikt i denne boka. Element fra to områder (som har noe felles) satt sammen, og egenskaper fra det ene smitter over til den andre. Slik sett en klassisk metafor – overføring. Men det som kjennetegner måten du skriver på, er kanskje at innenfor det metaforiske, er det metonymiske også på ferde. Noe av det samme finner du hos Dickinson, og ikke minst hos hun som du henter ditt neste motto fra, nemlig Lorine Niedecker. Man kunne sikkert også nærme seg noe av det samme med begreper som paratakse og hypotakse. Er man så på sporet av en måte å se noen særdrag ved din skrivemåte om man nærmer seg den med slike perspektiver?

Å finne et språk er kanskje en slags metode, for idet du retter oppmerksomheten mot noe så skjer det noe i bevisstheten. Det gjelder på det metaforiske planet, og det metonymiske, men grammatikk er jo også en måte å tenke på.

Så får du på en måte et dobbelperspektiv på tingene samtidig.

Det er ikke bare uforpliktende for bordet fanger og har man sagt *a* så det har like gjerne noe med måten man fører ting sammen på. Diktene har jo sin egen vilje, og de skal skrives ikke tenkes. For selv om det er noe jeg vil og tenker, så det er noe spontant over skrivingen også og det oppstår en vekselvirkning mellom det man tenker og det formen gjør med det man tenker, og at diktet er en slags beholder for dette. Ordene er noe vi tar for gitt, men de oppfører seg kanskje ikke alltid som vi har tenkt.

Å FORTSETTE SAMTALEN

Det er på en måte i glipene mellom ulike uttryksmåter og ulike diskursformer at man kan få sagt noe, få framvise et slags punkt om noe usagt, men som samtidig er sant i en viss forstand ...

En poet som Laura Riding mente at språket er altfor upresist, for det finnes ikke et ord for 'alt', mente hun, derfor avskrev hun poesien, til tross for dette skrev hun fantastisk gode dikt. Flere andre har sagt noe om denne dobbeltheten, for eksempel Veronica Forrest-Thompson som påpekte det paradoksale i det at vi bruker de samme ordene for fakta og det vi forestiller oss.

Forrest-Thompson er også lyrikkteoretiker, poet og teoretiker, og hun har en litt annen beskrivelse av hva diktet er enn den vi lærte av Atle Kittang og Asbjørn Aarseths Lyriske strukturer. Forrest-Thompson sier noe sånt som at dikt er et utsagn om verden, hun opererer ikke med «et lyrisk jeg» og slike nykritiske tankeganger. Hun vektlegger også en seremoniell og handlingsorientert side ved diktet, nemlig at diktet griper inn i verden som et utsagn om virkeligheten, noe av dette dukker opp igjen i Cullers Theory of the lyric. Da slipper man å bekymre seg for «det lyriske jeg».

Forrest-Thomsen er opptatt av det kunstferdige ved det poetiske språket og at i diktet er jeg-et ganske enkelt en stemme, selv om det er et tegn på lik størrelse med andre tegn, så er det likevel interessant å se hvordan jeg-et også blir en målbærer for en viss tidsepoke.

Mange lesere har nok merket seg humoren i diktene dine, og at det også er en god del lek og referanser til barnesanger og eventyr. Allusjoner og henvisninger som man kan ha oppleve som lekfulle, men som samtidig er alvorlige nok.

Begrensningene som ligger i språket gjør at vi blir oppfinnsomme, og når vi lærer oss å snakke, så prøver vi å skape eller konstruere en verden ut av de ordene vi har til rådighet, enten det er få ord eller mange. Ordene er byggeklosser. Sånn sett er alle til en viss grad poeter eller diktere.

Ja, det er noen elementer vi er flere som har hatt moro av, som for eksempel linjene «Barnlig scenario: fra c til z» fra Mørkt kvadrat. Det er vel kanskje en vri på en berømt tittel av Roland Barthes, S/Z, men det er vel også et spørsmål om intensjon.

