



«Lydløsheten inne i alt som hender»

Nye lesninger
i Rolf Jacobsens
forfatterskap

Ole Karlsen og Hanne Lillebo (red.)

«Lydløsheten inne i alt som hender»

Nye lesninger i Rolf Jacobsens
forfatterskap

Ole Karlsen og Hanne Lillebo (red.)

«Lydløsheten inne i alt som hender»

Nye lesninger i Rolf Jacobsens
forfatterskap



NOVUS FORLAG

OSLO 2024

Utgivelsen er et samarbeid mellom Høgskolen i Innlandet og Anno museum.

© Novus AS 2024
(e)ISBN 978-82-8390-143-6

Omslagsdesign: Ann Avranden

Omslagsfoto: Truls Horvei. Fotografiet er tatt i Skappels gate 2 i juli 1983 i forbindelse med et intervju Horvei gjorde for Bergens Tidende, publisert 16. juli 1983.

Dette verket omfattes av bestemmelsene i Lov om opphavsretten til åndsverk m.v. av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under følgende betingelser: (1) Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av verket. (2) Dersom du remixer, bearbeider eller bygger på materialet, må du distribuere dine bidrag under samme lisens som originalen.

Forord

I 1993 utkom den første fagantologien om Rolf Jacobsen, *Frøkorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*. 14 år senere forelå den neste boka av samme slag, *Stier med lavmælt lys. Om Rolf Jacobsens diktning*. I de mellomliggende årene hadde Jacobsen-forskningen vært betydelig, med blant annet Erling Aadlands doktoravhandling «*Forundring. Trofasthet*». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1992, bokutgave 1996) og ikke mindre enn to biografier, begge fra 1998, Ove Røsbaks *Rolf Jacobsen. En dikter og hans skygge* og Hanne Lillebos *Ord må en omvei. En biografi om Rolf Jacobsen*. De to tidligere antologiene hadde sine hovedtitler hentet fra Jacobsens egen diktning, noe som også er fulgt opp i denne boka: «Lydløsheten inne i alt som hender» er hentet fra diktet «Uten en lyd» i *Pusteøvelse* (1975).

I år er det 30 år siden Rolf Jacobsen døde, så «*Lydløsheten inne i alt som hender*». *Nye lesninger i Rolf Jacobsens forfatterskap* markerer så vel dette som Rolf Jacobsens ubestridte posisjon som en av våre verdenspoeter. I likhet med de to foregående antologiene har også denne boka sin bakgrunn i en konferanse som i sin helhet var viet Jacobsens diktning. Konferansen fant sted i Hamar i mai 2023, 90 år etter Jacobsens debut med *Jord og jern*. Konferansen var også begrunnet i at etableringen av et Rolf Jacobsen-senter endelig er i gang etter snart 30 års ørkenvandring, hvis nå finansieringen faller på plass. Rolf Jacobsen-senteret blir en del av Anno museum og skal blant annet ha som oppgave å bedrive forskning på og forskningsformidling av Jacobsens diktning. Høgskolen i Innlandet har også markert seg særlig med lyrikkforskning, og både HINN og Anno museum har tydelig signalisert et ønske om et nært og godt samarbeid mellom de to institusjonene, noe også konferansen og denne bokutgivelsen er et resultat av.

I likhet med konferansene i 1992 og 2007 var også fjorårets en internasjonal konferanse. Noen av foreleserne, både veletablerte Jacobsen-forskere og yngre lyrikkforskere, ble invitert til konferansen, mens

øvrige meldte seg «til tjeneste» etter at vi sendte ut en åpen invitasjon. Resultatet ble en rikholdig miks av innlegg, hvorav de fleste er bearbeidet til artikler og essays i denne boka. Det innholdsmessige spennet fra konferansen er bevart – fra Erling Aadlands «Rolf Jacobsen Revisited»-studie 30 år etter disputasen hans via en ekfrasestudie og intertekstualitetsstudier til det mer litteraturhistoriske, som Jacobsens diktning fra før debutboka *Jord og jern* kom i 1933. Bidrag som Anders Torgunrud Røshols «'En verden bortenfor øynene'. Om å sette musikk til dikt av Rolf Jacobsen» og Kristian Lødemel Sandbergs «Poesien i eit kart. Om kartsamlinga til Rolf Jacobsen og relasjonar til lyrikken», peker ut nye områder i Rolf Jacobsen-forskningen, mot relasjonen ordkunst–musikk og mot forhold mellom dikterskapet og ulike deler av Jacobsens kart- og boksamling.

Takk til Hamar kommune, Stiftelsen Fritt Ord, Letterstedtska föreningen og Gyldendal for støtte til konferansen. Takk også til Høgskolen i Innlandet, Anno museum og Høgskulen på Vestlandet for støtte til utgivelsen.

Løten/Hamar, mai 2024

Innhold

Forord	5
Erling Aadland Diktets stemning – hos Rolf Jacobsen	9
Ulf Eriksson Mellan tragedi och förundran – erfarenhetsrum hos Rolf Jacobsen	29
Kristian Lødemel Sandberg Poesien i eit kart. Om kartsamlinga til Rolf Jacobsen og relasjonar til lyrikken	41
Elin Stengrundet Kvinnemotivet i Rolf Jacobsens forfatterskap	71
Fredrik Parelius «I sprangets krampe». Tvisynt futurisme i <i>Jord og jern</i> (1933) ...	91
Ole Karlsen Rolf Jacobsens Italia-dikt. Ekfrasene	117
Ingrid Nielsen «Langt inne høyt oppe». Om skapelsen av poetiske erfaringsrom i Rolf Jacobsens <i>Hemmelig liv</i> (1954) og <i>Sommeren i gresset</i> (1956)	141
Erik Skyum-Nielsen Tysthedens indsigelse. Sprogkritik, samfundskritik og civilisationskritik i Rolf Jacobsens 1970er-forfatterskab	157

INNHold

Hadle Oftedal Andersen «To hender var som et hus». Svitten «Rom 301» lesen med utgangspunkt i Merleau-Pontys kroppsfenomenologi	173
Hanne Lillebo Lyngblomster i Rolf Jacobsens litterære landskap	193
Anders Torgunrud Røshol «En verden bortenfor øynene». Om å sette musikk til dikt av Rolf Jacobsen	209
Om bidragsyterne	227

ERLING AADLAND

Diktets stemning – hos Rolf Jacobsen

1 (trofasthet)

For godt og vel tretti år siden skrev jeg min doktoravhandling om Rolf Jacobsens lyrikk. Da jeg ble invitert til å bidra her, tenkte jeg først at jeg burde ha lest verket mitt om igjen, men det har jeg *ikke* gjort, dels fordi jeg ennå husker en del av hva jeg skrev den gang, men mest fordi jeg ville stå fritt og være ubundet av tidligere utført arbeid. Men jeg *har* lest om igjen Jacobsens diktverk – og det er et storartet verk. De aller fleste diktene hans er varige og dypsindige ledsagere for vårt tanke- og følelsesliv.

Avhandlingen min har tittelen «*Forundring. Trofasthet*». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. De to første ordene er sluttordene i diktet «Katakombene i San Callisto», som avslutter boken *Brev til lyset* (1960), og står nokså nær midt i Jacobsens diktverk. Diktet slutter slik:

Et tre opp av vår knuste virkelighet med roten plantet i
fornedrelse.

Et tre som strekker grenene ut over jorden og rekker nesten til
stjernene, Arcturus, Capella.

Et tre fra jordens hjerte. Forundring. Trofasthet.¹

Alle oppfatter at dette ikke er et virkelig, botanisk tre. Det er snarere et

1. Jacobsen, Rolf (1990). *Alle mine dikt*. Oslo: Gyldendal, s. 187. Når annet ikke er nevnt, viser jeg når jeg siterer fra Jacobsens dikt, heretter bare til sidetallene i denne utgaven.

livstre, som står for og anskueliggjør jordens og livets – og kanskje også diktningens – gro- og vekstkraft, og uttrykker den tillit og tross-alt-håpefullhet som Jacobsens lyrikk er så velsignet rik på.

De siterte tittelordene, «Forundring. Trofasthet», gjorde jeg den gang til ledemotiver for to grunntrekk ved diktekunsten. «Trofasthet» betegner dens evne til å ta imot verden i og rundt seg, stort og smått, indre liv og ytre virkelighet. Trofasthet oppfattes da ikke bare som et moralsk anliggende, men snarere som et estetisk aktivum, *troverdighet*.

Jacobsens lyrikk er ytterst mottakelig, og verken idiosynkratisk maniert eller overdrevent aktivistisk i sitt mottak, men altså *trofast* – med alle bibetydninger dette ordet har av aktverdig, sannferdig og oppriktig. *Reseptivitet* kalte jeg denne siden av diktekunsten, dens evne til å ta opp i seg alt som *inngir* impulser til å dikte. For *språk rommer verden*.

Det er nemlig en moderne og post-hegeliansk feiltanke at det er en avgjørende splittelse mellom språk og verden. Ord bærer ikke bare i seg bilder og anskuelse av verden, men faktisk alt vi også ellers er i stand til å kalle verden, og er slik sett ikke noe annet enn verden. Men livsmysteriet består i at vi *ikke* kan si det motsatte: at alt i verden skulle være språklig. Nei, det aller meste i verden er ikke språklig. *Og derfor fins det diktekunst*.

Jacobsens diktverk vrir av uttrykk for mottakelse – ikke minst av lyd, klang, sang og tone i omverden. «Regn», det første diktet i debutboken *Jord og jern* (1933) sier: «Himmelen har stillet sin harpe på skrå mot jorden / og rører de tusen strenger med døvende vellyd» (15). Noen flere eksempler: «Hva er det den synger om alltid» («Floden», 16), «Kan du høre den dype stemme derute syng og rope?» («Saltvann», 19), «– Det levende hav derute / har sterke stemmebånd» («Våren», 26). Inntrykkene får gjerne en metalyrisk vri: «Dynamoer er en gyger i fjellet som synger / ensomme sanger» («Dynamoer», 58), eller som det heter i «Blåkallfossen»: «En sang med mange strofer, / men alltid dette omkved» (69) – eller i «Tre toner»: «En sang gikk vill i natt, / den kom mig nær» (92). Eksempelene er nesten utallige.

Slike passasjer peker på noe avgjørende, nemlig at lyrikk handler om å *lytte*. Lydhørhet er lyrikkens mor. Den største fare for diktningen er ikke stillhet, men døvhhet og stumhet. Det er jo mer enn nok lyd i en

gravemaskin, men om maskinene i «Landskap med gravemaskiner» heter det at de er «Uten struper, uten stemmebånd og uten klage» (110).

2 (forundring)

Det andre siterte ordet i min tittel, «Forundring», gjorde jeg til betegnelse for den andre siden av diktekunst, dens evne til å besvare inntrykk med uttrykk, som *ikke* bare avspeiler inntrykkene, men vrenger dem retorisk, vrir dem kritisk og måper av forundring over verden og sine egne muligheter til å skape stadig nye uttrykk. Dette kalte jeg *spontanitet*.

Og mer enn lytting til og mottakelse av verdens lyd og klang er det vel bildene, de utsøkte metaforene, mange forbinder mest med Jacobsens dikt. Noen eksempler: Havet som «støper sig store hus og river dem ned igjen» («Saltvann», 19), solen som går «med soplimer / og feier i havbrynet» («Våren», 26), «de hvite røksøiler [som] setter glade / spørsmålstegn på himmelen» («Reise», 34), brosteinene som «holder sammen helt til knoken hvitner» («Brosten», 57), skyene som «løper flagrende ut og inn i vindens dører / med sitt evindelige sengetøy i armene» («Venter de en stjerne?», 153) og barskogen som er «jordklodens grønne skjerv rundt halsen» («Tanker ved Ånestadkryset», 346).

Det er ellers typisk for Jacobsen, som for mange andre store diktere, at bildene utfoldes narrativt og blir til allegorier, fabler og parabler – av og til rene novelle-forskalinge. Et svært høyt antall dikt er slik: En sansning, et synsbilde, utsettes for spontan metaforisering før det utfoldes narrativt. Et par dikt nevnt som eksempler: «Den ensomme veranda», «Arkeologen», «Lyktestolpen», «Vinden og fontenen».

Ofte skjer det i disse utviklingene også perspektiv-omkastninger, gjerne med en overraskende og ironisk vri, som gjør diktene enda underligere, som i «Undergrunnsbanene», «Den omvendte sommeren» og «Stavkirker». Noen slike omkastninger står i satirens tjeneste, og tjener den teknikk-skepsis, økologiske omsorg og sivilisasjonskritikk som også er et viktig trekk ved Jacobsens diktverk. Noen eksempler: «Mørk saga», «Oljetankeren», «Søndag i villaforstaden», «Men vi lever –», «Grønn mann» og mange flere, særlig i seinverket.

Jacobsens lyrikk fremstår altså som et *møtested* for reseptivitet og spontanitet, *inngivelse* av betydning og *utstedelse* av mer og ny betydning, som i sin tur skaper ny og mer mening.

3 (balanse)

Mot denne bakgrunn av natur og inngivelse på den ene side, og spenstig metaforikk, industrielle motiver og sivilisasjonskritikk på den andre, er det ikke rart at Jacobsens dikt er blitt plassert inn i motsetningen mellom natur og teknikk, natur og kultur, *jord og jern*. Men det er ikke motsetningen som er viktigst, det er snarere *likheten*: det som begge feltene eller temaområdene har som felles underlag.

Her kommer fenomenet og ordet *balanse* inn, som er så viktig i mange dikt. Brevdiktet «Til Jorden (med vennlig hilsen)» sier: «Hvordan greier du alltid å være i balanse med deg selv». For vi mennesker mangler balanse:

For nå har vi bodd hos deg så lenge, i lyst og i nød,
og fra deg har vi fått hva vi hadde behov
unntatt dette ene – likevekten og bestandigheten,

og videre heter det:

– lån oss litt av din balanse, din ro,
som når natt går over i dag og uværet drar bort over åsene
må du hjelpe oss og rette opp igjen vårt hus
som snart vil styrte sammen og knuse alle.
(264–265)

Klodens balanse er altså ikke bare likevekt mellom natur og menneskeverk, men gjelder også innad i oss – og er dessuten en dikterisk balanse mellom inngivelse og utstedelse, mellom trofasthet og forundring – slik vi kan lese slutten på «Tanker ved Sjødalsvatn» metalyrisk:

Noe må temmes ned og bli til kraft og ånd

men noe må flomme fritt
sånn som sangen fra Gjendeoset borti her
og i blodet vårt,
den som forynger verden.
(342)

4 (det kommende)

Det ettertraktede er det som forynger verden, det kommende, våre håp og vår lykke, som «Tankeløs →» sier:

Til denne verden hører også de aldrendes små lykker:
en katt i fanget, lave ord til barn
og alt som vokser, trådene i en vev,
tre fingerspor på vinduene om aftenen,
det er for smått til å nevne men det er
kanskje det lave gresset i vårt liv,

[...].
(205)

Varmere, klokere og mer oppbyggelige vers er det ikke lett å finne.

Til foryngelsen og det kommende hører også andre Jacobsen-ord som forvandling og forskjellige slags overganger. «Inne i tordenen» sier: «Alt, alt er fylt av det / som skal komme →» (311), og «Gråsoner» sier: «Det er i halvlyset vi har livet vårt», og videre: «Undringens stunder. Timene da ting blir til» (331). Også tvilen hører hit. «Hvite kapper. Hemmelige ord» sier: «Det er den engstelige lille *TVIL* som driver verden frem / og bryter skanser ned, så anderledes tider kommer til» (345). Tvil er her ikke det motsatte av tro, men av godtroenhet, uhellsvanger konsensus, overmøt og derav følgende fanatisme.

Jacobsenske nøkkelord som *jord*, *balanse* og *gress* står for noe ettertraktelsesverdig. «← Hiss deg ned» sier:

For ordet er som gresset.

Det bare ER der. Klipp det ned,
gjør plen av det. Som du kan tråkke på.
Og bare tråkk.
For opp kommer det
ustoppelig så lenge jorden står. Snart
er det oppe mellom fingrene på deg
[...].
(340)

En lignende status har *broer*, i dikt som «Dere menn fra Itaka», og *broer* forbundet med hender, som i «Broenes skjønnhet».

5 (poetisk tenkning)

Men de ordene i tittelen min som stjal oppmerksomheten den gang tidlig på 1990-tallet, var «poetisk tenkning». Det var ikke vanlig da å kalle diktning for tenkning. Jeg hadde det fra Heidegger, som fikk en viktig plass i innledningen min, der det handler om at lyrikk er tenkning fordi lyrikken selv ikke vet, og ikke kan vite, hva lyrikk er. *Derfor må den også bli så opptatt av seg selv.*

Mot denne bakgrunn blir det misvisende å sammenstille ‘trofasthet og forundring’ med ordparet ‘natur og kultur’. Oppfatter vi kultur som åndsliv, som åndens eget liv, er vi kanskje i nærheten av Jacobsen-diktene utstedelser av mening. Men oppfattes kultur slik – i dag? Neppe. I dag oppfattes kultur helst som tidsfordriv, rekreasjon og underholdning. Likedan med natur. Når natur oppfattes som ytre omgivelser, ressurs-beholdning og miljø for tidsfordriv og nytelse, er vi tilbake i underholdning og altså i en altfor kulturell holdning til naturen.

Men hos Jacobsen betyr ikke natur ressurs eller rekreasjon, men *grunnlag* og *liv*, det levende i oss og rundt oss. Mennesket er selvfølgelig minst like mye natur som kultur. *Derfor er ingenting mer naturlig for lyrikken enn diktet selv*, og når det gjelder kultur, må vi vel innrømme at kunst oftest er det motsatte av *etablert* kultur. Kunst er motstand og opprør snarere enn solidaritet med et samfunns til enhver tid lave eller litt høyere sivilisatoriske nivå. At kunstens tidsalder synes å gå mot sin ende,

er for så vidt en annen sak, men også denne store historiske endring henger sammen med at kultur mer og mer synes å bli ett med underholdning. Hva dette dypere sett skyldes, skal jeg ikke gå nærmere inn på her.

6 (metalyrikk)

Min profilering den gang av poetisk tenkning innebar å understreke og fremheve det metalyriske, og slike trekk er hos Jacobsen både mange og mangfoldige, av og til lett tilgjengelige, andre ganger mer tildekket. La meg si litt mer om den *lyttende mottakelse* jeg allerede har nevnt.

Naturens lydlige tiltale er av og til direkte tale, som når bølgene i «Hyss – →» sier: «det er *vår* jord / *vår* evighet» (216), men andre dikt *vet* at egentlig er det bare mennesker som kan tale, som i «Vestenvinden», der ikke engang de fornødrede og kuede kan tale, bare diktet kan: «[...] de kan / ikke tale. / Du kan tale» (228).

Ofte blir lyd og sang til rene ord. «– Når de sover» sier: «Ord som gylne bier / skulde trenge inn der. / – Gud, lær mig søvnens sprog» (130), og «Djevelen i tårnet» spør:

Hva vil de ha?
Ord som gratis appelsiner
eller ord med kniver mellom tennene
som banditter?

[...]

De vil ha ord som røvere,
setninger som skritt i mørke trapper
og dikt med overlys som i fine butikker!

Men ordene er ikke mere, sier jeg [...].
(158)

I «Gerilja» heter det likeledes: «Nu tømmes lydløst / hus efter hus for ord» (241).

For ordene trenger *langsomhet*, et annet jacobsensk nøkkelord. «Vent på oss –» sier: «Vent på oss, sier ordene. Ikke så fort, ikke så fort. / Dette skulle bli et dikt som noen skulle huske en stund» (235). Og «Hundvåko» undrer seg over de «Underlige navn vi har i dette landet vårt», navn som er «liksom hogd ut av berget [...] / eller skåret ut av gamle trestubber», før det slås fast:

Det må ha bodd noen her før
 som var mere kjente her enn vi er blitt,
 og tok ordene rett ut av fjellveggen
 og hogde dem til for oss som runer.
 (306–07)

Andre ganger er inngivelsen synlig og skriftlig. «Epistel» sier: «skriver ‘rose’ her, og ‘gress’ der» (98), og «Clairobscure» spør: «– Er det slik Guds finger skriver / i mørket / mig?» (118). «Et kinesisk dikt» sier: «Jeg skjønner ikke skrift på sne» (141), og i «Brev til lyset» skriver en traktor på «Morgenens papir» «[...] plogenes brev / til lyset som den kan lese som vil» (165). Likeledes sier «Skrift i vinden»: «Det er noe vi har glemt / av skrift i vinden og tordenen / hva de sier.» Det handler om «et sprog / som før var kjent», «– Noe vi har glemt, / regnets tordenens bokstaver vi ikke mer kan lese, / tegninger på sne, alt er kommet bort» (175). I «Forlatt boplass – svunnen tid» leser rosetreet «sine dikt for trost og kråke» (201), og det sivilisasjonskritiske «Mediadiktet» sier det samme litt mer selvbiografisk: «Idag er det blåsevær ute. Hele Mjøsa er hvit. / Sitte og se her på sneen og vinden / som skriver på den med usynlig blekk» (292). Eksemplene er mange, mange.