Alt trenger ikke forklares, og en lesning kan også romme feil og misforståelser. Som da jeg leste Edith Södergrans dikt «Mitt liv var en het villa» første gangen og trodde at det var «villa» i den norske betydningen av ordet. Jeg husker jeg ble veldig skuffet da jeg skjønnte at det var «vilje». Jeg dro til Raivola i Karelen (som nå heter Rochina og ligger i Russland) for noen år siden for å se huset med mine egne øyne, det var selvfølgelig revet for lenge siden, men det var et eget rom på det offentlige biblioteket der som var tilegnet Edith Södergran. Jeg har forresten en bok med fotografier hun tok, og på ett av fotografiene sitter hun på en trapp foran huset – og det var det jeg så for meg i diktet.

Ordet «konkret» er etymologisk beslektet med «det sammenvokste». Det kan jo dermed bety at det konkrete heller ikke er så enkelt når man begynner å grave i det. Et eksempel på et slikt konkret tekstelement er Ofelia. Hun kommer frem i de to diktene «(Ofeliakampanje)» og «Ofelia 2» fra Mørkt kvadrat. I tillegg finnes det spor av Shakespeare i andre bøker. Hva slags kampanje er Ofelia-kampanjen?

Ofelia-figuren er en del av vårt kulturelle bakteppe, og handlingsrommet hennes er begrenset av en masse faktorer som hun strengt tatt ikke får gjort noe med, hun har sin egen strid og trenger å agiteres for. Jeg tror mange dikt handler om mulighetene, og også kampen for å bli et jeg. Men Ofelia drukner seg jo i Shakespeares drama, det ville jeg si noe om

Jeg-dannelse, subjektoppfatning, autentisitet, det at subjektdannelse skjer på ulike måter til ulike tider. Og det franske «Je-est-un-autre» som kan utlegges på så mange vis, kanskje blant annet at jeget endrer seg og blir en annen – eller at jeg «er» nettopp i selve forandringen,

Å FORTSETTE SAMTALEN

jf. det grammatikalsk korrekte «Je suis un autre». Eller er det avstanden til jeget like mye som de vilkår jeget er underlagt?

Det kan ligge en distanse i det å være altfor selvbevisst, men også i at man holder noe igjen. Det er det som gjør det så vanskelig å skrive selvbiografisk, for det er alltid noe som unndrar seg, og hvor oppriktig kan du være mot seg selv? Men det at diktet henvender seg på en spesiell måte og snakker direkte til leseren, gir det en følelse av nødvendighet.

Pendel åpner med et dikt av Lorine Niedecker: «There is a better shine / on the pendulum / than is on my hair / and many times / ... / I've seen it here». Enderimet der er så godt, ikke minst på grunn av verselinja som kun består av «prikk prikk prikk». Det er også en metrisk struktur og en pausering i denne teksten som er interessant. Og «there» - hvor er nå det?

Det er noe i tonen i Niedeckers dikt som tiltalte meg, og som kanskje gjenspeiles i den bevegelsen som pendelen gjør, fra side til side, eller fram og tilbake. Det er som i forholdet mellom subjekt og objekt; det å få øye på noe som skinner før det blir borte, og at man vil bevare det øyeblikket. Eller det at man kanskje aldri kommer helt fram.

Og det er vel der diktet kommer inn? I det lyriske nået hentes det fram fra fortiden, deriblant barndommen. Det fraværende kalles fram og gjøres present ...

Jeg tenker på noe grekerne var opptatt av når det gjaldt tid, at fortiden ligger foran oss og fremtiden bak oss. Uansett skjer det noe med tidsoppfattelsen når man retter oppmerksomheten mot noe man husker, et dikt kan jo være en måte å erindre på, men også en måte å se framover på.

Motivmessig er Pendel svært sammensatt, og kompleksiteten gjør diktene tiltrekkelige å lese, de er interessante for det hviler en form for uavgjørighet over dem. Diktet som begynner med ordene «Lysskye

affærer» er vel et dikt om drøm, eller et drømmedikt. Men det er fullt av blod, urin og alskens kroppsvæsker og grums og Hans og Grete som finner veien hjem med å plukke opp de smulene de kastet fra seg på veien hjemmefra. Det er noe uavgjørlig ved diktet.

Det var et uvanlig ord, uavgjørlighet. Hva legger du i det?

Jeg har det fra Perloff som vi har nevnt før. Det betegner en form for uvisshet, at betydningen ikke helt lar seg fastlegge. Og det er urovekkende, man får ikke fred og leser på nytt og på nytt for å komme nærmere innpå. Den lange diskusjonen om Olav H. Hauges «Til eit Astrup-bilete» dreier seg i grunnen om det ...

Jeg tenker også på Hauges dikt «Gullhanen» som er et dikt jeg aldri blir ferdig med å lese. Det handler jo om flere ting, som å miste noe for å finne det igjen. Og så er det en drøm som setter det i gang, eller kanskje det er diktet som setter i gang drømmen.

Hva er et godt dikt, tenker du?

For meg er det viktig at diktet fungerer på sine egne premisser, og at det har sin egen lovmessighet. Og det kan gjerne virke umiddelbart og ha noe uforutsigbart ved seg, slik at jeg får lyst til å lese det flere ganger.

Så kompleksitet kan være et kvalitetstegn?

Enkelthet kan også være det. Bare tenk på noen av diktene til William Carlos Williams som Vold har gjendiktet til norsk, eller Ezra Pounds berømte dikt på to linjer «In a Station of the Metro», det enkle og det komplekse henger ofte sammen. Et godt dikt handler ikke bare om å kjenne seg igjen, men at man ser ting på en annerledes måte.

Bevegelse synes å være sentralt i din poetiske praksis. Pendel-motivet tyder også på det.

Å FORTSETTE SAMTALEN

Jeg tenker av og til på diktet som et slags partitur og at det må leses vertikalt, og ikke horisontalt som i en vanlig fortelling. Det er noe med at formen i størst mulig grad går i ett med det som beskrives. Men å få til bevegelse er viktig i et dikt, at det er en form for dynamikk.

Pendel er en konnotativ tittel. Stormstigen er det i enda sterkere grad. Der har du Shakespeare og hans mangehånde stiger, Jakobs stige, krigsmaskinen kalt stormstigen, den ble laget for å klatre opp på festningsmuren slik at man kunne ta livet av de som var innenfor. Før man begynner å lese boken får man vesentlige assosiasjoner..

Nå husker jeg ikke helt hvordan jeg kom til den tittelen, men jeg drev og leste i da Vincis notater på den tiden, om hans tegninger av hva som finnes i verden, slik som vann, vind, regndråper, og hvordan blodet flyter gjennom hjernen, og også om visse innretninger som stormstigen.

Det kan jo være at tittelen har vokst ut av diktene?

Det er som regel en vekselvirkning, for en tittel blir jo en integrert del av det man skriver om, eller de slår tilbake på hverandre.

Når man leser Stormstigen dukker det opp «kor». Og da tenker man på Shakespeare, gresk drama og det greske koret, Brechts bruk av kor, kort sagt dramatik som skriftmodus.

Da jeg skrev inn koret, var det for å åpne opp for en annen måte å snakke på, for i et kor er det flere stemmer. Det ga muligheten til å skape et annerledes scenario når noen kommer utenfra og blander seg inn. Også i *Larm* er det noe teatralt.

Jeg kom til å tenke på bibelhistoriene jeg pugget på skolen og Jakobs drøm. Et av diktene dine begynner slik: «Hvem blir ikke eldre, / bare klokere som Jakob, / du tegner en sky og ser opp. / Hvem er et regnestykke / når du ikke går opp, / det du legges til trekkes fra og

omvendt, / (...)» Oppstigning og fall – kanskje endog samtidig. Å tolke egne dikt er en risikosport, kanskje. Men det er en kompleks tekst?

Å se på seg selv som et regnestykke som ikke går opp, har ikke alle det sånn? Og så var det dette med Jacobstigen at det bare dukket opp som et bilde, og da grep jeg det og da kom diktet nesten av seg selv.

Stigen til det himmelske og det helvetiske. Og stormstigen reist på festningsmuren ...

Dickinson skriver i et dikt jeg har oversatt der det står, «Forvise meg fra seg selv / kunne jeg vel - / Festningen min stengte / for hvert eneste hjerte». Men kanskje det er noe av det samme som skjer i dette diktet, bare at man angriper seg selv.