Atter andre ganger er inngivelsen mer abstrakt og symbolsk, som i «Skystsengelen», hvor en fugl «banker på vinduet til dig om morgenen» (127). Fugl og skrift kombineres i «Landskap, Provence», som sier «at ingen kan tyde / fuglenes skrift, fjellsidenes rop» (183), og i «Lavmælt –» kombineres flere av Jacobsens grunnord: «Ord / bare små / små ord / [...] // små ord / helt uten lys / som dyr / og gress» (198–99). Og det vrimler av eksempler, som det storartede «Bare et

dikt til»² og Orfeus-allegorien i det gripende og staselige «Plutselig. I desember».

7 (stillheten)

Det er tydelig nok at lyrikken tematiserer seg selv, men metalyrikk betyr ikke bare at lyrikken peker ut og fremhever seg selv, men også at den søker et språk utenfor normalspråket og er opptatt av språkets mysterium. Men hvorfor vil de store dikterne bort fra (det normale) språket? Kanskje svaret er at språket *ikke* er det viktigste i livet. Men har vi ikke ord for alt det viktige i livet, også det aller viktigste? Vel, det kan aldri utelukkes at det fins noe som er viktigere enn alt det vi har ord for. I alle fall er alt det viktige som vi *har* ord for, ikke bare ord. *Også språk er handling og hendelser, men handling og hendelser er ikke bare språk.*

Språkmysteriet kommer hos Jacobsen til orde som lydløshet, taushet og stillhet – som hos den yngre dikteren Jon Fosse. Hos Jacobsen skjer det en slags vending: Verden taler til oss, men i siste instans er det også *den* vi må tiltale når vi søker språkets mysterium. «Mødrenes land» sier:

når ingen ord er til
 må det kanskje skrives ned med pilegrener
 eller med bølgeslag eller med stumme
 nordlysflammer
 for de taler et annet sprog
 og de bor i et annet land,

[...].
 (203)

Dette andre språket er tausheten og stillheten. «Tausheten i trær» sier at

2. Originalversjonen i *Tenk på noe annet* (1979) er storartet nok, men versjonen i *Alle mine dikt* (1990) er enda bedre, fordi avslutningen, diktet i diktet, skiller seg mer ut fra rammediktet.

[...] alt blir slettet ut av nattens tavle
med lydløs hånd
så tausheten i trær skal komme frem.

For snart skal alle lyd i verden
hjem og sove
[...]
og tausheten skal bryte frem
i alle trær.
(178)

«Blind sang» sier det slik: «Treet drikker sin stumhet av jorden, / den setter sin svære rot som en snabel dypt derned / og drikker taushet der», og videre:

De døde i gravene taler ikke meget.
Kanskje det er tausheten som betyr noe.
Kanskje det er derfor diktets munn
har den laveste av alle jordens stemmer,
nesten som gresset
eller som sangen under en sten.
(172)

I «Marmor» heter det at «nå / skulde jeg sunget om stillheten i marmor» (204), mens «Tett bak din fot» sier: «Tett bak din fot / er all stillhet størst» (168). «Langsomt» sier: «Jeg ser et gammelt regnvær gå bøyd over aftenens land / og lete med tynne hender efter de glemte ting, / det ingen enser mer – stillheten mellem strå» (193), og «Knust ansikt» har i seg den skjærende kontrasten «stillheten hjelpeløst fugleskrik» (208).

Forbindelsen mellom fugl og stillhet er enda mer fremtredende i «Stillheten etterpå», som sier:

det er alt for sent,
bli ferdige og kom hjem
til stillheten etterpå
som møter deg som et varmt blodsprøyt mot pannen

[...]
 for ordene er ikke mere til,
 det er ikke flere ord,
 fra nu av skal alt tale
 med stemmene til sten og trær,

og slutter slik: «Stillheten / som legger seg som en fugleunge mellom dine hender, / din eneste venn» (195).

Det synes klart nok at stillhet har mange betydninger – alt fra ro og fred, ettertanke og anger, via fortidens videre-liv i nåtiden til dødens visse fremtid, men også – og metalyrisk viktigst – noe genealogisk. Stillheten er språklig sett et opphav, *åstedet* for språklig tilblivelse – og for språklig opphør. Den er språkets fødestue og språkets grav, den er så å si *språkets evighet*.

8 (klang)

Hva er et dikt? Mange forskjellige svar kan gis. Vi kan vektlegge formelle trekk, eller være opptatt av diktets kommunikasjon, dets produksjon og dets virkninger. Men spørsmålet burde naturligvis heller lyde: Hva skjer i et dikt? Da kan svarene sette søkelys på diktets retorikk og henvendelsesform. Vi kan da undersøke noe som er mer dynamisk enn diktets faktiske utside. Et dikt er spredt ut i tid og rom. Bokstaver og ord, setninger og linjer, har romlige og temporale relasjoner, men – og det tror jeg alle erfarer – et godt dikt har også en *sentralitet*, en samlende kraft.

Et dikt må minst ha både språkmusikk og bilde. Jacobsens utsøkte metaforer har jeg nevnt. Jeg skal også si noen små ord om språkmusikken. Flere av diktene hans er fullmetriske, taktfaste og med enderim, særlig i den første fasen – eksempler er «Flammen» (1933), «Salme om kjøkkenveden» (1935), «Mitt tre» (1951), og så videre. Men dette er ikke hovedpreget i forfatterskapet. Like viktig er, som sagt, lyden i diktene verden, og den opptrer ofte via lydmalende ord: «lysreklamenes stille flam-flam», som det heter i «Signaler» (30). Noen andre eksemp-

ler: «klipp-klapp»³, «kra, kra»⁴, «Ply-ply»⁵, «Ko-ko»⁶, «voff- / voff»⁷, «klapperapp klapperapp klapperapp»⁸, «Mummel-mummel»⁹, «sitre-sitre»¹⁰, «Svupp – svupp»¹¹, «Hikst-hikst»¹², og mange flere eksempler er å finne.

Et annet særpregede klanglig trekk hos Jacobsen er den utstrakte bruken av klangfulle og ofte sjeldne stedsnavn. Bare noen få eksempler: «Ringøyno, Månsnes, Tytlandsvik»¹³; «Blekberget, Kråkseter, Rysjø klare» og «Skjærbekk, Sjutjenskjølen, Strandrønningen»¹⁴; «Sarjalampi, Vais, Kvindegardslii, Vinjebygd»¹⁵; «Bringa og Beiteln og Brattabroti»¹⁶; «Vargtandberget, Vojmån og Vilhelmina»¹⁷. Det vimler av stedsnavn, og ofte kommer de, som det ses her, i bokstavrimrekker.

Rolf Jacobsen var en fininnstilt antenne for klangen i sin (og vår) verden.

9 (stemning: stolt ydmykhet)

Et godt dikt må i tillegg til bilde og musikk også ha tanke – eller kanskje vi heller skulle si *tankefølelse*. Det jeg den gang kalte poetisk tenkning, vil jeg nå foretrekke å kalle *lyrisk stemning*. Dette er en presisering, ved at fokus flyttes fra (den kantiansk-inspirerte) aksens mellom inngivelse og utstedelse. Et dikts *lyriske stemning* er også en presisering av det jeg

3. «De tre elskere», 62.

4. «Morgenkråker», 120.

5. «Et kinesisk dikt», 141.

6. «I butikkenes skoger», 222.

7. «Grønn mann», 233.

8. «Vi møtes», 288.

9. «I alle skoger har det bodd folk», 297.

10. «Fem miniatyrer, III. Osp», 298.

11. «Bortafør Grorud – Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen», 306.

12. «Første snefall. November», 309.

13. «Saltvann», 21.

14. «Ved Julussa», 87.

15. «På Varaldskogen», 105.

16. «Fjordene i august», 269.

17. «Inlandsbanan», 319.

før kalte det *til-diktende*, diktets dypere tildriv. Stemning er nemlig et ord som angir både det *bestemmende*, altså tildrivet, det som *stemmer*, avstemmer og finstemmer, og diktets ulike stemmer. Stemning er rommet rundt alle relasjoner, det som gir ordene stemme. For det har ordene, enten de leses høyt eller innenat. *Det er stemme i skriften, fordi det er stemning i ordene.*

Det er et påfallende faktum at de aller fleste Jacobsen-dikt mangler et manifest jeg i diktet. Noen få dikt har en personlig tegnet jeg-figur, dels selvbiografisk, dels metalyrisk, forankret. Eksempler er «Koks», «Nattvindu», «Gutteprofil», «Vi som bor ved jernbanen», «Bare et dikt til» og en håndfull flere. Der jeget ellers nevnes er det en passivt registrerende og allmenn erfaringsinstans, en jeg = du = man-størrelse. For diktenes du-figurer må ofte oppfattes som du = jeg = alle, men slike dikt er altså ikke spesifikke jeg-dikt, det vil si dikt hvor diktets jeg, det lyriske jeg (som er en teoretisk størrelse som fins i alle dikt), også opptrer som et manifest jeg i diktet.

Du-et i diktene har av og til spesifikk betydning, for eksempel en kjæreste, konen, men slike dikt er det få av. Og noen jeg-dikt er persona-dikt, altså at jeget i diktet er en maske, en annen størrelse enn dikt-jeget. Eksempler er kjærlighetsallegorien «Skare på nysneen» (68), og dikt som «Vintervåren» (69), «Broen» (71), «Løvsaler» (93), «Monumentet» (113) og noen flere.

Noen jeg-dikt hører til en mindre gruppe klart kristne dikt, for eksempel «Morgnebønn (Matutin)» som sier:

for jeg har så langsomme ord
og ingen glans i mine hender.

Et stille, nakent hjerte
som hos en ung mor,
og lydig,
undrende mig over hver dag.
(96)

Et kristent preg har også «Dagen og natten», «Dedikasjon», «Roser – roser», «Dynamo», «Dies Illae», «Haydn», «Langfredagsregnet», «Martha

og Maria», «Angelus», «Epilog», «Det var i dag», «Sannheten» og noen flere.

Kombinasjonen av kristne dikt og det iøynefallende fraværet av manifeste jeg-figurer i det store flertallet av diktene er nesten alene nok til å begrunne at her har vi med en ydmyk dikter å gjøre, men ydmykheten er ikke nedslått. Det er tale om en oppreist og raus ydmykhet som kjenner sine evner og menneskets verdighet. Det er altså igjen snakk om «Forundring» og «Trofasthet» – forundret over verdens tilsynekomst i språket, tro mot egne ferdigheter og troverdig i sin sansning og sine underfundige fortolkninger.

Rolf Jacobsen har en nesten gruoppvekkende dikterisk gave til å få det lille og uanselige, hverdagslige småting og detaljer, til å avsløre sin universelle betydning. Livets store og livsavgjørende forhold gjøres nærgående og jordnære. Hvem kan for eksempel slutte et dikt om sitt eget bryllup bedre enn sluttlinjen i «Piggtrådvinter» makter å uttrykke det: «Og så begynte det lange livet» (349)?

10 (perspektiv, «Gummi»)

Jacobsens lyrikk er varm, forunderlig, og oppmuntrende, men ikke sentimental, og det siste skyldes som oftest diktenes *perspektiv*.

Alderdomsdiktene om Norge, for eksempel «Anderledeslandet», er eksempler på dikt med store utsyn og lange linjer. Noen dikt har et astronautisk perspektiv. «Den er blå» er ett eksempel, «O.K. – O.K.» er annet, og der heter det: «Fra himmelrommet sett blir allting smått / og litt foraktelig [...]» (333).

* * *

Til slutt skal jeg se litt nærmere på ett dikt for å undersøke hvordan perspektivbruken så å si samler diktets elementer og peker ut grunnstemningen.

Jeg kunne valgt «Byens metafysikk», det ambisiøse ungdomsdiktet med det høye temaet, men hvor den sentrale stemningen ytrer seg i de små og uanselige ordene «danser jo du» og «står jo jeg». Eller jeg kunne valgt «Sneglen», som er så typisk både i motivet og den narrative ut-

viklingen av metafor til fabel og allegori. Eller jeg kunne valgt «Hyss – –», der menneskelig overmot tales til rette – ikke med satirisk refs, men med et lavmælt, lydmalende ord som er både anmodning og forsiktig befaling, både et godt råd og en bønn.

Men jeg skal i stedet se på et lite dikt fra 1935, «Gummi» (55–56), et kortere stikisk dikt, 14 linjer uten strofeinndeling:

- 1 En hvit morgen i juni klokken fire
- 2 da landeveiene ennu var grå og våte
- 3 gjennom skogenes uavladelige tuneller,
- 4 hadde det gått en bil over støvet
- 5 der hvor mauren kom syslende ut med sin barnål nu,
- 6 og ble vandrende rundt i det store G i «Goodyear»
- 7 som stod presset i landeveissandet
- 8 over et hundre og tyve kilometer.
- 9 Furunåler er tunge.
- 10 Gang på gang gled den med sin vippende last
- 11 tilbake
- 12 og arbeidet sig op igjen
- 13 og skled tilbake igjen.
- 14 På reisen frem over det store, skybelyste Sahara.

Iørefallende er assonansene: i-vokalen fire ganger i første linje, samstemt med åpningsmotivet, de mørkere vokalene i linjene 2–3, samstemt med motivet «skogenes uavladelige tuneller», de både lysere og mørkere u-lydene i versene 8–9 – frem til de tre avsluttende bokstavrimene «store, skybelyste Sahara». Diktet er rammet inn av «hvit morgen» og «Sahara» – som også fortoner seg hvit. Hvert ord synes skjønnsomt utvalgt og vel plassert.

Velkjent jacobsensk er motiver som hører til det minste og laveste i vår erfaringsverden: gress, her en barnål, insekter, her en maur, jordens nederste overflate, her en grusvei med hjulspor. Maur var i 1935 heller ikke et nytt motiv, «Jernbaneland» i *Jord og jern* har linjene «Der snuser den røde vimsende maur / og klatrer i skinnenens rust» (47).

Iøynefallende er skriftmotivet, her G-en i dekkvaremerket Goodyear, som er «presset» i sanden. Typisk jacobsensk er også klangfulle

og meningsbærende stedsnavn, her Sahara. Likeledes de eksakte tids- og avstandsangivelsene: «klokken fire» og «et hundre og tyve kilometer». Men dette er straks en *vekkelse*, for angivelsene er neppe troverdige som faktiske forhold, de er kanskje ikke engang realistiske. De tjener *den narrative utfoldelsen* av bildet – og *perspektivet*.

For iøynefallende er også hvordan de første konstaterende sansebildene, en «hvit morgen i juni», «grå og våte» landeveier, skogene og mauren, utvikles til en *fabel* – om maurens kamp med G-en i Goodyear. For iøynefallende er også diktets *allegori*, der mauren som kommer «syslende ut med sin barnål», personifiserer menneskelig slit og strev – underbygget av den like iøynefallende *allusjonen* til Sisyfos-myten: «Gang på gang gled den med sin vippende last / tilbake / og arbeidet sig op igjen / og skled tilbake igjen.»

Uttrykket «det store G i ‘Goodyear’» er lett forståelig og synes kun å bety den store forbokstaven i varemerkenavnet. Men merkenavnet har vanligvis *bare* store bokstaver. Det er derfor grunn til å mene at allerede her blandes maurens perspektiv sammen med den ytre beskrivelsen. Det er *for mauren* at G-en i Goodyear *synes* stor – ikke større enn de andre bokstavene, men *stor i seg selv*, stor fordi mauren har rotet seg inn i G-en og synes fanget og fortapt.

Diktet er *uten manifest jeg-figur*. Det er diktjeget som skriver frem allusjonen og vil ha oss til å oppfatte mauren som Sisyfos. Men som vi allerede har sett i og med «det store G», gjør diktets perspektivbruk det usikkert om Sisyfos-myten faktisk er sentrum i diktets grunnstemning. Avslutningen er nemlig ikke helt håpløs. Rett nok må G-en være avsatt mer enn én gang, den er ifølge diktets og all øvrig logikk avsatt hver gang hjulene har gått rundt, og derfor blir maurens ferd «frem over det store, skybelyste Sahara» trøstesløs, men kanskje ikke helt håpløs likevel. Mauren *kan* klare strabasene. G-en har jo også en åpning.

Men her er det noe som skaper *friksjon*. Diktet fokuserer på én G, men G-en må jo være avsatt mange ganger, og om G-en forvirrer mauren til ikke å *krysse* veien, men vandre den på *langs*, vil den kunne møte en endeløs rekke G-er. Da er det mer håpløst. Uansett må G-en være avsatt av flere hjul, og både for- og bakhjulet, eller det andre for- eller

bakhjulet, vil kunne plage mauren, så enten den går på tvers eller på langs, vil den kunne møte flere G-er.

Hva med varemerkenavnet? Er, eller var, det å finne på dekkets overflate, den som setter spor i støvet? Står ikke merkenavnet på dekkenes sider, der dekk møter felg? Jo, der står merkenavnet.¹⁸ Det synes som diktet her har begått *en slags feil*, men feilen er kun en *faktisk feil* som ikke affiserer diktets kvalitet, for feilen er underordnet en hensikt.

Det er tvilsomt at det var annerledes da diktet ble til, men det hører med at i originalutgaven av «Gummi» i *Vrimmel* (1935) heter det på dette punkt i linje 6: «det store K i ‘Kelly’». Kelly er et annet dekkvaremerke, der vi på noen dekktyper med litt velvilje kan «tolke» dekkmønsteret som en rekke k-er:

Men noen stor K er ikke å se verken i dekkmønsteret eller i varemerkets logo, som liksom Goodyear bare har versaler.¹⁹

Dette bestyrker inntrykket av at «det store» «G» eller «K» er diktskriftens *egne* bokstaver og først og fremst *synes stor for mauren*, og (uten at jeg har sett alle dekk fra 1930-tallet) at diktets idé om at varemerkenavnet skulle være presset i sanden, trolig må betraktes som fiksjon.

Diktet heter verken «Mauren» eller «Sisyfos», det heter «Gummi». Oppmerksomheten rettes altså mot bildekkene, og i utvidet forstand: mot bilismen og for så vidt hele moderniteten. Vi kunne si at mauren står for natur og menneske, mens bildekkene representerer teknikken og kulturen. Men det er kanskje noe annet som utgjør den sentrale stemningen? For i diktets verden fins varemerkenavnet på dekkenes veigripende utside, og navnet Goodyear er jo også høyst suggestivt i måten «Good» henspiller på Gud, god, og også i hvordan «Good» blir en ironisk kontrast til det «året», «year», den lange ferden, mauren har foran seg.²⁰ For mauren strever: «Furunåler er tunge» (linje 9).

18. Alle kan forvise seg om dette ved å se på en nettside for bildekk, for eksempel: https://www.goodyear.eu/no_no/consumer/tires/car.html

19. Jf. https://www.goodyearautoservice.com/en_US/tires/by-brand/kelly

20. Endringen fra Kelly til Goodyear f.o.m. *Samlede dikt* (1977) er en klar forbedring. Den omtalte faktiske feil blir ikke utlignet, snarere forsterket, men Goodyear er et så mye mer suggestivt merkevarenavn, som bibringer et ironisk perspektiv, slik at diktets samlede virkning forsterkes betraktelig.

Diktet har bare fire perioder, den første klart lengst: Motivets store linjer og små detaljer skildres i linjene 1–8, deretter kommer den korte linje 9, som *gir mauren perspektivet*, før Sisyfos-linjene 10–13 tolker maurens strev, og endelig spiller sluttlinjen inn Sahara – som allegorisk lest kunne bety modernitetens ørken, ødemarkene det såkalte fremskrittet med- og frembringer. Denne parafrasen antyder at det først og fremst er perspektivet, som så ofte hos Jacobsen, som så å si «gjør» diktet – og gjør det fabelaktig.

Det begynner med et nesten allvitende utvendig perspektiv, først på de større tingene, før det zoomes inn på G-en i støvet, før det igjen zoomes ut til de 120 kilometerne. Åpningen er fremstilt i fortid, «var», «hadde gått», men så kommer det plutselig et nå: «der hvor mauren kom syslende ut med sin barnål nu» – altså fortid («kom»), men linjen ender med umiddelbar samtid, «nu». Det er som om diktjeget har tatt plass her og nå, der og da, i og ved mauren.

Først motsies dette «nu» av mer fortid: «ble vandrende rundt i det store G i ‘Goodyear’». I «ble vandrende» ligger både fortidig hendelse og partisippets varighet, som begrunner Sisyfos-allusjonen, fremstilt i iterativ fortid: «Gang på gang gled», «arbeidet sig op igjen», «skled tilbake igjen». Men før dette har vi altså den *eneste linjen i presens*, til og med definatorisk presens: «Furunåler er tunge.» Her er diktets ytre perspektiv ikke bare blandet med maurens interne synspunkt, men så å si erstattet av det, for sett fra diktets beskrivende synspunkt er jo sannheten i dette høyst tvilsom og ironisk, men diktet tar maurens maske på og sier liksom – undrende: ‘Det ser jo faktisk ut til at mauren opplever furunåler som tunge, og sånn er det jo også’ – noe som selvsagt underbygger Sisyfos-allusjonen ytterligere.

Sluttlinjen er et setningsemne, bare en adverbial-rekke, og den er igjen i høyeste grad bestemt av et utvendig, allvitende og nærmest eventyrlig perspektiv.