Vi har vært mye inne på poetikken din, Skamfulle Pompeii, særlig i forbindelse med Emily Dickinson som du har hentet hovedtittelen fra. Undertittelen forteller at dette er «notater», og de er dagsatt, det har altså dagbokens form også. Du skriver om alt dette som sansene våre – og intellektet vårt også for den saks skyld – bombarderes av («jeg ser og hører for mye på en gang») og du sier bl.a dette: «Å være midt oppe i noe jeg ikke kan overskue, det vil si jeg er blind og mangler distanse». Men for å få distanse kreves vel seleksjon og kanskje også metonymi i en poetologisk sammenheng ...

Ja, det å gripe det hele går uansett sjelden bra, så et dikt kan like gjerne være en fotnote.

Du skriver noe om at å skrive er å rydde?

I etterordet til «Glass ironi og Gud» refererer jeg til noe Anne Carson har skrevet, at det å skrive er å forsøke å rydde i et mørkt rom uten vindu. Jeg er kanskje inne på en lignende tanke i poetikken, og med det mener jeg at for å skape en orden må man først rive noe ned – så det er kanskje en kollisjon mellom den følelsen å bli overveldet av for

Å FORTSETTE SAMTALEN

mange inntrykk og trangen til å skape et system i kaoset. Så det å skrive blir også å rydde.

En poetikk som denne er en sjeldenhet i norsk sammenheng. Var det et bestillingsverk?

Ja, det var i den første rekken av de poetikkene som H-press gav ut tidlig på 2000-tallet. Jeg ble spurt om å bidra, og jeg tok det som en utfordring å forsøke å skrive i en annen form. Jeg valgte å bruke notatet, som er mer fragmentert enn essayet, og det ga meg muligheten til å skrive mer spontant. Men jeg brukte også gamle notater. Det føltes mer uforpliktende å bruke denne formen siden det ikke er ment for at andre skal lese det, men så ble det jo lest. Sånn kan man jo prøve å lure seg selv.

Hvis vi fortsetter dette metapoetiske sporet, kan vi gå inn i neste utgivelse som er Nedtegnelser fra 2008. Og selv om det ikke er en lesenøkkel, gir vel ordene til Veronica Forrest-Thompson innledningsvis en idé om et hva som vil komme: «Hånden skriver / den skriver ikke fordi jeg vil / men fordi jeg vil / det hånden skriver».

I sitatet ligger den tanken om at det skjer en form for utvelgelse når flere tusen tanker går gjennom bevisstheten i løpet av et sekund, og at hånden til en viss grad styrer det vi tenker. Og i et av diktene noe fra poetikken: «Jeg skriver for å forbinde diktets og leserens øyeblikk; det som ikke er og det som allerede finnes».

«Ordene på papiret kan byttes ut med alt» heter det i et annet dikt som står der?

Det kan virke som en nihilistisk tanke, og var ment som å sette noe på spissen. For hva skjer hvis ordene ikke betyr noe lenger, at de bare gjentas i det uendelige. Hva slags samfunn har vi da, eller er vi der allerede I et annet dikt er jeg er inne på det encyklopediske og hva som skjer når kunnskapen komprimeres, og nå har vi jo også fått maskiner som kan velge ut ord og setninger i et dikt.

Du har i alle fall to dikt om grenser for «menneskenes bevegelser» og «mine illusjoner». «Det er grenser for mine illusjoner / for ikke alt kan konsumeres. / Jeg gikk og la meg, men fikk ikke sover», heter i det andre av disse diktene. Og siste og fjerde avdeling lyder slik: «For å sovne må man opphøre å tale og se; / det er nødvendig å gjøre virkeligheten nærværende. / Tviler du på dette, tviler du på alt». Nok en poetikk – om tvil og språkskepsis?

Det handler om å tvile seg fram til et slags håp. For dikt handler jo om å tale, eller å komme dit hvor man tør å snakke. Det håpefulle er forhåpentligvis en like sterk kraft som tvilen. Den som skriver, må uansett kjempe med språket.

Du er jo en skrivende leser/lesende skriver. Du har vært inne på at disse to aktivitetene er separate handlinger. Hva legger du i det?

I perioder leser jeg mer enn jeg skriver, men når jeg skriver lytter jeg. Men selv om det å lese og skrive er forskjellige handlinger, så virker de inn på hverandre.

Sted og rom skapes vel av at elementer fra ulike sammenhenger og tider settes sammen?