Det som altså bryter og skaper uro i diktets overveiende ytre og fortolkede blick på motivet, er først det elegant plasserte «nu» i slutten av linje 5, som leder til linje 9 – som menneskelig sett er tøvete, men som plasserer seg i *mytens og eventyrets fabel-verden*. Den sentrale stemning er altså dels bestemt av skrift-motivet. Jeg minner om at diktet heter «Gummi» – også et ord med stor G – men det som gjør skriftmotivet

underfundig, er det vandrende perspektivet – fra det ytre og høye til det normale, og videre ned til det lave, til maurens blikkpunkt, før det til slutt glir tilbake til det ytre og høye.

Litteratur

Jacobsen, Rolf (1935). *Vrimmel*. Oslo: Gyldendal.

Jacobsen, Rolf (1990). *Alle mine dikt*. Oslo: Gyldendal.

Aadland, Erling (1996). «*Forundring. Trofasthet*». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal.

ULF ERIKSSON

Mellan tragedi och förundran – erfarenhetsrum hos Rolf Jacobsen

Rolf Jacobsens dikter iscensätter ofta uppmärksamhetsakter som svänger mellan förundran och tragik. I förundran mobiliseras upplevelsen av att livet inte är låst och fullbordat, utan tvärtom öppet och ofullbordat, möjligt att tolka och förvandla. Tragiken däremot ställer diktens persona inför en abstraherad kunskapsformation och dess teknologiska instans i form av en maskincivilisation där frihet och tvång inte går att skilja åt, eller en civilisation präglad av vad den ungerskfödde forskaren Peter Szondi i början av 1960-talet (Szondi 2022: 20) med en kondenserad formulering – apropå Schellings »Föreläsningar om konstens filosofi« (hållna 1802–1803) – kallade indifferensen av frihet och nödvändighet.¹

I spelfältet mellan förundran och tragik uppstår ett erfarenhetsrum, det vill säga en plats eller en miljö där en konkret, av bäraren beroende kunskap om tillvaron tar formen av en specifik språklig aktivitet. Denna kreativa aktivitet tillhör erfarenhetens område och befinner sig i viss motsättning till det slags matematiserad och neutraliserad kunskap som förvisso är garanten för prognoser, kontrollerade experiment och tillförlitliga procedurer, men har avigsidan att den tenderar att automatisera människans beteende, tänkande och kännande, göra henne till ett optimerings-, effektivitetens och vinstmaximerings kreatur, eller med den svenske poeten Karl Vennbergs ord, till »ett bihang till framgången« (Vennberg 1987: 82).

1. »Därmed ska det tragiska återigen begripas som ett dialektiskt fenomen, eftersom indifferensen av frihet och nödvändighet bara är möjlig om segraren på samma gång är den besegrade, den besegrade på samma gång segraren.«

Enligt Atle Kittang, i en läsning av dikten »Landskap med grave-maskiner« (*Hemmelig liv*, 1954) resulterar Jacobsens konfrontation med denna tragik i en förtvivlans stumhet. Vad som först har verkat vara en betryggande och igenkännlig motsättning mellan »god« natur och »ond« teknik utmynnar i en aporetisk eller utväglös situation där både naturen, människan, och tekniken förstummas: »så endar det i ei stille og ein taushet som er det einaste moglege uttrykket for ein djup, ende-laus og universell tragikk: 'Uten struper, uten stemmebånd og uten klage'.« (Kittang 1998: 125)

Man kan nog härvidlag läsa Jacobsen som en arvtagare till den omfattande och djupa erfarenhetskris eller förlust av erfarenhetsförmågan som Walter Benjamin i essän »Berättaren – reflexioner över Nikolaj Leskovs arbeten«, från början av 1930-talet, menade att människor hade genomgått i och med första världskriget (Benjamin 1955). Men Jacobsens respons blir annorlunda än den marxistiske messianisten Benjamins svar på denna sociala och kulturella kris. Jacobsen tycks snarare arbeta med den fråga Albert Camus ställde ett par decennier senare, i en artikel år 1945 i motståndstidningen *Combat*: när inte bara ideologierna utan också religionen och den vetenskapliga framstegskulturen har svikit, gäller det att ta reda på »om människan, utan vare sig det evigas eller den rationella tankens hjälp, kan skapa egna värden« – det vill säga utifrån sin blotta mänsklighet (Bjurström 1957: 42).

Den värdesökande varelse som här identifieras som stående inför uppgiften att orientera sig i efterkrigstidens alltmer skrämmande civilisation, ter sig djupt kluven: å ena sidan är den kapabel till kylig analys av en tragisk låsning mellan frihet och nödvändighet – tillvarons automatisering och uniformering – och förmår bokföra hur tragiken tar sig alltmer allestädesnärvarande uttryck i ett detaljreglerat, genomkommer-sialiserat och på både global och lokal nivå alltmer övervakat samhälle. Å andra sidan är den värdesökande människan en outtröttlig alstrare av varm häpnad över fenomen, fantasier och rumsliga sammanhang som tycks utlova en upplösning eller genomlysning av den tragiska låsningen och stumheten. Jacobsens poesi tillvaratar båda dessa erfarenheter och bygger modernistiska experimentmodeller där metaforer, symboler och allegorier i olika skalor deltar i ett utbyte mellan troper, en sannskyldig figurationernas dans där analogi och ironi, teleologi och kau-

salitet tycks låna drag av varandra. Resultatet är en mångformig och oförutsägbart poetisk komplexitet där erfarenhetsrummet mellan tragik och förundran möbleras och inreds med stor uppfinningsrikedom.

Att det är fråga om en plågsam kamp med stora insatser behöver man inte tvivla på. I några dikter som är instruktiva härvidlag förekommer bilden av en harpa. I dikten »Regn« som inleder debutboken *Jord og jern* från år 1933 heter det: »Himlen har stillet sin harpe på skrå mot jorden / og rører de tusen strenger med døvende vellyd«. ² Diktens jag strävar fram nere på marken med sin längtan och känner hur nederbörden och jorden utmanar kroppen, »mens himlen legger de tynne striper av jern / tonende over mitt hjerte«. Drygt tjugo år senare, i *Hemmelig liv*, finns en dikt betitlad »Harpen i jorden«, där vintern liknas vid »en stor harpe støvet ned / med alle strengene under jorden«. Den begravda harpan ligger under den frusna vinterjorden i väntan på att »noen skal stryke mørket av strengene / og så bevege dem«.

I essän »Silence and the Poet« reflekterar litteraturvetaren Georg Steiner över förmånenhetens och självförhållens sångare och skapare i myternas världar: den sönderslitne Orfevs, den flådde Marsyas, den djävulsförpaktade Faust, den störtande Ikaros. Steiner etablerar tre stora domäner, inför vilka det poetiska språket tycks hejda sig: ljuset, musiken och tigandet som sådant. Med denna utblick gör han tystnaden i dikten till något levande och historiskt tydligt. Ljuset hos Dante, ordmusiken hos Novalis, Wagner och Nietzsche liksom tigandet hos Rimbaud och Hölderlin blir inom essäns ram förberedande iakttagelser inför en kulturkritisk slutsats i skuggan av Förintelsen: det kan tänkas, säger Steiner, att det bästa alternativet för poeter nu är att tåga, att detta är det rimligaste svaret på vad som skett. Steiner har då hänvisat till en detalj i Hieronymus Boschs triptyk *Lustarnas trädgård*: bland alla pinade och förödmjukade varelser i den målningen hänger en människa fastspänd på en lyra som på en sträckbänk. ³ (Steiner 1967: 39) Det kan vara frestande att uppfatta människan på lyran som en poet som får plikta med tortyr för att ha roat sig och andra med lyrik. Dock är Bosch ingen predikant och *Lustarnas trädgård* avbildar också livet på jorden, i nästan

2. Rolf Jacobsens dikter citeras genomgående ur Jacobsen 2012.

3. »/- - -/ in the garden of fallen pleasures, Hieronymus Bosch's poet is racked on his own harp.«

lika bisarr form som helvetet. Därför ter det sig inte långsökt att poeten hänger i sin lyras strängar redan medan dikten blir till. Skapelse, jordeliv och syndastraff blir så sett dimensioner som innehåller varandra, in i varandra fogade världar. Detta kan gälla också för Rolf Jacobsens poesi.

Efter kriget dömdes Jacobsen till flera års straffarbete för landsförräderi, efter att under ockupationen ha varit medlem i Nasjonal Samling och i egenskap av redaktör för tidningen Glåmdalen (tidigare Kongsvinger Arbeiderblad) ha publicerat pronazistiskt material; han kunde därefter endast långsamt återvinna omgivningens förtroende. När han efter lång tystnad åter tar upp lyran inte bara förkastar han tigandet som reaktion på katastrofen, utan använder också dikterna för att se sig omkring i det egna verket och låta motiv uppfånga och avspegla, genljuda av varandra. En tredje dikt med harpans motiv, i *Brev til lyset* (1960), bär syn för sägen:

HAYDN

I den store Haydn-konsert
der fiolinene var himlens lovsanger
og harpene de dype hjerteslag fra skapningen,
var fingrene hennes over bronsestrengene
sommerfuglenes dans
der de foldet seg ut og lukket seg til
foldet seg ut,
foldet seg ut og lukket seg til
som sværmernes vinger, gjennomlyste av frost,
flagrende, flagrende
over det store vindu som aldri åpnes,
utenfor ruten, utenfor ruten
og aldri inne.

Det stora fönstret som aldrig öppnas i denna dikt vetter *inåt* i författarskapet, mot de många rum där poetens uppmärksamhet undersöker gränssnittet eller förvandlingszonen mellan transcendens och immanens. I *Jord og jern* har vi exempelvis dikten »En matt rute«, där en märklig kontorsmiljö tycks utgöra hela den mänskliga existensen i sam-

manpressad form: »gjennem skrivemaskinenes stormvær i rummet / skinner en rute av matt glass«. Fönsterrutan återkommer år 1935, i *Vrimmel*, i dikten »Landet på ruten«, där de i vintermörkret lysande fönstren liknas vid ensamma himlakroppar. Och inne bakom fönstren lever människorna, fångar i »hverdagens sol«, det elektriska ljuset som »skinner / evindeligen, uten sky«.

Liksom i fallet med harpan mobiliseras i »rutens« motiv själva den metaforiska och symboliska mångtydigheten som en kraft riktad mot den betingade och determinerade existensen i ett tragiskt liv utan utvägar. Dikten fångar med en magnifik gest in hela landets väldighet, »Fra Ryvingen til Varanger«, och krymper sedan på ett svindlande sätt skalan till lampans »dirrende glødetråd«. Genom hela dikten förblir dubbeltydigheten hos ordet »rute« verksam: färdväg och förflyttning står mot avskärmning; utsikt står mot inramning. Man kan här associera till relationen mellan konstverkets inramning och dess innehåll i ljuset av Kants begrepp *parergon*, ett begrepp Derrida utvecklade och problematiserade i en berömd studie (Kant 2003: 81; Derrida 1992).

Inte sällan bekämpar Jacobsens dikter den tragiska modernitetens determinism och stumhet genom att vända på relationen mellan utsida och insida, inramning och innehåll. Han skapar då gestalter som på ett befriande sätt tycks vara ett med sin egen förvandling eller med sin egen flertydighet. De förenar vad den tyske filosofen Martin Seel i en essä om estetiskt erfärande har kallat en bestämd obestämdhet där den vanligtvis dolda relationen mellan det artikulerade och det oartikulerade framträder som ett objekt (Seel 2014: 103).⁴ Sådana gäckande objekt har i Jacobsens kosmos en särskild nimbus. Vi möter dem i kända och ofta kommenterade dikter som »Butikk-kvartalet«, »Clairobscure« och »Vinden og fontenen« i samlingen *Hemmelig liv* (1954), eller i en meditation över ett snöfall, i dikten »Tett snevær« i *Stilheten efterpå* – – – (1965):

Tett snevær fyller gatene om morgenen
 som en slags sinnssykdom i lyset
 – noen som prøver å spille fløyte med amputerte hender

4. »/- -/ eine in den Konfigurationen der Werke durchaus *bestimmte* Unbestimmtheit, die eine Objektivation des alltäglich verborgenen Zusammenhangs von Artikuliertheit und Unartikuliertheit leistet.«

og tette igjen trafikklysene med kniplingslommeørklær
men det mislykkes som ethvert forsøk
på å forandre vårt verdensbilde blir det selv
forvandlet
til oljesøl og urin og renner bort i kloakkene.
/- - -/

Romantisk och modernistisk diktning är förstås rik på liknande mer eller mindre visualiserbara gestalter där diktens retoriska relationer tycks orientera vår uppmärksamhet mot ett stort, outtömligt tecken som i diktens fiktion håller vakt vid gränsen mellan det oartikulerade och det artikulerade, det obegripliga och det igenkännliga. Ett berömt exempel är W.B. Yeats' kastanjeträd i dikten »Among School Children«: »O chestnut tree, great rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?«

I en kommentar till svensken Harry Martinsons tidiga poesi har Staffan Söderblom gjort en iakttagelse av stort intresse när det gäller detta slags metamorfa poetiska bilders förbindelse med det man kan kalla just en världsbild eller en världsåskådning. Det finns ju flera beröringspunkter mellan generationskamraterna Martinson och Jacobsen, deras civilisationskritik inte minst, men också deras poetiska praxis, som i bildskapandet. Efter en del nedslag i Martinsons tidiga samlingar *Spökskepp* (1929) och *Nomad* (1931) säger Söderblom något om arten av den osäkerhet Martinsons generationskamrater kände inför hans skrivsätt:

Hans sätt att skriva var chockerande nytt, också därför att han skrev om *någoting annat* än det som visade sig i texterna. Hans metaforer var inte enbart till för att fastställa en egenskap hos exempelvis månen, en fågel, vattenspegeln... utan för att fastställa ett slags *mel-lanrum* i bilden, ett tomrum. Senare skulle han i det tomrummet se ett schakt i världsbilden, och låta sin naturvetenskapliga spekulation utspela sig där. /- - -/ överallt i det han skrev finns tomrummet – en oberättad historia, den egentliga, men osynliga berättelsen.

Generationens lätta osäkerhet sammanhänger med det tomrummet.

De förnam det, som frånvaro och orörlig energi och tystnad, men de visste inte vad det var.

(Söderblom 1995: 41)

Ett motsvarande mellanrum, rikt förgrenat som en dovt sjungande labyrinth, möter läsaren av Rolf Jacobsens diktning. Jag prövar att kalla detta vindlande mellanrum erfarenhetsrummet mellan tragik och förundran. Det är inte blott spelplatsen för en lek med illusioner, skalor och förvandlingar utan också själva röstsprungan, glottis, där en sorg tar ton över någonting som har börjat gå förlorat. Det är under mellankrigstiden som den moderna världen på allvar börjar präglas av en alltmer vidgad klyfta mellan det jag inledningsvis kallade en av bäraren beroende erfarenhet och matematiserad eller neutraliserad kunskap. Det är då det svenska folkhemsbyggets sociala ingenjörskonst börjar marginalisera humanioras världsbild (Östh Gustafsson 2020). Walter Benjamin är inte ensam om att iakttä hur under åren efter första världskriget en förlusterfarenhet etableras som inte får plats i offentligheten. Så här har konsthistorikern Olle Granath utifrån Eyvind Johnsons arbetar- och bildningsroman *Romanen om Olof* sammanfattat ett kollektivt skeende som jag antar hade en motsvarighet i Norge:

Under loppet av bara några år tvingades många att byta bostadsort, livsstil och yrke. Ett nytt Sverige skulle byggas av småbrukare och andra byggnadsarbetare som, under generationer, ärvt sin jord och sina färdigheter, ett kapital som de nu kunde få se skingrat på bara några månader.

I siffror ser folkmflyttningen ut som så, att år 1870 var över 70 procent av landets befolkning sysselsatt inom jordbruket. 1950 var samma siffra under 20 procent. Bakom detta döljer sig förlusten av ett landskap som, i en vidare bemärkelse, varit ett hem, men också förlusten av en social gemenskap som rymde ett väl tilltaget, enskilt rum med den integritet det gav. Samtidigt avskaffades statarsystemet och nya gemenskaper upprättades genom fackföreningar och andra folkrörelser, nu med städerna som bas. Men det var ett helt annorlunda liv. Landets befolkning stod bokstavligen grensle över det

största systemskifte Sverige varit med om.
(Granath 2018: 170)

Det är inte endast i »världsbilden« vi hos diktare som Martinson och Jacobsen kan uppfatta ett mellanrum eller ett glapp av stor betydelse för förståelsen av det poetiska skapandets villkor och möjligheter. I ett par sena barndomsdikter gestaltar Jacobsen diktjagets relation till ett inre, försvunnet barn. I dikten »Kom igjen –« i *Tenk på noe annet* (1979) läser vi: »Dypt derinne, / bakenfor det tunge kneet mitt idag, / ligger et annet lite kne, / litt skittent og med skrubbsår på.«

Än mer fascinerande är »Om å sovne i en åker«, i samma diktsamling:

Jeg kan huske jeg har sovnet i en åker, engang
da jeg var liten, fem-seks år og dum, engang,
og våknet av en frosk som satt på foten min
midt i en skog av grønnere enn grønt, engang.
/- - -/

Detta »engang« som upprepas dikten igenom är i sig tvetydigt. Det understryker barndomsupplevelsernas precisa tidsrumsliga lokalisering, men genljuder också av den åldrade människans insikt om att det som skedde då, det skedde en gång och sedan aldrig mer. Så samverkar i denna vackra dikt det intima med det avlägsna, det omistliga med det förlorade. Så kan också erfarenhetsrummet mellan tragik och förundran manifesteras sig.

I andra dikter åtar han sig att förklara för läsaren att allt skall tas ifrån oss, och då kan resultatet ibland bli en aning övertydligt. I dikten »Ta ingenting for gitt –«, i *Pusteøvelse* (1975), erbjuds vi en liten katalog över allt som skall »ned i muld og aske, ned i sten«. Man kan förnimma att Jacobsen med sin levande andlighet kämpar med de stora livsfrågor som en krass tidsanda gärna avfärdar som föråldrat och kanske farligt romantiskt och religiöst tankegods. Den danske teologen Knut Løgstrup har i sin klassiker *Skabelse og tilintetgørelse* formulerat vad han kallar »De to totalillusioner«: »Vor tilværelse er bygget op på to grundinbildninger: Vor opstand imod tilintetgørelsen sejrer over tilintetgørelsen. Vi skylder os selv vor tilværelse og er dens magt til at

være til.« (Løgstrup 1978: 96) Dessa Løgstrups »totalillusioner« är, skulle man kunna säga, inbyggda i upplysningsarets ryggrad och att ifrågasätta någon av dem innebär att man riskerar att göra sig till persona non grata i ett samhälle som premierar tillväxt, nytta, effektivitet, verkställbarhet, socialt ansvarstagande och en rad andra med framsteg förknippade värden.

Var och en som läser Jacobsens civilisationskritiska dikter kan konstatera att det finns ett rikt sortiment av företeelser i det moderna samhället som han enkelt uttryckt har föga till övers för: kommersen, den nivellering och konformism som följer på de i och för sig önskvärda sociala reformerna, accelerationen, massmediekonsumtionen, den allmänna likriktningen, drömmarnas banalisering, oväsentet i stort, osv. Den fråga denna diktning öppnar skulle härvidlag kunna formuleras så här: hur ser meningen med tillvaron ut om man genomskådar Løgstrups båda totalillusioner? Kan man undvika lockelsen hos fascistiska hierarkier och reaktionära former av idealism eller andlighet?

I ett samtal för TV som Heiner Müller förde år 1995 med Alexander Kluge läser Müller ur en opublicerad pjäs där Adolf Hitler för ordet och konstaterar att fascismens »styrka« är att den uthärdar insikten om att det goda livets resurser inte räcker åt alla, och att man därför måste göra ett urval. Kommunisterna däremot, menar Müllers Hitler-figur, är »svaga i urvalet« och satsar i stället på parollen »om inte alla får så ska ingen ha« (Menke 2013: 158ff.).⁵

Det nyliberala konsumtions- och framgångssamhälle som antar en alltmer accelererad form mot slutet av Rolf Jacobsens liv erbjuder mer eller mindre fredliga ersättningar för kommunistisk radikalegaltarism och fascistisk urvals- och rangordningsfrenesi. Men erbjuder nyliberalismen någonting *i sig*? Vad blir det av förundran när den tragik har bitit sig fast vars innebörd är att upplevelsen av frihet blir alltmer präglad av olika slags tvång? Det är med dessa frågor Jacobsen brottas.

Vad han då gång efter annan i sina dikter upptäcker, är värdet av en likhet i olikheten som väcker poetisk förundran. Inför *natura naturans*, den självskapande naturen, och *natura naturata*, den skapade naturen, kan man tänka sig att Jacobsen som katolik gör den förra till föremål

5. Menke anger en länk till en videoinspelning av Müllers och Kluges samtal: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/120/segment/1859>

för meditation, det vill säga ett kunskapssökande skådande, medan det senare blir föremål för kontemplation, alltså ett skådande av Guds rena väsen, utan moderna kunskapsanspråk (Andrés 2010: 369). Han förnimmar att det vetbara och förfogbara är annorlunda än det outgrundliga och oförfogbara. Tragiken uppstår när människan tillskriver sina egna alster egenskaper som tycks undergräva distinktionen mellan frihet och nödvändighet. I den kultursituationen vill poeten inrätta ett erfarenhetsrum där det blir möjligt att uppleva och artikulera både den tilltagande tragiken och den bortblekande förundran; denna förundran vars omöjliga möjlighet finns gömd i det poetiska språkets figurationer av likhet i olikhet, olikhet i likhet.