Bare det å lese et fragment fra langt tilbake i tid kan sette i gang en tankevirksomhet, og det kan også være nok med et enkelt ord der resten av teksten mangler. Om det er refleksivt eller ikke, vet jeg ikke, men hvis man retter oppmerksomheten mot noe utenfor en selv, og ikke bare er ute etter å bekrefte det man allerede vet, så vil det som regel skje noe. På den måten kan alt virke ansporende.

En poet har jo ikke noe annet å hjelpe seg med enn de ordene som brukes til alt mulig, til løgn og fortielser. Hvis språket kolliderer med seg selv så å si, kan man bli oppmerksom på hva det egentlig kan utrette. Og også si noe sant ...

Å FORTSETTE SAMTALEN

Ja «til toget kolliderer med seg selv». For det handler ikke bare om å lytte til seg selv, men også å avlytte det språket som snakkes til enhver tid, som maktspråket.

Men dette grenser også opp mot å ha respekt for den andre, at man har noe man verner om. Samtidig er det også en motsatt bevegelse vi har vært inne på, å åpne opp, tømme jeget, komme inn i en annen tilstand, en inntrykksom og mottakelig tilstand?

Ja, taushet er en del av det vi snakker om, for hvor mye får vi egentlig vite gjennom det vi kaller vanlig kommunikasjon? Men å ikke si noe er også å tale, heter det jo. Velger du å ikke skrive om noe betent så blir også det en handling.

Anne Carson har allerede vært nevnt et par ganger. Hvorfor begynte du med hennes forfatterskap?

Jeg hadde lest «The glass-essay», og fikk lyst til å oversette det. Jeg synes hun utvider forståelsen for hva poesi kan være; det ligger i måten hun går i dialog med tradisjonen, og også hvordan hun eksperimenterer med sjangeren. Jeg hadde selv en drøm om *Stormfulle høyder* der Heathcliff var en demonisk person jeg prøvde å rømme fra, det var en av disse klare drømmene som man husker, men jeg klarte ikke å skrive om det.

Kaller du det en oversettelse eller gjendiktning?

Siden vi har begrepet 'gjendiktning' på norsk, vil jeg kalle det for nettopp det, og som ikke eksisterer i svensk og dansk vokabular, så vidt jeg vet. For når du prøver å oversette så tett opp til originalen som mulig, skjer det likevel noe i overgangen mellom språkene. Og en tekst skrevet for bare litt over 30 år siden skal også oversettes inn i en annen tid og kontekst.

Er det et feministisk prosjekt som begynte med Dickinson og fortsetter med Carson? Hva ble viktigst for deg av disse tekstene?

Den litt frekke tonen finner jeg hos begge, og samtidig er det noe dypt personlig som dreier seg om tid og erkjennelse. At de er kvinner betyr selvfølgelig også noe, og at de på hver sin måte bryter med tradisjonen. Anne Carson refererer flere ganger til Emily Dickinson, og de er begge opptatt av vulkaner. Når Dickinson kaller seg «Vesuv at home» skriver Carson blant annet om vulkaner som naturfenomen, og forskjellen mellom innside og utside, og at det skjer en omforming.

I en gjendiktning har du ordene og tekstene foran deg, og så skal du gjøre dem til dine egne?

Ved å gjendikte gjør jeg et forsøk på å utvide mitt eget språk, og jeg må bruke lang tid på å komme dit hvor jeg kan stå inne for det. Til tross for at det er et stort tidsspenn mellom Dickinson og Carson, så er de begge opptatt av det rare og fremmede, av «strangeness» og «fortryllelse» som Harold Bloom skriver om i et essay, eller kanskje man kan kalle det for det uoversettelige? Dette er noe jeg liker å jobbe med også i min egen skriving. Men det er også det som er vanskelig å oversette.

Anne Carson er et eksempel på noe vi ikke har mange av i norsk sammenheng, klassisist og «practizing poet» i en og samme person ...

Ja, hun jobber også med det performative, en tradisjon som går tilbake til Sapfo som hun skrev om i sin første bok med tittelen *Eros the Bittersweet*. Det klassiske har ofte vært forbundet med noe konservativt men Carson er radikal i sin tilnærming, og rekonstruerer det gamle mens hun skriver det inn i en samtid. I tillegg griper hun tak i ords betydning, og til etymologien.