Den svenske sociologen Johan Asplund utgav för tjugo år sedan en liten skrift med titeln *Hur låter åskan?* – med undertiteln *Förstudium till en vetenskapsteori*. Ett avsnitt i den essän kan vara instruktivt när det gäller Jacobsens erövring av det rum där ny mening uppstår i utrymmet mellan tragik och förundran. Asplund närmar sig ett egendomligt föremål bakom kulisserna i Drottningsholms slottsteater strax väster om Stockholm, den teater från 1700-talet som hade stått bortglömd och stängd i 130 år och återupptäcktes orörd på 1920-talet, varvid den visade sig vara världens äldsta teater med bevarad rekvisita och maskineri. Det föremål som givit Asplunds bok dess titel är Drottningholmsteaterns åskmaskin, en med plåt fodrad låda innehållande ett antal oregelbundet formade stenar. När man växelvis höjer och sänker lådans ändar åstadkommer de rullande stenarna ett buller som påminner en aning om åska. Att denna åska som är både lik och olik riktig åska kan väcka en sådan förtjusning som den gör, förklarar Asplund med att den bjuder in åskådarna och lyssnarna till att delta, alltså bruka sin egen erfarenhet vid bestämningen av ljudets innebörd. Det viktiga är, säger Asplund, att »en bedömare upplever en slående likhet och samtidigt också en diskrepans« mellan åskmaskinens illusionsljud och den verkliga åskans ljud (Asplund 2003: 40).

Det är mitt intryck att en viktig förklaring till kraften hos Jacobsens bästa dikter är att de vädjar till denna typ av uppmärksamhet. Hans dikter kan med andra ord avläsas som sådana erfarenhetsrum eller observatorier för framkallning av existentiella perspektiv och skalor där både tragiken i vår existens och förundran över vår tillvaro kan avteckna sig. Låt mig avsluta med att citera en i mina ögon suverän dikt (ur *Head-*

lines, 1969) där Rolf Jacobsen med nästan förhåxande förströddhet improviserar sig fram till *direktkontakt* med förundran över den individuella existensen förstådd som ett på alla människor fördelat mirakel, på en och samma gång bestämt och obestämt, specifikt och öppet:

NOEN

Noen
stiger ut av vårt liv, noen
kommer inn i vårt liv,
ubedt og setter seg ned,
noen
går likegyldige forbi, noen
skjenker deg en rose,
kjøper en ny bil,
noen
står deg meget nær, noen
har du alt glemt,
noen, noen
er deg selv,
noen
har du aldri sett, noen
spiser asparges, noen
er barn,
noen går opp på taket,
sitter ved et bord,
ligger i hengekøye, går med rød
paraply,
noen ser på deg,
noen har aldri lagt merke til deg, noen
vil holde deg i hånden, noen
døde i natt,
noen er andre, noen er deg, noen
er ikke,
noen er.

Litteratur

- Andrés, R. (2010). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado.
- Asplund, J. (2003). *Hur låter åskan? Förstudium till en vetenskapsteori*. Falun: Korpen.
- Benjamin, W. (1955). »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows«. I: *Schriften*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp.
- Bjurström, C.G. (1957). *Albert Camus. Från främlingskap till landsflykt*. Stockholm: Bonniers.
- Derrida, J. (1992). »Parergon«. I: *Tankens arkipelag. Moderna kantläsningar*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Granath, O. (2018). *Ekfraser*. Stockholm: Langenskiöld.
- Jacobsen, R. (2012). *Samlede dikt*. Red. H. Lillebo. Oslo: Gyldendal.
- Kant, I. (2003). *Kritik av omdömeskraften*. Riga: Thales
- Kittang, A. (1998). *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Løgstrup, K. (1978). *Skabelse og tilintetgørelse. Religionsfilosofiske betragtninger*. København: Gyldendal.
- Menke, Chr. (2013). *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp.
- Seel, M. (2014). *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Steiner, G. (1967). »Silence and the Poet«. I: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum.
- Szondi, P (2022). *Försök om det tragiska*. Stockholm: Faethon.
- Söderblom, S. (1995). *Harry Martinson*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Vennberg, K. (1987). »Den moderna pessimismen och dess vedersakare«. I: *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*. Stockholm: Författarförlaget.
- Östh Gustafsson, H. (2020). *Folkhemmets styvbarn. Humanioras legitimitet i svensk kunskapspolitik 1935–1980*. Göteborg: Daidalos.

KRISTIAN LØDEMEL SANDBERG

Poesien i eit kart

Om kartsamlinga til Rolf Jacobsen og relasjonar til lyrikken

Rolf Jacobsen hadde ei stor interesse for kart. «Jeg foretrekker ofte et godt kart fremfor en god bok!» (Lillebo 1998: 263). «Jo, jeg reiser mye på kartet ...» (Vesaas 1994: 135). «Jo, jeg reiser litt hver kveld på mine kart. Jeg går tilsengs med en bunke kart; – jeg har mange av dem →» (Røsbak 1998: 370). Jacobsen samla på kart gjennom størsteparten av livet, nokre som førebuing til reiser han skulle på, andre berre for å studere dei. Den 57 år gamle Olav Vesaas skildrar kartsamlinga til den 85-årige Jacobsen slik:

Før vi inntar opptaksplassane våre, kikkar eg på den store kartsamlinga hans med oversynskart og detaljerte kart, topografiske kart over norske fjellområde, kart over europeiske landskap, gamle kulturbyar – og nye – alle fint bretta saman og plassert der dei høyrer heime. (Vesaas 1994: 135)

Den eldste sonen, Trond Tendø Jacobsen, skriv om karta som faren sin store lidenskap, om korleis han fråtta i kart og gode reisebøker, og at han var «i sitt ess» når dei to kunne studere kart saman: «Han kunne ligge og lese kart omtrent som andre leser bøker» (Jacobsen 2007: 379, 243). I tillegg teikna Jacobsen som kjent det første turistkartet over Hamar, gitt ut i 1953, som ein kunne få kjøpt hos Gravadahls bokhandel, Jacobsens arbeidsplass. Visstnok vart turistkartet selt i 7 000–8 000 eksemplar totalt (Lillebo 1998: 263). Kartinteressa følgde han gjennom eit langt liv – heilt frå dei i barndomsheimen plasserte knappenåler på kartet for å følgje frontane under første

verdskrig og fram til ei omfangsrik kartsamling heime i leilegheita i Skappels gate 2.

I denne artikkelen undersøker eg nokre samband mellom kart og lyrikk gjennom å sjå på Rolf Jacobsens forfattarskap i lys av kartsamlinga hans. Eg startar med tendensen til å prioritere lydlege framfor romlege aspekt ved stadnamna i Jacobsens dikt, og med ansatsar henta frå ein romleg orientert litteraturvitskap med interesse for litterære geografiar (Miller 1995; Piatti 2008; Thacker 2003) ser eg nærare på korleis stadnamna figurerer i Jacobsens lyrikk. Deretter presenterer eg Jacobsens kartsamling overordna sett, før eg trekkjer inn kartografisk faglitteratur om kartet som framstillingsform (Jacob 2006; Robinson 2010). I siste del av artikkelen gjennomfører eg lesingar av tre dikt saman med tre kart. Det første, «På Varaldskogen» frå *Fjerntog* (1951), er eit dikt med mange stadnamn. Her gir kartkonvensjonar næring til metaforikken i diktet, og to typar kart (kart over grisgrendte strok og kart over stjernehimmelen) speglar seg i kvarandre. Det andre, «Pitcairn» frå *Stillheten etterpå* – – (1965), har eitt sentralt stadnamn både i tittelen og i diktet, og her blir representasjonen av Pitcairn på globusen trekt inn i lesinga. Det siste, «Vertikalt møte», også det frå *Fjerntog*, er heilt utan stadnamn, men forhold seg til kartet som detaljrik framstillingsform og estetikk.

Romleg eller lydleg verkemiddel?

Geografi- og kartinteressa til Jacobsen finn vi tydeleg avleira i lyrikken han skreiv. Stadnamn som Lualambo, N’Kangsamba og Calabar (i «Bussene lengter hjem», *Sommeren i gresset*) eller Ringøyno, Månsnes og Tytlandsvik (i «Saltvann», *Jord og jern*) viser ein diktar som har eit sær medvite forhold til stadnamn og konnotasjonsfelta som stadnamn ber med seg. Stadnamna som bindeledd mellom kartinteressa og lyrikken blir også kommentert av Jacobsen sjølv. I eit intervju med Jan Erik Vold seier han det slik: «Jeg *samlar* på stedsnavn. Jeg har dem i hue. Nei, jeg har ofte lurt på om det egentlig er dikter jeg er. Det er noe annet med meg. Jeg har en geografisk hjerne.» At stadnamna er eit verkemiddel, er han tydeleg på: «Navnenes poesi, den har jeg veldig sans for» (Vold 1986: 83). Frå kartinteressa er vegen kort til fascinasjonen for

stadnamn som viser seg i lyrikken, noko også den biografiske litteraturen framhevar (Jacobsen 2007: 243; Lillebo 1998: 265), men spørsmålet er kva slags relasjonar det er snakk om, og kva desse koplingane tilfører dikta. I Jacobsens eigne utsegner viser han til ein idiosynkratisk tenkje-måte («en geografisk hjerne»), til konkrete opphavssoger («I diktet ‘Bussene lengter hjem’, der satt jeg med Afrika-kartet for å finne navn»), men også til samband som er underlege og ikkje gir seg så lett til kjenne: «Det kan også bli dikt av kart, de er en slags kontakt med en annen og mere fengslende verden» (Vold 1986: 83, 84; Røsbak 1998: 370). Han prøver dessutan å svara på korleis stadnamna er tenkte som verkemiddel: «De navnene jeg anfører, er et forsøk på å gjøre diktene ‘tre-dimensjonale’, føre inn avstand og perspektiv» (Lillebo 1998: 264). Svara til Jacobsen er interessante, og dei peikar oss i ei retning, men dei peikar også mot punktet der vi som lesarar må ta over. Korleis ligg ein kartestetikk og kartet som framstillingsform til grunn for namneval og poetisk praksis i Jacobsens lyrikk? På kva vis finst estetikken og poesien i eit kart i lyrikken?

I forskingslitteraturen om Jacobsens lyrikk blir stadnamna ofte kommenterte, men sjeldan i relasjon til kartinteressa og kartsamlinga hans. Analysar og kommentarar til «Bussene lengter hjem» kan demonstrere korleis denne tendensen kjem til uttrykk: Namna Lualalambo, N’Kang-samba og Calabar er «klangfulle stedsnavn» og uttrykk for «gåtefull hjemlengsel» (Aadland 1996: 172), namna er «fremmedklingende uten dypere semantisk innhold, bare med geografisk referanse, og knapt nok det» (Skaftun & Michelsen 2017: 135), og dei er «et vesentlig virkemiddel som knytter det klanglige og musikalske til det eksotiske og naturlige» (Sejersted & Vassenden 2011: 194). Ingen av desse analysane nemner kartsamlinga til Jacobsen i analysen av diktet, noko som viser at materielle lesemåtar, med konkrete og materielle utgangspunkt, er lite framtrekande. Eit heiderleg unntak er Hanne Lillebo som, når ho les «Bussene lengter hjem» i lys av Jacobsens mange grøne notatbøker og dei sju utkasta av diktet som finst i dei etterlatne papira hans, diskuterer korleis Jacobsen endar opp med dei stadnamna han gjer. Lillebo viser til at Jacobsen prøver med «Njassa, Wambesi og Wakunku» og «Victoria Nyassa, Djiji, og Wambesi-besi» før han endar opp med «Lualalambo, N’Kang-samba og Calabar». I tillegg noterer han «Bangvedo»,

«Bambolo» og «Nikolo-Nikola» med blyant i reinskifta gjort på maskin (Lillebo 2007: 88). Den omfattande utprøvinga av stadnamn set Lillebo i samanheng med Jacobsens glødande interesse for kart (Lillebo 2007: 89). Når Jacobsen har enda opp med dei tre stadnamna han har, blir det rytmiske og klanglege (med gjentakning av vokalar og konsonantar) sett på som den sannsynlege grunnen for valet.

Øystein S. Ziener trekkjer også fram Jacobsen som «opptatt av geografi», ein «kart-elsker» og «opptatt av stedsnavn» før han går laus på «Bussene lengter hjem», men påstår etter kvart at diktet «bare handler om geografi på ett og sitt mest umiddelbare betydningsnivå», der dei tre stadnamna refererer til «et fremmed og et fjerntliggende kontinent» (Ziener 1993: 128, 130, 131). Stadnamna er vesentlege ved å vise fram dei musiske kvalitetane ved poetisk språk: «Det mest iørefallende ved ordsammensetningen *Lualalambo*, *N'Kangsamba* og *Calabar* er den språklige vellyden denne sammenstillinga av forunderlige stedsnavn inneholder» (Ziener 1993: 131). Uttrykt med ei spissformulering går det her ei line frå Olaf Øyslebøs *Stil- og språkbruksanalyse* (1978), der dei tre stadnamna blir nytta som døme på «lydmaling» (Øyslebø 1978: 75). Denne måten å forstå dei afrikanske namna på, pregar dei fleste lesningane av «Bussene lengter hjem», der vekta blir lagd på den lydlege effekten heller enn den romlege orienteringa som stadnamna tilfører. Det som står i fokus vidare, er romlege perspektiv framfor lydlege.

Målet med artikkelen er å lokalisere og diskutere ulike typar relasjonar mellom kart og lyrikk gjennom å kople saman nokre av Jacobsens kart med dikta hans. Slike relasjonar viser seg særleg gjennom stadnamna, for stadnamna knyt saman fleire nivå og innfallsvinklar (lyrikk, geografi, topografi og kartografi): Stadnamn blir skrivne inn i lyrikken, dei høyrer til geografien sitt kunnskapsområde, dei er uunnværlige referansar i kartografien (læra om kartteikningar), eller dei kan bli nedprioriterte til fordel for detaljerte skildringar av naturformasjonar og landskap, som i topografien. Vidare handlar leitinga etter relasjonar om å undersøkje ein type intermedialitet mellom kart og lyrikk. Dei relasjonane som oppstår, kan med Irina O. Rajewsky klassifiserast som intermedialitet i smal forstand, som intermediale referansar («intermediale Bezüge»), der to døme er referansar til film i

litteratur (ein filmisk skrivemåte) eller referansar til fotografi i måleri (Rajewsky 2010: 54). Relasjonane mellom kart og lyrikk liknar her på nokre av forholda som kan eksistere mellom fotografi og lyrikk. Hans Kristian Rustad undersøker slike forhold i boka *Fotopoetikk*, og han stiller opp tre typar relasjonar mellom foto og lyrikk: fotografisk ekfrase (som refererer til faktiske eller førestilte fotografi), fotolyrikk (med faktiske fotografi som inngår i samspel med lyrikken) og fotografisk lyrikk (med «fotografisk presisjon som poetisk teknikk», der fotografiet som medium påverkar blikket til poeten) (Rustad 2017: 30). Parallele omgrep som er relevante for sambanda mellom kart og lyrikk hos Jacobsen, er kartografisk ekfrase (med referansar til eksisterande eller førestilte kart) og kartografisk lyrikk (med kartografisk presisjon eller blikk som poetisk teknikk), medan det ikkje finst samanstillingar av kart og dikt (altså kartlyrikk) i forfattarskapen, noko eg vil vende tilbake til heilt til slutt. Før eg går inn på lesingar av relasjonar mellom lyrikk og kart, vil eg sjå på stadnamna i forfattarskapen og kartsamlinga kvar for seg.

Litterære geografiar og stadnamna i forfattarskapen

Forholdet mellom stader i verda og stader i litteraturen er både komplekst og interessant, og fleire har utvikla omgrepsapparat og lese måtar for ulike typar litterære geografiar. Spørsmåla dreier seg gjerne om å utforske både topografien (natur og landskap) og toponymien (stadnamn) som konstruerer stader i litteraturen. Som J. Hillis Miller skriv: «topographical considerations, the contours of places, cannot be separated from toponymical considerations, the naming of places» (Miller 1995: 1). Vidare dreier spørsmåla seg gjerne om kva slags forhold som eksisterer mellom eit tekstrom (som er tekstleg konstruert) og eit georom (som er det geografiske vi lever i). Her viser Barbara Piatti til korleis litteratur kan operere innanfor eit stort spekter, heilt frå å nytte importerte handlingsrom (som representerer georommet både topografisk og toponymisk korrekt) til å skapa eit fingert handlingsrom (heilt utan relasjonar til georommet). Mellom desse to ytterpunkta, på ein skala mellom ein røyndomspol og ein imaginasjonssfære, kan ein stille opp fleire mellomformer (Piatti 2008: 136–47). I tillegg kan spørsmåla

dreie seg om å finne litteraturhistoriske eller sjangertypiske særtrekk i konstruksjonen av litterære geografier. Til dømes grip Andrew Thacker tak i utsegna «We live in spacious times», frå 1905, frå Ford Madox Fords bok *The Soul of London*, som startpunkt for å studere samanhengane mellom rom, geografi og rørsle i modernistiske tekstar frå åra mellom 1910 og 1939. Rørslene høyrer med til den urbane karakteren til moderniteten, anten det er med trikk, jernbane eller bil. Typiske stader er gater, stasjonar, kafear og butikkar i metropolane, men også rurale stader dannar handlingsrom, og mange modernistar prøvde å finne meining i «the material spaces of modernity» (Thacker 2003: 3).

Det er i Jacobsens første diktsamling etter krigen, og den tredje diktsamlinga hans, *Fjerntog* frå 1951, at stadnamna verkeleg står fram som eit emne og verkemiddel i forfattarskapen, eller som Lillebo skriv: «Det er først med *Fjerntog* at oppramsing av stedsnavn blir utbredt i Jacobsens dikt» (Lillebo 1998: 264). Det finst spreidde døme i dei to første samlingane hans (som «Saltvann» i debutsamlinga), men i første avdeling av *Fjerntog* står stadnamna tydeleg fram i fire av elleve dikt («Ved Julussa», «Mot Stokmarknes», «Bagatell», «Havets fødsel»). Her kjem stadnamna inn som rimord i meir uventa rimdanningar («sno om kind» står til «Svartsundtind», «stempelstøy» til «Sommarøy»), altså som utviding av rimordtilfanget, og sjølv om dei fleste stadnamna er norske (som «Murudals-flå» og «Flaksjø-å»), stoppar ikkje stadnamntilfanget ved landegrensene. Jacobsen koplår også saman stader på tvers av kontinent og verdshav:

Marquesas og Kap Finisterre
 Port Darwin, Bermuda, Hong-kong
 ut mot de evige rum.
 Månen, en blomst i dens løv
 gløder mot høst.¹

Her, i «Havets fødsel», ser vi den typiske oppramsinga (med fem stadnamn etter kvarandre) i ei rørsle som går frå Marquesas (ei øygruppe i Sør-Stillehavet) til Kap Finisterre (eit kapp nordvest i Spania), deretter

1. Jacobsens dikt blir siterte etter *Samlede dikt* (5. utgåve), redigert av Hanne Lillebo (Jacobsen 1999).

frå Port Darwin (ei hamn nord i Australia) til Bermuda (eit havområde i det nordlege Atlantarhavet) og endar opp i Hongkong (ein hamneby som framleis var britisk koloni på det tidspunktet). Samnemnaren for stadene er kontakten med havet, det store havet som gjer at fråkopla stader blir samankopla. Stadene er bundne saman av ferdsel over havet, av reisene til sjømenn, for så å bli nedteikna av innlandsmannen Jacobsen, med Mjøsa som næraste nabo.

Ei liknande oppramsing finn ein i fjerde del av samlinga, i diktet «Nordishav», eit dikt som også viser korleis Jacobsen utnyttar georommet (det geografiske rommet vi lever i) i tekststrommet han skaper. Her står havet fram som mennesketomt, med bølger og vind, for så å bli kopla saman med menneskefylte gater og plasser i storbyar. Oppramsinga av stadnamn med vind og bølger inn mot land («mot Vardø, Berlevåg» eller inn «ved Austerlitz, El Alamein, Verdun, Waterloo») blir parallellført med stader med folkestraumar i gatene: «de stivnede ansiktens endeløse strøm på jorden / over Broadway, Rue Sebastopol, Times Square, Puerta del Sol». Oppramsinga av stadnamn frå to heilt fråskilde geografiar (kyststrok og bygater) er ei effektiv parallellføring som får fram anonymiteten i storbyen, der menneskestraumar bølger gjennom gatene, noko som viser fram det poetiske i bruken av stadnamn. Samstundes understrekar to slike ulike geografiske område korleis Jacobsens lyrikk forhold seg til ein røyndomspol, med tette samband mellom tekstrom og georom. Georommet er til stades i tekstrommet gjennom oppramsinga av stadnamn, som toponymisk innslag, men også som to separate topografiske område (kyststrok og bylandskap).

Stadnamna er eit tilbakevendande innslag i forfattarskapen, også etter *Fjerntog*, og dikta med fleire stadnamn står gjerne som avrunding av diktsamlingar. Diktet «Sorgfulle tårn», med oppramsinga «Burgund og Baalbek og Xeres de la Frontera», og diktet «Stavkirker», med Kristoffer Columbus' siglas som går frå Andalusia til Ostindia, avrundar til dømes *Hemmelig liv*. Slik får dikt med oppramsing eller sidestilling av stadnamn ei markant rolle ved å utvide det geografiske rommet til slutt i samlinga. Som avslutning på *Sommeren i gresset* står «I gobelinsalen» og utvidar blikket gjennom den historiske vevkunsten. I *Brev til lyset* står «Katakombene i San Callisto» som siste dikt, der katakombane

under jorda blir samanlikna med kanalane i Venezia: «Et Venezia ved natt, broer som speiler seg i støv.» Perspektivet utvidar seg her heilt ut til stjernene, mellom anna Capella.

Som desse avrundande dikta peikar mot, er ein vesentleg effekt ved stadnamna at dei ofte spenner opp store geografiske avstandar på få liner. På ei eller to liner, berre med to eller tre stadnamn, fangar Jacobsens dikt inn slikt som skogbeltet som går «fra Vladivostok og kloden rundt / til Kirkenær» (i «Et dikt som er en skog»), eller eit havområde som strekkjer seg frå kontinent til kontinent, som i linene «Barbados' / kyster eller Hebridenes» (i «Epilog»). Havet kan gå inn kvar fjordarm («under Bringa og Beiteln og Brattabroti» i diktet «Fjordene i august»), og ørkenen har auka i storleik («Ved Theben og Asmara ligger døde byer under sanden» i diktet «Sand»). Fleire gonger handlar det også om å få fram rørsler, som i dikt om togreiser. Stadnamna følgjer toget si ferd gjennom terrenget i diktet «Vi som bor ved jernbanen» («åtte bogger i natt og snefaner mellom koblingene / friske fra Fokkstumyrene og Hjerkinnhø») og i diktet «Innlandsbanan» (der ei togreise gjennom Sverige blir teikna opp med stasjonsnamna «Vargtandberget, Vojmån og Vilhelmina»). Stadnamna som står heilt åleine, viser på si side ein kontakt med eit geografisk peilepunkt ved den lokale utstrekninga si, som i diktet «A/S Vask & Tørk»: «Det koker bra for havet nå / her under Kinnarodden.» Her møter vi ikkje eit geografisk spenn, men ei geografisk forankring av observasjonen.

Direkte tilvisingar til konkrete kart, tilsvarende måten «Tårnene i Bologna» viser til arkitektur, med dei to tårna Asinelli og Garisenda, har eg ikkje funne i Jacobsens dikt, men det finst dikt som eksplisitt tematiserer atlas og kart. I «Fasten your seatbelts», der jorda blir sett frå eit fly, står det: «Et lite glimt av Irland, Moseskimlet / som i et velbrukt atlas». Avstandsperspektivet på jorda blir her samanlikna med ein representasjon av den same jorda, men prega av menneskeleg slitasje og bruk. I dei to dikta «Når sola skinner på kineserne» og «Kutt ut», med undertitlane «Geografitime 1» og «Geografitime 2», blir Eurasia samanlikna med ein elefant. Jordkloten blir samanlikna med ein hage utan gartnar. Oppmodinga i det siste diktet er klår: «Afrika, Amerika Sud / (Ta en kikk på kartet)». Via stadnamna i dikta finst det innfallsvinklar for å sjå på samanhengar mellom geografi og litteratur, men også rom for å trekkje inn kartsamlinga.

Jacobsens kartsamling

I samle katalogen *Norge i kart* frå 1952 blir studium av kart fremja som meiningsfullt av fleire grunnar, mellom anna fordi dei er kunnskapsobjekt: «På en morsom måte vil man få utvidet både sine historiske og geografiske kunnskaper innenfor de områder man velger seg som samlerefelt» (Engelstad 1952: 4). I tillegg framhevar katalogen at kart har «en uomtvistelig kulturhistorisk verdi», og at kart, med «sitt særdeles vakre utstyr», er ei meiningsfull samleinteresse av estetiske grunnar.

Kartsamlinga til Jacobsen står saman med boksamlinga i Skappels gate 2. Kartsamlinga er ikkje katalogisert, og ho er heller ikkje komplett (nokre kart har dei to sønene heime hos seg), men samlinga er sortert i boksar og lause kart på ein måte som overordna sett peikar mot kva slags nytte og glede Jacobsen hadde av karta sine. Mange av karta er samla i blå, kvite og raude tidsskriftsammlarar (seks markert med N for Noreg, deretter ein med «Hamar & omland», og så ni med ulike land i Norden, Europa og verda). Det er også om lag ein hyllemeter med kartbøker, reisebøker og lause kart. Grovt sett kan karta delast inn i tre kategoriar basert på bruksverdien: Det er kart som samleobjekt, kart som memorabilia, og det er brukskart. Samleobjekta finst det mange av i boksane med norske kart, der fleire av dei er ein heil serie omegnskart og topografiske kart frå 1930-åra. Memorabilia finst det mykje av i boksane med kart frå Norden, Europa og verda. Der finst fargesterke og glansa turistkart og brosjyrer frå reiser, og reiseruter er teikna inn på nokre av karta. Brukskarta dominerer i hyllemeteren med lause kart og kartbøker. Her er spora etter bruk tydeleg, med slitte eller opprivne brettekantar. Dei tre kategoriane går over i kvarandre, og kategoriane speglar ikkje eit gjennomført organiseringsprinsipp, men seier noko om kva slags samling det er snakk om. Det er ikkje ei samling som er skjerma frå bruk, eller som er upåverka av personlege reiser, snarare det motsette.

Kartsamlinga viser fram den store variasjonen som finst i typar kart og kartestetikkar, og også ei historisk utvikling i bruksområde og estetikk gjennom det 20. hundreåret. I samlinga finst vegkart (med avstandar, vegnummer og raudt for å markere bilvegar), turkart (med kotar og farger etter vegetasjon og vatn), gradteigskart frå mellomkrigstida (far-

gerike, med ein gjennomført palett, nesten som kunstverk), topografiske kart (som er så detaljerte at dei nesten er uleselege), landgeneralkart (med estetikken til plansjar, med eit rikt fargetrykk), turistkart (gjerne i sterke fargar og med overtydelege markeringar). I tillegg finst busskart, skikart, sjøkart, tyske kart frå krigen, m.m. Spennet i ulike estetikkar er stort, frå fargesterke uttrykk som er attkjenneleg frå 1970-åra til kart med svart-kvitt-skraveringar og enkle representasjonar. At fleire av karta har vore i bruk, er tydeleg gjennom notatar, marginalia og slitasje. På eit kart over Målselv, der militærleiren Skjold er med, er nokre av stadene runda inn med blyant. På eit kart over Sulitjelma er ei reiserute streka inn med raud tusj. På eit kart over Arendal er personnamn noterte i margen. På eit finlandskart er det teikna inn krigsmarkeringar og frontar (truleg frå vinterkrigen). På to eksemplar av «Politikens kort over Danmark» er ulike reiseruter teikna inn med penn eller blyant. Slike kart viser korleis Jacobsen teikna inn ruter anten på førehand, undervegs på reiser eller etterpå.

Kart som framstillingsform

Ein typisk definisjon av kartet er at det er «a reduced, approximate and symbolic representation of reality» (Rossetto 2019: 1). Kartet som representasjonsform står mellom vitskapen (med oppmålingar, projiseringar, målestokkar, geografisk kunnskap) og kunsten (med visuelle verkemiddel, ornamenteringar, fargebruk). Medan nokon (som Max Eckert) ser på kartet som ein møtestad mellom vitskap og kunst, spør andre om ein heller skal prioritere funksjonalitet framfor kunst i utforminga av kart. Men nokså uavhengig av om ein ser på kartet som funksjonelt eller kunstnarisk, er målet å kombinere vitskapleg framferd med grafisk form: «The cartographer does much more than design in the graphic sense. He selects, generalizes, and researches, but in the end he must put his materials and determinations into graphic form» (Robinson 2010: 4). Denne grafiske forma, kartet, kan så opne seg for oss som stimuli og perspektiv på verda: «Every map is a complex stimulus, for all its shapes have both visual and intellectual relationships to one another. Anything existing within the neat or trim lines may be described as a

series of related intellectual concepts represented by visual media» (Robinson 2010: 8). I nokre tilfelle er det visuelle uttrykket så velkjent at det intellektuelle innhaldet blir lett tilgjengeleg, i andre tilfelle fungerer den visuelle stimulien meir som ei maske, men kombinasjonen av syn og tolkingsevner får gjerne innhaldet til å bli tilgjengeleg likevel (Robinson 2010: 9).

Kartet gir også næring til fantasiar. Christian Jacob i *The Sovereign Map* spør kva slags logikk det er som styrer ein slik grafisk mekanisme «that makes the gaze and imagination travel» (Jacob 2006: xxi). Jacob set impulsen til å bli forført av kartet i samanheng med at kartet utvidar sanseapparatet frå det auget kan sjå ved sjølvsyn, med visuell representasjon som ein mediert tilgang til eit geografisk område: «The map spreads out the entire world before the eyes of those who know how to read it. The eye does not see; it constructs, it imagines space» (Jacob 2006: 11). Noko han framhevar, er at kartet gir eit særeige perspektiv på verda: Å sjå verda ovanfrå er ein trope som kartet realiserer. Når ein symbolsk og miniatyrisert representasjon av verda blir oppfatta som ei fordobling av røyndomen, tilfredsstillar vi ein fantasi eller eit ønske om komplett oversikt, om eit gudeliknande utsyn, heva over jorda (Jacob 2006: 1). Logikken er knytt til tilskodaren («the spectator») som legg til lensler og ønskemål, imaginære vandringer, personlege og kulturelle minne, medan ein konkurrerande logikk knyter seg til forfattaren av kartet: «The spectator has the freedom to let his or her imagination and gaze wander, while the author submits to the constraints of scientific plotting, neutrality, and objectivity» (Jacob 2006: 2). Det er frå perspektivet til tilskodaren at førestillingsevna kan utvidast og nye koplingar oppstå.

Tre dikt

Som ein kartograf forhold Jacobsen seg til geografi og stadnamn. Samstundes er det ein vesentleg skilnad mellom kartografen og ein diktar i seleksjonen og kombinasjonen av stader i verda. Medan kartografen (som teiknar kartet) er forplikta av vitenskapen i faget, der avstander og relasjonar skal stemme, går Jacobsen (som tilskodar og kartlesar) etter andre kriterium. Kunst og poetisk praksis (med vekt på semantikk, kon-

notasjonar, klang, historie) utfyller vitskapen (med romlege avstandar og visuelle representasjonar av likskap, basert på konvensjonar). Til liks med kart viser lyrikken fram element som både har eit visuelt og intellektuelt forhold til kvarandre, men diktet er avhengig av verbalspråk (med ord og metaforar) der kartet formidlar relasjonar gjennom grafiske mekanismar.

I

Det første diktet eg skal sjå nærare på, er «På Varaldskogen» frå *Fjernetog*. Varaldskogen ligg i dag i Kongsvinger kommune, og er eit område på Finnskogen, i den sørlege delen, mot grensa til Sverige. Etter at Rolf Jacobsen hadde sona ferdig landssvikdommen i 1947, fekk han seg skogsarbeid på Varaldskogen saman med Erling Thomassen. Dei vart sende til ei koeie ved Varaldsjøen 400 meter frå svenskegrensa for å drive tømmerhogst, og der var Jacobsen og Thomassen vinteren 1948 (Lillebo 1998: 235; Røsbak 1998: 310–11). Diktet, som med tittelen «På Varaldskogen» geografisk plasserer seg i dette området, opnar med å skildre mørkret som har seinka seg over eit skogsområde. Frå ståstaden i skogen, staden Varildbakken, er grindstolpane framleis synlege. Mørkret går i eitt, heile vegen opp mot stjernene:

Det var i den nedre natten, da lyset rant ut
 mellem skogens søyler
og Verdensaltet med ett var kommet helt hit
 ned til Varildbakken
med svart natt helt fra disse grindstolper og
 frem til Sirius og Capella,
[...].

Så startar ei parallellføring i diktet mellom stjernene på himmelen og lysa som blir tende i område med lite folk, med lampelys (omtala som stjerner) frå Lebbikø og Jakobsbakken:

da sprang det en stjerne fram fra Lebbikø, og
 enda en fra Jakobsbakken,
lik en blank nagle slått inn i natten,

og en til
og enda en på nytt berg lenger ut,
at livet skulde bæres frem
ennu en tid.

I strofa som følgjer, blir det konkrete og overførte, både lys frå menneska og lys frå stjernene, gjort til eit samansett ord med begge delar i eitt: «parafinstjernene». Deretter blir også andre menneskeskapte lys (i form av «ensomme billykter») samanlikna med andre lys på nattehimmelen, nemleg kometane.

Og slik, i svart tordnende skog, hvor elg stod nær,
så jeg dem springe frem, en for en,
parafinstjernene
i endeløst fjerne berg, og jeg visste da
at slik sprang de frem nu gjennom
Gudbrandsdalen
og et lite lys ute på Grip, og i rare mønstre
over Nord-Fosen og gjennom Bykle-hei,
og jeg så for første gang hvor stor mørket var.

Hvor stort mørket var rundt menneskene, der
ensomme billykter kom og gikk, som kometene,
sopende sin lyskvast gjennom skoger,
tentes og sluktes ut.

Her blir det gradvis bygd opp ei spegling, uttrykt metaforisk og med simular, mellom dei menneskeskapte lysa på jorda og lysa på nattehimmelen. Eit blick opp på nattehimmelen blir spegla i menneskeleg aktivitet i den mørke skogen. I tillegg skjer det ei utviding frå den lokale staden (Varildbakken) til tilsvarande område: lys oppover Gudbrandsdalen, eit lys frå øygruppa Grip, lysmønster over Nord-Fosen og Bykle-hei. Denne utvidinga skjer ikkje ved sjølvsyn, men ved diktarkisk og geografisk førestilling («jeg visste da», står det). Fantasien og førestil-

lingsevna transporterer oss vidare til andre stader basert på geografisk likskap. Diktet sluttar med ei helsing til små lys frå andre småstader:

Jeg hilser dere små lys frå Sarjalampi, Vais,
Kvindegardslii, Vinjebygd,
når lyset er nesten fortapt og bare dette spinkle
grindsle er igjen
mellom oss og døden,
hilser dere som naglene i vår høye bro
gjennom natten
fra kyst til kyst.

Jeg hilser dere lys fra Orion, Antares,
Alfa i Centauren,
men hør:
– når jordens bleke stjerner lover dag,
hva lover så Galaksens stjernesky,
Syvstjernens ris og Kosmos' tåreslør?
Hva stiger der for glans av neste gry,
hva venter der for dag ved nattens dør?

Med stadnamn og stjernenamn som bindeledd gjer kartet som framstillingsform seg gjeldande på fleire nivå i dette diktet. For det første er det tydeleg at kartet over stjernehimlen finn motsvar i kart over grise-grendte strog. Desse områda med få menneske, som Varaldskogen, liknar kvarandre på kartet. Dei lagar liknande mønster, og diktet kan dermed raskt transportere blikket frå Gudbrandsdalen til Grip til Nord-Fosen til Bykle-hei. I diktet dannar likskapen mellom slike lokale kart og kart over stjernehimlen eit fellestrekk som sameiner blikket opp mot himmelen og ned mot jorda. For det andre blir lyset frå Jakobsbakken samanlikna med «en blank nagle slått inn i natten», altså ei samanlikning bygd på noko som både skin og festar fast, og som blir hamra inn, av nokon. Her hamrar nokon inn naglar som dannar skinande festepunkt i mørkret. Ein slik metaforikk skaper ei visuell kopling til kartkonvensjonar. Likskapen mellom stader som Kvindegardslii og Vinjebygd blir synleg på kartet gjennom store avstandar mellom trekantar og firkantar som

markerer gardar og hus. Desse markeringane av spreidde gardar og hus ser ut som naglar, og dei markerer menneskeleg aktivitet. Tilsvarande metaforikk blir også gjenteke i nest siste strofe av diktet. I denne strofa helsar eg-et først «små lys frå Sarjalampi, Vais, Kvindegardslii, Vinje-bygd», for seinare å helse dei «som naglene i vår høye bro». Her går metaforikken andre vegen, og naglane (i ei bru) står for stjernene som strekkjer seg over himmelen. På den måten blir same metaforikk nytta først om det menneskeskapte lyset frå Jakobsbakken, deretter om stjernene. Koplinga og speglinga blir gjensidig. Diktet representerer både stjerner og hus med same markør. For det tredje viser diktet fram avgrensingar som er typiske for kartet, som når stjernehimmlen strekkjer seg «fra kyst til kyst» sjølv om eg-et er situert på Varaldskogen med skog på alle kantar. Utstrekninga følgjer etter ein overgang frå «jeg hilser» til «oss» og «vår høye bro», der eit større fellesskap er inkludert. Geografisk sett blir rommet gjort større, men like fullt avgrensa, der ein nasjon eller eit heilt kontinent, som strekkjer seg frå kyst til kyst, med mange småstader, små lys, finn eit motsvar i eit uavgrensa univers.

Eit kart frå Jacobsens kartsamling som kan opne opp diktet vidare, viser Finnskogen og grensa mellom Noreg og Sverige. Kartet er kartblad «LI Finnskog» frå ein serie landgeneralkart over Noreg i skalaen 1: 250 000, gitt ut av Norges geografiske Opmåling i 1929. Det slåande ved kartet er korleis Finnskogen fyller så lite av det totale kartet, og på svensk side, som fyller størsteparten av kartet, er det kvitt. Sjølv om elvar, sjøar, stadnamn og vegar står, er kontrasten til den norske sida stor. På norsk side viser fargelegginga fram formasjonar i landskapet, og slik trer landskapet fram. Det er interessant med eit kart der så liten del av kartet blir sett på som viktigast, og her spelar karttypen inn, for landgeneralkarta er trapesar, avgrensa av meridianar og parallellar. Utstrekninga i nord-sør er éin breiddegrad, og i aust-vest to lengdegrader. Landgeneralkarta skulle etter planen frå 1914 koma ut i 61 blad og til saman dekkje heile landet: «Hvert kartblad slutter sig til nabokartene, således at de kan sammenklebes» (Bentzen 1919: 26). Medan fargar vart nytta på «terrengets relieff» på norsk side, er det på svensk side snakk om eit «skjelettkart» som viser tilgrensande delar av nabolanda (Bentzen 1919: 26–27). Landgeneralkarta er altså baserte på ei teknisk inndeling som gir eit særlege blikk på utkanten av Noreg.



Kartblad LI Finnskog. Landgeneralkart frå 1929. Foto: Anno Domkirkeodden.



Karteikn frå kart over Finnskog. Foto: Anno Domkirkeodden.



Varaldskogen på kart over Finnskog. Foto: Anno Domkirkeodden.

Finnskogen på norsk side fyller lite av det totale kartet. På den måten blir Finnskogen som utkant, periferi, grenseland i Noreg særskildt. På dette kartet finn vi Varaldskogen, og grensa mellom dei to landa går som ei rad av kryss. Vi ser også korleis markeringa av gard, hotell, villa er ein firkant, medan plass, sæter, hytte, tømmerkoie og andre mindre bygningar er ein trekant. Vi kan sjå ein likskap med naglar, sett ovanfrå. Kanskje understrekar dette kartet noko av den geografisk gitte einsemda som diktet uttrykkjer, plassert som det er, heilt i randsona av nasjonen?

II

Det andre diktet eg vil trekkje fram, er «Pitcairn» frå *Stilleheten etterpå* – – –. Pitcairn er ei øygruppe med fire øyer i det sørlege Stillehavet. Øyene er vulkanske, og dei ligg om lag midt mellom New Zealand og Peru. Pitcairn er det minste oversjøiske territoriet til Storbritannia.

Diktet til Jacobsen skriv her historia ut av naturen. Pitcairn er kjent frå historia gjennom mytteriet på skipet *Bounty* i 1789. Dei som vart att på *Bounty* etter mytteriet mot kaptein William Bligh, delte seg i to grupper. Mytterileiaren Fletcher Christian og åtte andre mytteristar siglde frå dei resterande på Tahiti, og drog så vidare. Frå Tahiti, Raiatea og Tupuai tok dei til saman med seg tolv kvinner, ei jente og seks innfødde menn og søkte tilflukt på øya Pitcairn. Først 18 år etter vart tilfluktsstaden oppdaga. Då var berre Alexander Smith av mytteristane att i live, men ein ny generasjon hadde kome til, med 26 born eller ungdommar, til saman var dei 35 menneske der (Danielsson 1962: 220). Heile historia om *Bounty*-mytteriet dannar grunnlag for ei lang rekkje bøker og fleire filmar (som *Mutiny on the Bounty* frå 1935, med Clark Gable, filma opp att i 1962 med Marlon Brando).