Etymologi og ordhistorie – og ord som gjennom kulturhistorien har skiftet betydning. Her er det tyngde, innhold, ladning i vokabularet.

Vi var inne på at ‘subjekt’ betyr å ligge under, og det setter i gang en tankeprosess. Når man gjør seg bevisst hva ordene betyr og at de tar opp i seg mange ulike verdier, så blir man også mer oppmerksom hvor

Å FORTSETTE SAMTALEN

ladet språket er. Ord og begreper farger vår måte å se verden på, bokstavelig talt. På Homers tid fantes for eksempel ikke et ord for 'blått', havet var 'vinrødt'. Dette kommer Carson inn på når hun i en fortale skriver om poeten Stesikhoros og hans bruk av adjektiver der hun skriver at adjektiver er «tilværelsens bolter». Så strengt tatt kan «Autobiography of red» oversettes til «Det rødes selvbiografi».

Din siste diktutgivelse Nytte og utførte gjerninger kom ut i 2016. Det er ganske tett på begge Carson-bøkene dine. Er det noe Carson i denne siste boken?

Det er viktig å ha respekt for det man lar seg påvirke av, og så gjøre noe helt annet. Når det er sagt så tror jeg at vi blir påvirket hele tiden. Carson skriver for eksempel lister, men så er ikke Carson den eneste som gjør det, hun lar seg for eksempel inspirere av fønikerne som skrev lange lister over varer de forhandlet og på den måte spredte de alfabetet. Jeg har også med noen lister i siste bok, så du kan godt si at jeg har latt meg inspirere både av Carson og av historien; og kanskje også tanken om at uansett hvor mye man ramser opp, så er det mye som ikke kommer med.

Nytte og utførte gjerninger fikk Henning Howlid Wærp til å tenke på Rolf Jacobsen, aluminiumsomslaget i Jord og jern.

Inspirasjonen her var faktisk ikke Rolf Jacobsen, men et vitenskapelig radioforedrag fra 30-tallet som jeg har hatt liggende i en skuff i mange år... Jeg ville at omslaget skulle ha et litt saklig preg, så dette var forelegget, men så kom jo også *Jord og jern* ut i 1933.

Det er jo også noen spor av det i tredje del der du henter opp linjer fra diktene dine og setter dem sammen på nye måter. Der har du gjort mange valg og snudd om på verselinjene. I diktet om den kinesiske stol heter det først: «Hvis dette var en kinesisk stol / ville jeg ha sittet på den / og betraktet regnet / med føttene godt plantet i bakken». I andre del blir det slik: «Med føttene godt plantet i bakken / ville jeg betraktet regnet / og sittet på en stol / hvis den var kinesisk / og jeg var Li Po.»

Jeg befant meg i Kina da jeg skrev diktet. Jeg begynte å tenke på hva man utelater, og hva som skjer hvis jeg begynte med den siste setningen.

Tittelen Nytte og utførte gjerninger er veldig interessant. Hvor kommer den fra? Og hva er det som er nyttig og utført? Er det poesien?

Jeg prøvde å skrive noe selvbiografisk, men så ble jeg opptatt av Noethers setning, og om den lot seg bruke i poesi. Å forklare en tittel vet jeg ikke om jeg vil forsøke meg på, men den kommer fra noe Francis Bacon har skrevet, det har uansett noe å gjøre med hans induktive metode. Og han skriver jo også lister, for eksempel om «Tilfeller som stemmer overens med varmens natur», slik som 1. Solstråler, spesielt om sommeren og formiddagen. 2. Solstrålene, reflekterte og kondenserte, som mellom fjell, eller på vegger, og mest av alt i brennende glass og speil. 3. Brennende meteorer. ... etc.

Da boka kom, skrev Tom Egil Hverven om den og fant en setning som han også fant i en roman av Gulliksen. Så skriver han en lang biografisk-orientert anmeldelse om Vagant-tida, og leser det som en replikk til virkelighetslitteraturen. Dette har skapt diskusjon.

Du refererer til noe Mazdak Shafieian og Sigurd Tenningen skrev om anmeldelsen. Jeg er tilbøyelig til å være enig med dem. Det pågår til enhver tid en kamp om hva som er sant eller ikke, men hva er mer virkelig enn noe annet, er det ikke nettopp dette litteraturen undersøker?