Jacobsens dikt skildrar Pitcairn utan dei kulturelle og historiske referansane, berre som natur, samstundes som biletspråket er prega av sivilisasjonen:

PITCAIRN

En bølge i havet
veldig som en knust katedral

eller et sammenrast boligkvarter
 sprøyter sin skjønnhet ut i den blinde natten
 tusen sjømil av land ved Pitcairn
 på en ensom klode i et ensomt univers
 hvor intet menneske, ingen albatross kan se den
 løfte de lenkede hender
 og slynge forbannelsens rop
 mot en avgrunn av stjerner.

Motivet for diktet er likeframt nok, nemleg ei bølge som slår mot land.² Ei bølge treffer land, slik bølger gjer overalt og heile tida. Det som gjer diktet interessant å løfte fram her, er korleis det partikulære og stadbundne ved Pitcairn (som dannar tittelen og også står midt i diktet) står i motsetnad til det stadlause og mennesketomme som resten av diktet framhevar. Denne eine bølga som slår mot land, gjer det i den blinde natta (så ingen ser det), og det skjer på «en ensom klode i et ensomt univers». Sjølv ikkje dyreverda (representert ved albatrossen) får det med seg. Dessutan framhevar similane i andre og tredje line, henta frå den menneskeskapte verda, også det mennesketomme. Bølga er «veldig som en knust katedral / eller et sammenrast boligkvarter». I dette mennesketomme blir bølga antropomorfisert, lik Kristofer Uppdals isberg, med lenka hender og eit «forbannelsens rop». Slik blir lyden av bølga som slår mot land, uttrykt menneskeleg, slik også ein knust katedral og eit samanrast bustadkvarter har laga lyd, oppfatta av menneske. Men i diktet er det eit poeng at bølga, som «sprøyter sin skjønnhet ut i natten» ikkje blir oppfatta av nokon. Diktet står åleine om å oppfatte korleis nett denne bølga går over havet.

Spørsmålet som er pirrande med diktet, er kvifor bølga endar «tusen av sjømil av land ved Pitcairn». Kvifor binde det til ein stad, og

2. Diktet er tidlegare (1967) lese av Ivar Havnevik med vekt på konnotasjonane til omgrepsområda som blir førte saman i diktet. Han les både ein geografisk og historisk situasjon (med ein mytisk omgrepsfære) inn i Pitcairn («med sin last av konflikt, opprør, undergang og vold»), noko som gjer at tolkinga munnar ut i ein opprørstematikk: «Som totalitet kan diktet betraktes som en erkjennelse av menneskenes lodd som bunnet til en bølgegang av opprør, sønderknuselse og opprør» (Havnevik 1967: 95, 99). Eg meiner diktet i staden gjer sjølv geografien til det primære ved å framstille Pitcairn som ein folketom stad. Men Havneviks tolking av eit «ensomhetsmotiv» blir reflektert i det same motivet som eg ser her.

kvifor der? Det heilt opplagde svaret er at dette gjer at bølga kan ha reist langt, bygd seg stor, slik isberget til Uppdal veks seg større, før det brått seier stopp – og dei enorme avstandane på kloten blir synleg, der sjølv ei veldig bølge er liten. Eit slikt svar er likevel ikkje fullt ut tilfredsstillande.

I kartsamlinga til Jacobsen, i leilegheita i Skappels gate 2 i dag, er det få kart frå utanfrå Europa. Men det står ein globus der. Og globusen som representasjon gir eit avstandsperspektiv i miniatyr for å forstå staden og diktet. Pitcairn ligg nemleg på den sida av globusen som er minst interessant for det konvensjonelle blikket, der det er mest hav og minst landområde. Dermed er Stillehavet, mellom Sør-Amerika og Australia, det området som gjerne blir nytta til kartopplysingar på ein globus. På Jacobsens globus står målestokk (både i kilometer og nautiske mil), fargekodar for landskapstypar, m.m. Mellom anna står opplysingar om stadsteikn og hovudstader (om dei har under eller over 500 000 innbyggjarar). Dette står omtrent over der vi kunne ha sett Pitcairn på globusen, om det hadde vore ei stor nok øygruppe til å bli teikna inn. Så vi er altså ein stad på globusen som er uinteressant nok til at kartopplysingar kan stå der: Nett der står det opplysingar om dei folkerikaste stadene på jorda.

Globusen i Skappels gate 2 er produsert i 1972, og kan difor ikkje koplast direkte til «Pitcairn», gitt ut i 1965, men globusen som framstillingsform framhevar liknande poeng om forholdet mellom det menneskaskapte og det mennesketomme som diktet. Bølga som slår mot land ved Pitcairn, er heilt utanfor det menneskelege blikket, «på en ensom klode». Pitcairn er ikkje på kartet, og blikket vårt er retta ein annan stad. Ved hjelp av kartografien skaper vi dei interessante stadene i verda, der blikket flyttar seg vekk frå Pitcairn, for det er vel ikkje noko bak den menneskaskapte målestokken?

III

Det tredje og siste diktet er «Vertikalt møte», også det frå *Fjerntog*. Diktet inneheld ingen stadnamn som kan lokalisrast på kartet, men avsluttar med to faste uttrykk skrivne som om dei var stadnamn, «Oppgogned» og «Langtomlenge». Desse namna, eller uttrykka, er i tillegg knytte saman med eit geografisk område («landet»). Det eine pei-

POESIEN I EIT KART



Stillehavet på globus i Skappels gate 2. Foto: Kristian Lødemel Sandberg.



Rolf Jacobsens kartsamling i Skappels gate 2. Foto: Kristian Lødemel Sandberg.

kar mot ei vertikal rørsle (opp og ned), det andre mot avstandar og tid (langt om lenge). Diktet elles legg vekt på å skildre naturen vertikalt, frå «himmelkastet» til «dypet gråe» som også tittelen «Vertikalt møte» understrekar:

VERTIKALT MØTE

Åsenes bølgeslag, de stive, stupende kammer,
 blårygg bak grårygg med horg og håv og hammer,
 elvemellem en klint med ryggen krummet
 og hoder som tunge glaner gapende ut i rummet.
 Dalenes svære sider, de hellende, høge lier
 med bygd tiltopps, med brann av elv og
 skumrende stier.
 Skog svinnende ut i sør og strømmende nord
 mot skaret
 og nattesvalen og vindens pust i sommerbaret.
 Heimer mot himmelkastet og plasser i dypet gråe,
 stupende kve og hengende voll og skog som
 åklær blåe,
 blømmende hegg mot sjø og roser i bergesprengre:
 finner du landet Oppogned og Langtomlenge.

Ei interessant side med diktet er det tvitydige perspektivet naturen blir observert frå. Det startar med perspektivet til ein som ser utover eit landskap med fjell og skog med ein djupneeffekt («blårygg bak grårygg»), og dei vertikale rørsleane understrekar det topografiske ved diktet, der fokuset ligg på å fange ei naturoppleving: Det er «stupende kammer», «hellende, høge lier», «stupende kve og hengende voll». Men så kjem kompassretningane inn: «Skog svinnende ut i sør og strømmende nord mot skaret / og nattesvalen og vindens pust i sommerbaret.» Ei orientering ut frå nord og sør kan stemme overeins med perspektivet til ein som har nord og sør til anten høgre eller venstre for seg, så rørsle til skogen følgjer utsikta frå ståstaden. Samstundes er kompassretningane nært kopla til kartet som orienteringsmåte (og eit ovanfråperspektiv). Er det snakk om å sjå ned på eit turkart for å utvide perspektivet? Over-

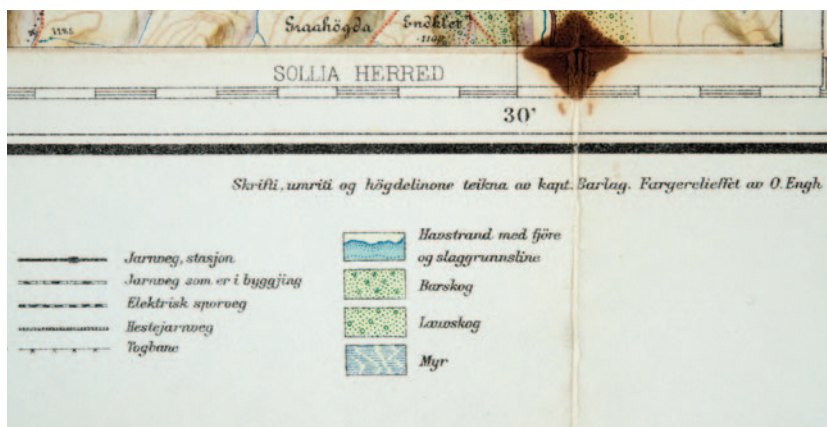
gangen til auditive inntrykk, der vinden tek tak, kan støtte opp om det. Det er mogleg å sjå føre seg eit kart i vinden som leiar merksemda over på «nattesvalen og vindens pust i sommerbaret».

Eit anna moment som understøttar det tvitydige perspektivet i diktet er similen «skog som åklær blå». Det poetiske biletet i similen, åkle, er eit teppe «med ein ornamentikk som byggjer på geometriske mønster», som det heiter i Nynorskordboka. Samanlikninga kan basere seg på eit åkle som heng på veggen, altså eit veggteppe, men ordet kan også brukast om overbreisle til ei seng. I åklemetaforen finst det såleis ein overgang frå å sjå noko ovanfrå til å sjå noko frå sida. Dermed er det moment i diktet som skaper undring ved om diktet kanskje er påverka av ei kartframstilling. Viser diktet fram ein transformasjon frå eit horisontalt til eit vertikalt møte, dvs. frå eit horisontalt kart til eit djupneperspektiv?

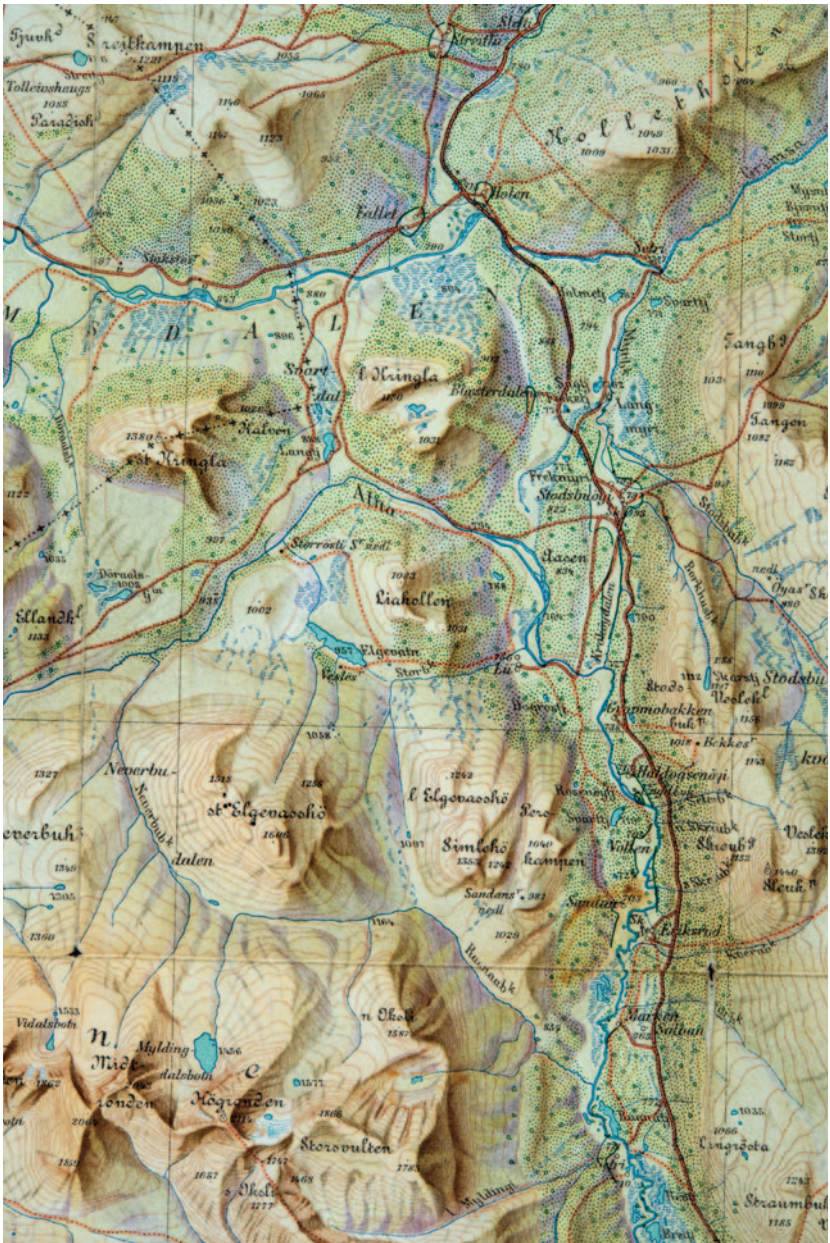
Undringa over perspektivet i «Vertikalt møte» har nokre likskapsstrekk med interessa for kvar Aasmund Olavsson Vinje sat eller stod i den norske fjellheimen då han dikta «Ved Rundarne» (Grønøset 1960: 79–80; Midttun 1960; Severud 2010: 199). Fem ulike stader har vore oppe til diskusjon, og fjellheimen i det som i dag er Stor-Elvdal kommune (på setervegen mellom dei to gamle kommunane Stor-Elvdal og Sollia) er valt ut som mest sannsynleg. Der avduka Olav Midttun ei minnestøtte i 1960, men Ottar Grepstad meiner ein ikkje må gløyme skrivepulten i Christiania: «det kan også vere noko han skreiv eller gjorde ferdig seinare, på avstand» (Grepstad 2017: 45). Til dømes peikar intertekstualiteten til opninga på Goethes *Faust* (Sejersted & Vassenden 2011: 91) mot at diktet er forfatta i ettertid, ved eit skrivebord, med tilgang til Goethes dikt. Spørsmålet her, som dannar ein parallell til dei visuelle og sanselege sidene ved Jacobsens dikt, er om kartestetikken og detaljane i eit kart er overført til eit statisk perspektiv og ei sanseleg naturoppleving, med vekt på vertikale rørsler, lik eit åkle som anten ligg eller heng. Med det utgangspunktet kan ein sjå korleis åser kan danne «bølgeslag» (sett ovanfrå), at ein rygg kan krumme seg (sett ovanfrå), og at fjellformasjonar kan sjå ut som dei gapar ut i rommet (sett ovanfrå). Slik kan også naturen sjå ut frå sida, men kanskje er kartet som framstillingsform med på å gi næring til eit slikt biletspråk.



Topografisk kart over Rondane frå 1927. Foto: Anno Domkirkeodden.



Kartteikn frå kart over Rondane. Foto: Anno Domkirkeodden.



Detaljar frå kart over Rondane. Foto: Anno Domkirkeodden.

Om vi ser på eit av karta frå Jacobsens kartsamling, kan poenget bli tydelegare. Kartet er eit topografisk kart over Rondane og er gitt ut av Norges geografiske Opmåling i 1927. Skrift, oppteikning og høgdelinjer er av kaptein Barlag, fargerelieffet er utført av O. Engh. Det er ikkje eit typisk turkart, som ein kan navigere etter i detalj, men kartet viser natur og geografiske formasjonar med ein palett som svarar til vegetasjon, vatn, fjell. Kartet er over Rondane, ikkje fordi det er mogleg å finne att det same området som i diktet på dette kartet, men fordi kartet viser fram ein kartestetikk, med visse konvensjonar, som skaper koplingar mellom visuell stimuli og geografisk innhald. I relasjon til «Vertikalt møte» kan vi mellom anna sjå på mønsteret som blir nytta for å vise barskog og lauvskog på kartet. Likskapen med mønstra vevnad er der, med to fargar, ein lysegrøn bakgrunn og eit mønster i mørkare grønt. Diktet til Jacobsen kan slik sett stå som ein ekfrase over eit kart, ein kartografisk ekfrase, men utan at vi kjenner til kva for kart som eventuelt ligg til grunn. Vi må altså førestille oss eit kart, der kartet over Rondane kan stå som døme. Kartet er dessutan eit nikk til diskusjonen om Vinjes «Ved Rundarne» er inspirert naturpoesi (dikta i naturen) eller skrivebordspoesi.

Eit topografisk kart har som oppgåve å gi att terrengformer og andre synlege forhold og objekt i terrenget, både naturgitte og menneskeskapte. På den måten gir kartet «orientering om de sansbare omgivelser uten å fremheve noe spesielt tema» (Strande 1981: 19). Det er slike forhold (terrengformer og sanslege omgivnader) som dominerer i diktet «Vertikalt møte». Både naturgitte objekt (som «horg og håv og hammer») og menneskeskapte (som «plasser i dypet gråe») figurerer i diktet. Slik fell det topografiske diktet saman med kva eit topografisk kart viser fram, men observert frå ulike posisjonar. Det vertikale utsynet og ovanfråperspektivet peikar mot kvarandre, men i diktet dominerer den vertikale tilgangen til naturen. Frå dette perspektivet er naturen både i rørsle nedover og med stor utstrekning, og diktet er sentrert om sansinga av eit landskap med ein levande detaljrikdom.

Tre relasjonar

Jacobsens kartsamling gir nye lese måtar av dikta hans, der det geografiske og romlege trer fram som meir vesentleg enn lydlege aspekt ved stadnamna. Dikta får referensiell forankring i eit georum, der kjenne-teikn ved dei geografiske områda (Varaldskogen, Pitcairn og Rondane) får spele med i korleis dikta blir lesne.

«På Varaldskogen» viser at kartkonvensjonar kan danne utgangspunkt for metaforforståing, metaforpeglingar og geografiske forflytningar. Dei mange skifta i diktet, mellom stjerner på stjernehimmelen og ulike lokalitetar her på landjorda, blir tilgjengelege gjennom likskapar som vi kjenner frå kartet. Diktet kan flytte seg over store geografiske avstandar basert på at dei oppfyller liknande mønster, visuelt sett, i korleis vi representerer dei. Slik får den veldige einsemda i diktet ein sterk konkurrent i menneskeskapte kartkonvensjonar som byggjer på likskap. Kartet over Finnskogen frå kartsamlinga understrekar på si side marginaliteten som diktet spring ut av.

«Pitcairn» viser fram møtepunkt mellom det kartografiske arbeidet og dikta sitt arbeid. Kartografen må ta stilling til korleis forholdet mellom det menneskeskapte og det mennesketomme skal representast, med symbol og opplysingar. Diktaren svarar på det same forholdet, med ord og metaforar. Resultatet blir ei liknande framheving av det menneskeskapte i det mennesketomme. På globusen over Stillehavet står kartopplysingar i staden for Pitcairn. I Jacobsens dikt blir bygningsmetaforar og antropomorfisering måten han uttrykkjer ei bølge som ingen har sett.

«Vertikalt møte» viser fram moglege transformasjonar mellom kartet sitt ovanfråperspektiv og topografen sitt djupneperspektiv. Sjølv om diktet insisterer på det vertikale møtet, på møtet med naturen ståande *i* naturen, opnar åkledet som simile for å sjå diktet som ei overføring, frå ovanfrå til vertikalt, og som eit uttrykk for verdien i eit kartografisk detaljnivå for å skildre omverda. Diktet kan lesast som ein kartografisk ekfrase til eit førestilt kart, men også som eit døme på kartografisk lyrikk, med ei detaljrik landskapsframstilling.

På eit overordna nivå liknar alle dei tre relasjonane på fotografisk lyrikk, der fotografisk presisjon og fotografiet som medium påverkar

poesien (Rustad 2017: 30), berre med kart som medspelar i staden for foto, altså kartografisk lyrikk. Dikta låner detaljar, innramming og eit oversiktsperspektiv frå kart. Samstundes er det aldri eintydig snakk om kartografiske ekfrasar, noko som understrekar det fristilte forholdet mellom kartsamlaren og dikteren Jacobsen: Mykje av poenget i Jacobsens dikt er nettopp transformasjonane frå geografisk kunnskap, kartografisk kjennskap og topografiske røymsler over i lyrisk form.

Litteratur

- Bentzen, B.E. (1919). *Norges geografiske Opmålings landkarter og deres bruk*. Kristiania: Norges geografiske Opmåling / P.M. Bye & Co.
- Danielsson, B. (1962). *Mytteriet på Bounty som det virkelig var* (oms. F. Aasen). Oslo: Gyldendal.
- Engelstad, S. (1952). *Norge i kart gjennom 400 år*. Oslo: J.W. Cappelen's Antikvariat.
- Grepstad, O. (2017). *Vinje-bibliografien: Skrifter av og om Aasmund Olavsson Vinje 1843–2016*. Ørsta: Nynorsk kultursentrum.
- Grønøset, D. (1960). *I Vinjes fotspor*. Oslo: Aschehoug.
- Havnevik, I. (1967). «Det fortettede uttrykk. En tolkning av et dikt av Rolf Jacobsen». I I. Havnevik (red.), *Et festskrift fra studentene til professor Daniel Haakonsen på 50-årsdagen 15. mai 1967*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 94–99.
- Jacob, C. (2006). *The Sovereign Map: Theoretical Approaches in Cartography throughout History* (English-language ed.; red. E.H. Dahl). Chicago: University of Chicago Press.
- Jacobsen, R. (1999). *Samlede dikt* (5. utg., red. H. Lillebo). Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, T.T. (2007). *Kjente jeg deg? En bok om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.
- Lillebo, H. (1998). *Ord må en omvei: En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.
- Lillebo, H. (2007). «Rolf Jacobsens poetiske praksis. Om busser, flodhester, besvergelses og en traktor». I H. Lillebo (red.), *Stier med lav-*

- mælt lys: Om Rolf Jacobsens diktning*. Oslo: Gyldendal Akademisk, s. 83–106.
- Midttun, O. (1960). «Vinje i ‘No ser eg atter slike Fjöll og Dalar’». *Syn og Segn, Årg. 67*, s. 478–446.
- Miller, J.H. (1995). *Topographies*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Piatti, B. (2008). *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.
- Rajewsky, I.O. (2010). «Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate on Intermediality». I L. Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 51–68.
- Robinson, A.H. (2010). *The Look of Maps: An Examination of Cartographic Design*. Esri Press. (Opphavleg verk utgitt 1952)
- Rossetto, T. (2019). *Object-oriented Cartography: Maps as Things*. New York: Routledge.
- Rustad, H.K.S. (2017). *Fotopoetikk: Om dikt og fotografi i norsk lyrikk*. Oslo: Novus.
- Røsbak, O. (1998). *Rolf Jacobsen: En dikter og hans skygge*. Oslo: Gyldendal.
- Sejersted, J.M., & Vassenden, E. (2011). *Lyrikk: En håndbok*. Oslo: Spartacus.
- Severud, J. (2010). *Ei gjenreise: Ferdaminne etter A.O. Vinje*. Oslo: Samlaget.
- Skaftun, A., & Michelsen, P.A. (2017). *Litteraturredidaktikk*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Strande, K. (1981). *Kart og kartbruk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thacker, A. (2003). *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester University Press.
- Vesaas, O. (1994). *Rolf Jacobsen: En stifinner i hverdagen*. Oslo: Cappelen.
- Vold, J.E. (1986). «Rolf Jacobsen. Geografi. Barndom. Ungdom. Ord. Rolf Jacobsen i samtale med Jan Erik Vold». *Samtiden, Årg. 95* (3), s. 82–96.
- Ziener, Ø.S. (1993). «Hjemløshet. Regn. Språkets geografi. Refleksjoner omkring det poetiske». I O. Karlsen (red.), *Frøkorn av ild: Om*

Rolf Jacobsens forfatterskap. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen, s. 125–136.

Øyslebø, O. (1978). *Stil- og språkbbruksanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aadland, E. (1996). «*Forundring. Trofasthet*»: *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal.

ELIN STENGRUNDET

Kvinnemotivet i Rolf Jacobsens forfatterskap

«Kvinnene har en praktisk sans som vi menn mangler, og de er mentalt forskjellige fra oss», sier Rolf Jacobsen i et intervju i Hamar Arbeiderblad 7. mars 1992. Derfor ville vi, forklarer han videre, kommet godt ut av det hvis flere kvinner ble ledere.¹ Utsagn som dette vekker nysgjerrigheten: Hvilke tanker om kvinner kommer til uttrykk i Jacobsens forfatterskap? Blir kvinner fremstilt som særegne, hva er i så fall det særegne, og hvordan blir det vurdert? Et spørsmål som også trenger seg på, er hvordan disse tankene fremstår for dagens lesere.

Riktignok kan man spørre seg om det i det hele tatt finnes særlig mange kvinner i forfatterskapet, all den tid kvinnemotivet kun er sporadisk berørt i den tidligere forskningen. Det spørsmålet er imidlertid enkelt å besvare. Hvis man leser Jacobsens tolv diktsamlinger, viser det seg at kvinneskikkelsene florerer. Man finner unge kvinner og gamle kvinner, koner, mødre og Maria-er. Man finner også arbeiderkvinner, garnjomfruer, sykesøstre, skuespillerinner, nakendanserinner og knarkjenter. Og man finner kvinnekropper, kvinneføtter, kvinnelår og kvinnebryster. Dessuten finner man glade kvinner, triste kvinner, kvinner som sover, og kvinner som ikke sover. I hver eneste diktsamling finnes det dikt som kan trekkes frem, og mangfoldet legger i seg selv til rette for å undersøke dette motivet i forfatterskapet.

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på et knippe dikt der kvinner opptrer som konkret motiv. Utvalget består av dikt jeg mener synliggjør noen hovedtendenser i forfatterskapets kvinneskildring, dog med noen unntak. Jeg ser vekk fra diktene Jacobsen skrev i forbindelse med konas død, som man finner i samlingen *Nattåpent* (1985). Vel å merke blir

1. Sitatet er også gjengitt i antologien *Frøkorn av ild* (Tønnessen og Karlsen 1993: 18).

disse regnet som sterkere dikt enn noen av dem jeg selv vil trekke frem. Per Thomas Andersen mener at disse diktene kan betraktes som «et høydepunkt i moderne norsk lyrikk» (Andersen 1993: 140), og Jørgen Sejersted omtaler dem som en lyrisk maktdemonstrasjon (Sejersted 2007: 178). Samtidig er det snakk om noen av de mest kjente og omtalte diktene til Jacobsen, og etter mitt syn er det alltid verdt å vie mer ukjente dikt oppmerksomhet. I tillegg har Jacobsen en rekke dikt som henvender seg til et du, og det er i mange tilfeller et åpent spørsmål om duet er mannlig eller kvinnelig. Nettopp denne usikkerheten er grunnen til at jeg også har valgt vekk disse.

Til tross for disse bortvelgelsene står det et stort mangfold tilbake, og dette gjør det nødvendig med en viss systematisering. I det videre vil jeg først undersøke sammenhengen mellom kvinner og det som må regnes som et hovedtema i forfatterskapet, nemlig modernitetens konsekvenser for liv og samfunn. Deretter utforsker jeg hvilke aspekter som kommer til uttrykk dersom man med kvinnemotivet som utgangspunkt forfølger andre tematiske og motiviske linjer i forfatterskapet. Avslutningsvis vender jeg tilbake til spørsmålene jeg åpnet med.

«Bil kone og gressklipper»: kvinner og moderniteten

At Jacobsen tematiserer moderniteten i diktene sine, er velkjent, men det er lagt lite vekt på at han skriver en rekke dikt der kvinner spesielt kobles til moderniteten. Som jeg vil vise, gir diktene samlet sett et nokså nyansert bilde av forholdet mellom kvinner og modernitet. Det er som om kvinners være- og tenkemåte ikke har rom i moderniteten, og dessuten finner man kritikk av måten moderne menn betrakter og behandler kvinner på. Når det gjelder hvem som har skyld i dette, er det likevel ikke de man kanskje kunne tenke seg at var syndebukkene, nemlig mennene. Det er snarere som om også de er ofre for moderniteten. Slik dreier det seg ikke om en kamp mellom kjønnene, det samler seg heller som en resignasjon overfor modernitetens voldsomme kraft.

Tanken om at kvinners væremåte og tankegang ikke har rom i moderniteten, kommer blant annet til uttrykk i diktet «Lysreklamen i skumringen» fra *Vrimmel* (Jacobsen 1935: 65–66). Her er det et stevnemøte

som danner utgangspunktet. I diktet venter *hun* på *han*, og hun forsikrer seg selv om at han vel kommer. Hun lener seg mot naturen, «mot treets kinn», og dermed antydes det at diktets hun er konvensjonelt romantisk anlagt. Den harde sannheten om at hun venter forgjeves, lurer i skyggene, men hun forsøker tappert å avvise tilløpet til tvil: «– Han kommer nok. Han kommer, ikke sant?» Gjentakelsen og det avsluttende spørsmålsteget avslører at hun er i tvil, men hun fortsetter å tvinge realiteten på avstand, noe som i strofe to blir markert ved at det er selve moderniteten hun forsøker å holde ute: «Hun ser på [blod]årens lille tre av blått, / og biler tuter borte i de grå, / halvfjerne gater som en sløret sang.» Modernitetsmarkørene, det vil si bilene og lydene fra dem, representerer den faktiske realiteten, men dette vil hun ikke tenke på. I stedet vil hun se på «Småbarn som leker på en irrgroønn plen» og benken som «skinner hvit mot løvets mur». Hun tviholder med andre ord på sitt opprinnelige blikk på verden. Men da mørket kommer, kommer også lyset stadig nærmere. Lyset stammer fra lysreklamen, som river henne ut av hennes forestillinger, og diktet ender med at lysreklamen åpner sine lepper som et «skrik».

Diktet ender med at de harde realitetene til slutt skriker til eller sammen med kvinnen, slik at hun blir revet ut av sin svermeriske drømmeverden. Man kan i den sammenheng spørre seg hvor diktets norm ligger: Er det positivt at kvinnen blir vekket, eller burde verden ideelt sett hatt rom for den romantiske sfære fylt av håp, tro og kjærlighet? At det ender i et skrik, gjør oppvåkningen brutal, og det skaper negative assosiasjoner til oppvåkningen. At det kunstige lyset tvinger seg på når mørket kommer, kobler dessuten moderniteten til noe unaturlig og naturfiendtlig. Det er i den sammenheng også verdt å legge merke til at lysreklamens skrik «*blommer* ut» (min kursivering), noe som igjen antyder at den overtar naturens domener. I tillegg blir det understreket at moderniteten har negative konsekvenser for menneskene generelt. I gatene går folk «tett forbi i ensom strøm». Til tross for at de er samlet, er de alle ensomme. Beskrivelsen av den moderne verden virker kort sagt utpreget negativ, og denne verdenen, representert ved en aggressiv og vulgært erotisk lysreklame med røde lepper, har overtatt og fortrent muligheten for romantisk lykke og menneskelig fellesskap. På den andre siden er det jo slik at mannen, diktets han, tross alt *ikke* kommer.

Selv om verden kanskje burde vært slik kvinnen i diktet forventet, nytter det følgelig ikke å sitte på en benk og vente. Hun må forholde seg til den virkeligheten hun lever i. Sympatien i diktet ligger dermed på mange måter hos kvinnen, men samtidig fremstilles hun som verdensfjern og lenge ute av stand til å tilpasse seg verden slik den nå en gang er blitt.²

Det er nok mulig å stille seg kritisk både til Jacobsens skildring av kvinnens tenkemåte og fremstillingen av kvinnen som naiv i møte med den moderne verden. Det minner om en gjengs og klisjéaktig kvinnefremstilling. Den passivt ventende, svermeriske kvinnen i «Lysreklamen i skumringen» er tross alt koblet til natur, kjærlighet, følelser og barn, noe som vekker forestillingen om at hun er knyttet til såkalte myke og tradisjonelt kvinnelige verdier. Dette hefter ikke ved mannen. Det at han ikke kommer, tyder jo nettopp på at han ikke lever i samme svermeriske tilstand som henne.³

Men dommen over forfatterskapets kvinneskildringer bør ikke felles for tidlig. Jacobsen har også dikt som viser langt mer slagkraftige kvinner, og da nettopp kvinner som slett ikke lar seg forlede av løfter om romantikk. Dette kommer jeg tilbake til om litt. Først vil jeg trekke frem noen dikt der Jacobsen åpenbart er kritisk til måten kvinner blir sett på i den moderne verden. Man kan med andre ord si at han indirekte kritiserer sin egen kvinnefremstilling. Det er nemlig liten tvil om at man finner stereotypiske og objektiverende kvinnefremstillinger i forfatterskapet hans, for eksempel i «Byens metafysikk» fra debutsamlingen *Jord og jern* (Jacobsen 1933: 75–76). I dette diktet fremstår ikke kvinnen som stort annet enn et skjønnhetsobjekt: «Men oppe i dagen danser jo du med flammende / fotsåler over asfalten, og du har silke mot navlens / hvite øie og ny kåpe i solskinnet.» Et annet eksempel finner man

-
2. Tanken om at kvinner lar seg forlede av trivialromantiske forestillinger, finner man også i diktet «Piken på boblen» fra *Hemmelig liv* (Jacobsen 1954: 24–26). Diktet er for øvrig noe omdiskutert. Asbjørn Aarnes mener dette diktet er et «uvesentlig intermesso» i samlingen (Aarnes 1954: 5), mens Atle Kittang mener det er «uforståeleg» at Jacobsen utelot diktet i *Samlede dikt* (1977) (Kittang 1998: 111). Diktet handler om, som Kittang peker på, en pike «som stengjer seg av frå det røynelege» (Kittang 1998: 129), og slik jeg leser diktet, advarer det mot nettopp det, for piken ender opp død.
 3. Dikt jeg trekker frem senere, vil for øvrig befeste oppfatningen om at disse kvalitetene er spesielt tilknyttet kvinner.

i «Sten og sne» fra samme samling (Jacobsen 1933: 71–73).⁴ Diktet skildrer et møte mellom to kjærester, og kvinnen fremstår først og fremst som et begjærsubjekt. Det er hovedsakelig kvinnens ytre som vektlegges av det mannlige diktjeget: «Du danser frem med myke tramp / en serpentinernatt / med perler i ditt våte hår / og stjerner på din hatt.» Det synes også klart at det er det erotiske møtet som er målet: «I duften av exhaust og plysj / jeg *tok* dig første gang» (Jacobsens kursivering). Formuleringen «jeg *tok* deg» markerer i seg selv at kvinnen blir stilt i objektets posisjon, mens mannen er det aktivt handlende subjektet. Når Jacobsen kritiserer modernitetens kvinnefremstilling, er det like fullt ikke fremstillingen i hans egne dikt som blir lagt under lupen, men pressens fremstillinger. Dette skjer både tidlig og sent i forfatterskapet.

Jeg vil vende tilbake til *Vrimmel*, men nå til prosadiktet «Sus» (Jacobsen 1935: 69–70). Mens første del av diktet er viet vinden, er andre del viet rotasjonspressen, en maskin som raskt kan trykke store opplag av for eksempel aviser eller ukeblader. En velkjent kontrast mellom natur og kultur er dermed satt i spill, og forskjellen er at der vindens stemme ikke når frem til menneskene, står det motsatt til med rotasjonspressen. Dens tanngarder «betenker sig ikke et øieblikk på / hvad de vil ha sagt», men «slynger [...] sine ord ut over ver- / den så det synger i folkemassen». Disse ordene blir «hugget [...] inn i menneskenes hjerter». Diktet avslutter med eksempler på slike ord. Først kommer det brutale: «– Madrid: To hundre nye dødsdommer», men så avslutter diktet med ord som handler om kvinner, og disse er av en ganske annen art. Spørsmål som blir hugget inn av pressen, er «– Har amerikanske kvinner store føtter?», og reklamen «– Bruk *Suzon* for huden» (Jacobsens kursivering). *Suzon* er et hudpleiemiddel for kvinner. Den moderne verden har et både fordømmende og objektiviserende blikk på kvinnen, og gjennom artikler og reklamer fører den menneskene med dette synet. Et lignende eksempel finner man i diktet «Inlandsbanan» fra den senere samlingen *Tenk på noe annet* (Jacobsen 1979: 86–87). Også der frem-

4. Erling Aadland skriver interessant om dette diktet at det ligger en ambivalens i kjærligheten og erotikken som skildres, blant annet fordi «nød og sykdom griner frem» av metaforene. Han tolker for eksempel blodrosen i diktet som et mulig tegn på tuberkulose (Aadland 1996: 71). For meg er det imidlertid mer sentralt å følge det lyriske jegets umiddelbare blikk på kvinnen.

fører Jacobsen en mediekritikk som fortsatt fremstår som aktuell. På toget kan man kjøpe aviser, og diktet avslutter med en beskrivelse av avisens innhold. Den gjør leserne «stappet fulle av terror og voldtekter, / kvinne pupper og krig». Her betoner Jacobsen dagspressens objektivisering av kvinnekroppen, og dette blir, som Jacobsen som nevnt formulerer det, hugget inn i leseren. I diktet «Angelus» fra *Pass for dørene – dørene lukkes* (Jacobsen 1972: 24–25) ser det iallfall ut til at objektiveringen av kvinner vinner gjenklang blant menn. I diktet står det: «Men vi skal dø snart og det gjelder å få med seg alt / bil kone og gressklipper og ikke tulle seg bort / med tanker som gjør deg bløt». Her ironiserer Jacobsen over mannen, som tenker på bilen som det viktigste, kona riktignok som nest viktigst, men da tett fulgt av gressklipperen.

Samlet sett kan man si at den moderne verden ifølge Jacobsen på ingen måte er ideell for kvinner. Den er fiendtlig overfor den konvensjonelle kjærligheten spesielt og myke verdier generelt, og i tillegg synes den å bidra til en stadig sterkere objektivisering av kvinner. Hun blir til en ting på linje med en gressklipper. Likevel blir ikke menn nødvendigvis fremstilt som syndebukkene. Det er snarere som om de passivt lar seg fange i modernitetens lenker.

Et dikt som støtter tanken om at begge kjønn er ufrivillige ofre for modernitetens negative sider, er «Arv og miljø» fra *Vrimmel* (Jacobsen 1935: 36–37). Diktet består av to parallelle strofer, der den første er viet en ung kvinne. Hun fremstilles som et uskyldig barn som kaster seg ut i dansen: «Uskyldig / med store pupiller / og forskrekkede øienbryn / og munnen nysgjerrig spiss / som et barn / går hun til dans». At dansen foregår under «glatte projektører, kjelne projektører», markerer at det er en moderne verden hun befinner seg i, og som Hanne Lillebo skriver, er det nærmere bestemt snakk om den «moderne underholdningsindustri» (Lillebo 1998: 134). Erling Aadland påpeker dessuten at «glatte projektører, kjelne projektører», som har sin parallell senere i diktet, virker «dehumaniserende» (Aadland 1996: 82). Den unge kvinnen går altså naivt en kald, moderne underholdningsindustri i møte, der hun nok først og fremst blir et begjærsobjekt og ikke et helt menneske. Hun gjør heller ikke noe opprør, men utfører den forventede dansen: «Armene løftet. To skritt til siden. / Knekke klosset i knærne.»

Det interessante ved dette diktet er at kvinner og menn ikke blir stilt

opp mot hverandre. Selv om man kan regne med at det er menn som begjærer den unge kvinnen, er menn like utsatt. Der kvinnen går naivt og uskyldig ut i den dehumaniserende underholdningsindustrien, går unge menn ut i den like dehumaniserende krigen, slik det kommer frem i andre strofe: «Nu stirrer / med uskyldige pupiller / og forskrekkede øienbryn / gassmasken ut over verden / med sin snabel nysgjerrig spiss / som et barn.» Også her blir det danset, men der kvinnen danser til kastanjetter, danser soldaten «til mitraljøser». Og dansen foregår på samme vis: «Armene løftet. To skritt til siden. / Knekke klosset i knærne.» Som Aadland understreker, kan diktet leses som en «ironisering [...] over en allmenn menneskelig liksomværen» (Aadland 1996: 83), men det er også mulig å anlegge et kjønnsperspektiv på diktet. Diktet kan da leses som et skarpt bilde på den rollen kvinnen blir tildelt i den moderne verden. Parallellen i diktet viser i tillegg at situasjonen til en ung kvinne i den moderne verden er lik en soldats rolle i krigen, og slik blir det understreket at det tragiske livet ikke bunner i en kamp mellom kjønnene. Det er derimot snakk om begge kjønnss posisjon i moderniteten, der kvinner som menn fremstår som tragiske ofre.

«– dig vil jeg ikke ha»: kvinner og beilere

Når det dukker opp tragiske kjærlighetsmøter i Jacobsens forfatterskap, ender det som regel med at kvinnen står skuffet og desillusjonert igjen, slik jeg viste et eksempel på ovenfor, men det finnes også dikt som fremviser andre takter. Et eksempel er «Flagg, flagg» fra *Sommeren i gresset* (Jacobsen 1956: 54–55), der en kvinne som vasker, slår fast følgende: «Såpevannet / varmer ofte mer enn menn.» Selv om kvinnen senere i diktet kanskje vedgår at hun skulle ønske verden var annerledes, «Det er enda håp for kloden, sier hun,» er det noe kontant og selvhevdende over denne uttalelsen.

En standhaftig og selvstendig kvinne finner man ellers i diktet «De tre elskere» fra *Vimmel* (Jacobsen 1935: 29–31). Diktet har form av en fortelling i strofeform. Det starter med en pike som «går med lyse sko / på gatens blanke bre». Hun går i regnet, som snart begynner å flørte med henne. Regnet berører henne, det plukker «på den varme hånd»,

og det gir henne gaver i form av «en øredobb av dugg». Til sist kommer den ultimate flørtegesten: Regnet «tittet ned i øiets bund». Men denne piken lar seg ikke forføre. Hun ler regnet opp i ansiktet og avviser det fordi det ikke bringer henne glede: «Du får mig til å gråte jo, / – dig vil jeg ikke ha.» Avslaget er tydelig basert på at hun vet hva som er best for henne: En romanse med denne frieren vil ende med et såret hjerte. Så går hun videre, og nå mer irritert enn i starten: «Og foten klappet gatens sten / med forte, sinte smell».

Veien videre er ikke fri for friere. Det konvensjonelt romantiske regnet blir nå erstattet av den viltre og lystige vinden. Også vinden berører henne, men på en mer leken måte. Den «rotet i den gule faks / og lo i hennes fang». Etter hvert blir vinden svært nærgående: Den «løftet hennes skjørt». Slik fremstår vinden som den notoriske skjortejegeren, og nok en gang er pikens avvisning kontant: «Å blås, du bare narrer mig, / – dig vil jeg ikke ha.» Piken forstår at også en romanse med vinden vil ende med knust hjerte.

Som i et eventyr skjer ting tre ganger. Den tredje frieren piken møter på, er verken en konvensjonell romantiker eller en skjortejeger. Denne gangen er det derimot den staute og autoritære solen som dukker opp: «Da trekker solen ut sitt sverd / og hilser, stor og streng». Diktet legger i utgangspunktet opp til at man skal få den forventede eventyrslutten, for solen har større lykke med seg enn de tidligere frierne. Da solen blir nærgående, «flammet hun fra hals til kne». Etter «en stund» faller hun likevel ned på samme konklusjon som tidligere: «Du bare driver gjøn med mig, / – dig vil jeg ikke ha.»

Piken i diktet har blitt utsatt for tre vidt forskjellige friere som alle kan leses som bilder på ulike mannstyper, og hver gang er resultatet det samme: Alle avvises som falske elskere. Denne kvinnen lider med andre ord ikke av romantiske vrangforestillinger. Det ender heller ikke i det triste. Tvert imot vandrer hun videre på sin vei som om ingenting har hendt: «Så klapper hvite sko avsted / med rappe, korte smell, / og kjolen husker der hun går / og plystrer for sig selv.» Hun sleper seg altså ikke trist og desillusjonert videre. Med skritt som «rappe, korte smell» fremstår hun snarere som en selvstendig kvinne full av selvtillit. I Jacobsens forfatterskap finnes slik sett ikke bare kvinner som med stor skuffelse må innse at verden ikke lenger er like åpen for romantiske relasjoner.

Det finnes også kvinner som på selvstendig vis frigjør seg fra den falske romantikkens klamme grep, og som slik hevder sin egenverdi.

«← er det kommet en rynke til?»: kvinner og tenkning

Selv om Jacobsen utviser sympati med modernitetens ofre, slik jeg har vist tidligere, er han ikke fremmed for å kritisere menneskenes naivitet og enkelhet i møte med denne verdenen. Dette finner man et eksempel på allerede i debutsamlingen. I «Industridistrikt» (Jacobsen 1933: 81–82) røper tittelen hvilket landskap vi skal inn i, og diktets fire første strofer innebærer en mektig tankerekke. Som Lillebo påpeker, forvandles et industridistrikt til «dinosaurer og hornøgler» (Lillebo 1998: 103). Lillebos poeng er at denne sammensmeltingen viser at «skillet mellom natur og kultur ikke er absolutt» (Lillebo 1998: 103). Selv vil jeg løfte frem siste strofe, for der finner man et kritisk bilde av det moderne mennesket. Diktet inneholder et lyrisk jeks betraktning av duets oppvåkingsprosess, og det er i denne halv våkne tilstanden duet tillegges muligheten til å erfare sammensmeltingen mellom natur og kultur. Da duet til slutt faktisk våkner, er det imidlertid en helt annen tanke som fyller duets sinn: «'Idag skal jeg ut og kjøpe nye sko.'» Dette er diktets siste verselinje, og anførselstegnene markerer at dette er de eneste tankene som faktisk er duets. De øvrige må tilskrives det lyriske jeget. Diktet punkterer dermed i duets prosaiske tanker, som får duet til å fremstå som en moderne, tankeløs konsument.

«Industridistrikt» er et av Jacobsens du-dikt, og dersom man tenker at duet er en kvinne, handler dette kanskje mer om leserens egne fordommer («shopping er en kvinneaktivitet»). Når det er sagt, finnes det flere dikt der kvinner spesielt fremstilles som enkle, prosaiske sjeler. I *Tenk på noe annet* finner man to eksempler på nettopp det. I det første diktet, «Til deg» (Jacobsen 1979: 49–50), tenker det lyriske jeget over livet med kona. Diktet starter med en filosofisk betraktning: «Tiden går (hva skal den ellers ta seg til).» I andre strofe mimrer det lyriske jeget tilbake til morgener han har «stått og sett litt på deg», og lyden når hun grer håret sitt, beskriver han som knitring «som i sne i påskefjellet». Det finnes flere slike betraktninger og bildeskapinger i diktet. Kvinnen

på sin side blir ikke tillagt slik tenkning, snarere tvert imot. Jeget ser henne bøye seg frem mot speilet, og det hun reflekterer over, ifølge jeget, er følgende: «— er det kommet en rynke til?» Riktignok hevder ikke jeget at dette er kvinnens eneste mulige tanke, og i diktets fortsettelse kommer det dessuten tydelig frem at jeget verdsetter kona si. Diktet inneholder slik sett ingen eksplisitt nedvurdering av eller dom over kvinnen. Ikke desto mindre danner replikken en kontrast til mannens mer filosoferende og reflekterende tenkning. I ytterste forstand antyder derfor diktet at kvinnen, i motsetning til mannen, har et nokså banalt fokus på det ytre. En lignende banalitet blir tilskrevet kvinnen i «Første snefall. November» (Jacobsen 1979: 63–64) fra samme samling. Mens det lyriske jeget, som er ute i snøværet, gjør seg vidtfavnende og bilde-rike tanker om snøen som laver ned, faller diktet fra det høytsvevende og ned i det trivielle da han kommer inn til kona. Rett før har han sammenlignet snøen med englevinger, mens diktet avslutter med følgende replikk: «— Du har jo istapper på begge kinnene jo, / sa kona da jeg kom inn igjen.» Kanskje kan diktsamlingens tittel, *Tenk på noe annet*, forstås som en oppfordring til (blant annet) disse kvinnene?

Noe som motsier en slik tolkning, er at Jacobsen i andre dikt nettopp oppvurderer kvinnens tankeløse væremåte. Dette kommer til uttrykk i diktet med den beskrivende tittelen «Tankeløs —» fra *Stillheten etterpå* — — — (Jacobsen 1965: 41–42). At kvinner ikke fremstilles som tenkende vesener, betyr ikke at de dermed blir kritisert. I diktet «Tankeløs —» blir en *annen* verden beskrevet. Enkelt sagt er det sommerbakkens, gran-konglens og ørretens verden, det vil si naturens verden. Naturen kan forstås som tankeløs, men da forutsatt at man ser på tenkning som en menneskelig, rasjonell prosess. Som Aadland skriver, er naturen ikke egentlig tankeløs, for, som det står i diktet, sommerbekken «er full av tanker den ikke kan holde fast på», men disse tankene er «flyktigere, alltid musikk». Altså, skriver Aadland videre, «er de ikke tanker, slik vi kjenner dem» (Aadland 1996: 229). Aadland presenterer ellers en overbevisende tolkning av diktet som et metadikt der et av poengene er at den andre verdenen kan nåes gjennom «dikterisk tenkning», en tenkning som er knyttet til forundring og ikke til «kløkt og beregning» (Aadland 1996: 229). Det viktigste poenget her er imidlertid Aadlands påpeking av at ikke bare «den dikteriske væremåten [...] har denne

begunstigelsen» (Aadland 1996: 229–230), for slik starter den siste strofen: «Til denne verden hører også kvinnenens små lykker: / en katt i fanget, lave ord til barn / og alt som vokser, trådene i en vev / tre fingerspor på vinduene om aftenen». Kvinner blir i så måte knyttet til det «tankeløse», men denne gangen blir det tydelig at det er en tankeløshet som handler om noe ganske annet enn en prosaisk tankeløshet. Her er det en tankeløshet som er «full av musikk», og som kobler dem tettere til naturen enn det rasjonelle menn fylt av «kløkt og beregning» er (jf. Aadland 1996: 229). Det må i dette diktet regnes som en oppvurdering, ikke minst fordi det sammenstilles med en «dikterisk væremåte» (jf. Aadland 1996: 229).⁵

«De gamle kvinner sover ofte tungt»: gamle kvinner

En gruppe kvinner som ikke sjelden dukker opp hos Jacobsen, er de gamle kvinnene. Dette er en gruppe kvinner Jacobsen åpenbart ønsker å oppvurdere, men man kan spørre seg hvor vellykket det blir. Hovedsakelig fremstilles de ikke som kvinner med verdi i seg selv, slik man gjerne kunne tenkt at eldre kvinner for eksempel har en livsvisdom som er verdt å høre på. De eldre kvinnene blir derimot oppvurdert fordi de fortsatt har noe av den unge kvinnen i seg. Dette kommer blant annet til uttrykk i et dikt jeg har vært innom tidligere, nemlig «Til deg» fra *Tenk på noe annet* (Jacobsen 1979: 49–50), der kona betrakter ansiktet sitt og ifølge jeget spør seg om det er kommet en rynke til. Jegets respons på en slik tanke er følgende: «– Det er det ikke. For meg / er du ung. / Det er sevj i deg, skog [...]» Den samme tanken finner man i «De gamle damer» fra *Hemmelig liv* (Jacobsen 1954: 63–64).

«De gamle damer» starter med det lyriske jegets spørsmål om hvor de «unge kvinnene med lynsnare føtter» blir av. Spørsmålet ser ut til å springe ut fra en undring over gamle damer og det som kjennetegner

5. Betragtningene som kommer frem i dette diktet, kan for så vidt kaste et formildende lys over kvinnefremstillinger hos Jacobsen som jeg tidligere har stilt meg noe kritisk til, særlig den man finner i «Lysreklamen i skumringen». Når jeg ikke har trukket inn slike vurderinger av kvinners tenkning der, er det fordi diktet selv ikke åpner for slike refleksjoner.

dem. Gamle damer «går langsomt i trappene», og de er som fremmede i verden, for de er i «det fremmede store landet hvor vintrene er lange / og ingen mere skjønner deres sprog». Selv om de fremstår som fremmede, blir vi av det lyriske jeget oppfordret til å hilse «dem med ærbødighet». Grunnen til det er at de «bærer det med sig enda som en duft, // et hemmelig bitt i kinnet, en nerve inne i / håndflatene etsteds som røper dem». Dette *det* som de gamle damene fortsatt bærer i seg, er det unge. Både dette og det forrige diktet får slik sett motsatt virkning enn det trolig var ment, for oppvurderingen av og ærbødigheten for det unge i den gamle blir samtidig en nedvurdering av den gamle i seg selv.

Det finnes imidlertid også dikt om gamle kvinner som er fri for henvisninger til de unge kvinnene de en gang var. Et eksempel er «Kvinnens søvn» fra *Sommeren i gresset* (Jacobsen 1956: 20), der man finner en sår sympati med den tilstanden gamle kvinner befinner seg i. «De gamle kvinner sover ofte tungt», starter diktet, og søvn må her forstås metaforisk. De sover ikke reelt sett, men er som søvngjengere i verden. En slik tilstand kan man kanskje tenke på som en befrielse, men ikke så i dette diktet. I søvnen «strever [de] med så mange harde drømmer». Videre følger en nokså kaotisk beskrivelse av drømmene og drømmenes virkning, og dette kaoset gjenspeiler seg i formen ved at det ikke kommer et punktum før i sjuende verselinje. Det de drømmer om, er tiden da de virket som husmødre: Den er fylt av småbarn, svette og hast, og den er på den ene siden beskrevet som en hard tid, for drømmene er som nevnt harde, og de «biter». I tillegg går «alle sår [...] opp». På den andre siden er den også beskrevet som en tid da de er i full vigør. Det er en tid «da livet ga tre-fire åndedrag av styrke / og store svulne bryst». Uansett om fortiden som hjemsøker de gamle kvinnene, har positivt eller negativt fortegn, gir den samlet sett inntrykk av å være en hektisk og springende tid, og kanskje er det også en forvirret tid i den forstand at det ikke er rom for å stoppe opp og tenke. Det antydes iallfall av diktets omslag, som kommer etter første punktum: «Nu vil de våkne». Ut-sagnet gir først håp om at den nye livsfasen gir nye muligheter for å være våkent til stede i verden, men de to neste og avsluttende verselinjene punkterer umiddelbart håpet: «men søvnens dører er for stive nu. De sover / dypt som sement og kjenner ingen mere.» Når de er fri fra den hektiske fasen i livet, er det for sent. Da er de fremmede for verden

og kan ikke lenger delta i den. Her er det også verdt å legge merke til bruken av punktum, som i seg selv antyder en avslutthet, og som underbygger tanken om at livet for de gamle kvinnene er avsluttet før det fysisk og konkret er det. Poenget kan være at kvinner i alle livets faser, og uten å være skyld i det selv, har avstand til verden i den forstand at de ikke får deltatt i den på en tenkende og bevisst måte. Først er de hindret av hverdagens kjas og mas, senere er det den aldrende kroppen som står i veien. Dette må dog ikke leses som kritikk av dem. Diktet har tvert imot en langt større innlevelse i de gamle kvinnenens liv enn det som er tilfellet i de foregående diktene, og det er, som sagt, en sår sympati med disse kvinnenens ensomhet.

«ganske enkelt en mor og et lite barn»: mødre

Det lyriske jeget i «Matutin» fra *Fjerntog* (Jacobsen 1951: 37–38) ønsker seg et «stille, nakent hjerte / som hos en ung mor». Et slikt hjerte vil gjøre jeget i stand til å undre seg over hver dag. Diktet minner i så måte om «Tankeløs →», der kvinner ble tilskrevet en dikterisk væremåte. At mødre har en annen måte å være i verden på enn andre, er hovedtendensen i forfatterskapets mødreskildringer. Det gjør dem oppvurderte, men også fremmede og derfor utsatte. To dikt med mødre som hovedmotiv synliggjør dette.

«Mødrenes land» fra *Stillheten etterpå* – – – (Jacobsen 1965: 37–38) starter med noe som kan minne om en nonsjalant avvising av mødrenes betydning: «Ganske enkelt en mor / og et lite barn og hva så». Aadland karakteriserer det imidlertid som en «'lykkelig' tekst» i en samling der de fleste dikt er preget av håpløshet, og han påpeker at diktet har en positiv «valorisering av mødre, barn, gamle» (Aadland 1996: 225). Det positive, skriver Aadland videre, er at mødrenes land representerer et mulighetsland. Dette mulighetslandet blir en motvekt eller en mulig redning i en verden som ellers preges av håpløshet: «Vi er hjemløse, og trues av å bli språkløse, for vi lider av angst for det enkle og fortrolige, det som er så enkelt at den [sic] nesten ikke kan fattes» (Aadland 1996: 225). Også i dette diktet mener for øvrig Aadland at det er en parallell mellom mulighetslandet mødrenes land representerer, og

diktningen: Mødrenes land er «poesiens land for overskridelse og mulighet» (Aadland 1996: 226).

Min lesning av diktet sammenfaller med poengene jeg har trukket frem hos Aadland. Det antydende nonsjalante «hva så» bør ikke leses som en nedvurdering. Det bør derimot leses som starten på et spørsmål som dreier seg om hvordan man skal klare å beskrive «Ganske enkelt en mor / og et lite barn»: «og hva så / når ingen ord er til». For å skrive om dette enkle (i positiv forstand) foreslår jeg å bruke for eksempel «stumme / nordlysflammer». Det er nemlig ingen ord i det eksisterende språket som kan beskrive moren og barnet, for «de taler et annet sprog / og de bor i et annet land». Det første strofen viser dermed et grunnleggende ønske om å kunne beskrive mødre og barn. Samtidig blir de også fremstilt som fjerne for jeget: De snakker annerledes, og de er et annet sted. Det kan selvfølgelig ikke være snakk om et annet sted rent konkret, og i andre strofe står det også at mødrenes land er både fjernt, «bortenfor alle fjell», og nært, «midt i blant oss». Det er snarere snakk om en varsom undring over en relasjon og en væremåte som kan sanses rett foran oss, og som det er verdt å forsøke å ta del i. Det støttes iallfall av strofe to, som er en skildring av mødrenes land, og det er også her det blir tydelig at det er mulighetenes land, slik Aadland også løfter frem. Det er for eksempel et land «der skyene plutselig kan åpne seg / og drysse ned hvite krysantemer». Det er kort sagt et land der det trauste, grå og kjedelige – en torsdag, en himmel full av skyer eller en spurv – kan endres til noe rikt og vakkert.

Den tredje og avsluttende strofen forstår jeg som en beskrivelse av mødrene i dette landet. De er livgivende og beroligende, slik de i åpningen på strofen stiller barnets sult og tørst og bringer det til salighet: «Sult og tørst er kommet langt / men lebene er salige.» De bringer med andre ord ro i uroen, og diktet avslutter med at mødrene selv er standhaftige i sin ro: «Selv i nattens hamrende uro er det en ro / som ikke gatene, ikke / jernbaneundergangene kjenner / og hjertet er uten frykt.» Mødrene er upåvirket av den uroen og frykten som andre, for eksempel diktjeget, føler. I tillegg til å oppvurdere mødrene medfører diktet dermed også håp, for, som Aadland skriver, diktet gjør oss kjent med «[r]oen bak all uro» (Aadland 1996: 226).

Det andre diktet jeg vil trekke frem, ender mer urovekkende på mødrenes vegne. Det dreier seg om diktet «Mødrene» fra *Hemmelig liv*

(Jacobsen 1954: 55).⁶ «Mødrene», åpner diktet, «står bak dis som skogene». Med flere av de foregående diktene i bakhodet kan man tolke sammenligningen mellom mødrene og skogen som et tegn på at mødre tydeligere enn andre er knyttet til den oppvurderte naturen, men det mest sentrale denne gangen er at de er utydelige for oss. De er noe vi ikke ser skikkelig. Det er dette aspektet som blir utviklet videre i den andre strofen: «Halvt bortvendte inne i et halvmørke så ingen kan se ansiktene.» De fremstår her enten som halvveis selvutslettende eller engstelige, i og med at de ikke bare er utydelige, men selv skjuler seg. I tredje strofe skjer så et omslag. Jeget beskriver dem først som «navnløse», noe som støtter opp om det anonyme inntrykket, men dette blir straks avløst av noe ganske annet, for de er «[n]avnløse og umåtelige, det er et sus som går ut fra dem». Mødrene selv hefter det imidlertid en uro ved: «de er ute i kveldene og roper på noen gjennom / århundredene.» Hvem de roper på, og om de får svar, kommer ikke klart frem. Kanskje roper de for å bli sett, og hvis det er slik, kommer jeget dem til unnsetning, for jeget ser deres betydning, styrke og kraft: «De er jordens sanne innbyggere, de har bryst som fullmånen / og hofter som bredt tømmer.» Til tross for dette ender diktet i det sorgtunge for mødrene: «Kvistet ned og forrådt tilslutt og inn i mørket som / et minne, en tung stokk i veggen, ruvende / som jern.» Med mødrene skal det til slutt gå som med skogen: Den hugges ned og brukes til menneskenes nytte, og den egentlige skogen blir bare et minne.

Når det gjelder mødrene, ligger det, som Atle Kittang skriver, en feiring av mødrenes urkraft i diktet (Kittang 1998: 137), men det er også et urovekkende varsel om denne urkraftens, disse «jordens sanne innbyggeres», fremtid. Et spor av håp er det kanskje likevel. Det kan fremdeles være tid til å snu og redde denne urkraften, for ennå står de i dis, halvt bortvendte. De er med andre ord fortsatt mulige å nå, og diktet kan i seg selv leses som et forsøk på å redde mødrene fra den kommende undergangen. Diktet føyer seg dermed inn i rekken av dikt der Jacobsen

6. Som både Aadland og Kittang peker på, er det paralleller mellom «Mødrene» og «De gamle damer», som er fra samme samling, og som jeg har kommentert tidligere (jf. Aadland 1996: 148; Kittang 1998: 137). I begge diktene finner man tanken om at de kvinnelige representantene er fremmede og ikke mulig å forstå. I begge diktene finner man også en vilje til å vise dem ærbødighet.

oppvurderer mødrene som særegne og betydningsfulle, men i dette tilfellet er han samtidig bekymret for at samfunnet ser ut til å se på mødre med et stadig mer kjølig og distansert blikk. Dette er ikke bare et tap for mødrene. Det er også et tap for mennesket generelt fordi mødrene, som diktet «Mødrenes land» illustrerer, kan vise oss veien ut av tomheten.

«Kra, kra, kra»: kvinner som styrer og steller

Det er mange koblinger mellom kvinner og tradisjonelle husmorsysler i Jacobsens forfatterskap. I «Myrstrå vipper» fra *Vrimmel* (Jacobsen 1935: 73–74) er menneskene mer opptatt med sitt liv inne i byene enn livet i naturen, og beskrivelsen av hva kvinner gjør, går slik: «husmødrene vasker kopper / i varmt vann og setter dem på plass i skapene / etter hvert måltid». Når det gjelder verdien disse syslene blir tilskrevet, varierer det i diktene. Et godt sammenligningsgrunnlag finner man i Jacobsens to dikt om vaskekoner. Det tidligste diktet er «Reise» fra *Jord og jern* (Jacobsen 1933: 59–60), det seneste er «Morgenkråker» fra *Hemmelig liv* (Jacobsen 1954: 40–41).

I «Reise» beskriver jeget hvordan det har lyst til å reise ut i verden. Denne lysten fyller jegets «sjel med villhet», og noe av det som bidrar til denne følelsen, er «vaskekonenes strøm over perrongene / i den fuktige morgentime». Vaskekonene kommer som del av en oppramsing. De blir sammenstilt med «Stasjonsventesaler om natten», «visnede smørbrød» og «opstablede stoler», og det disse tingene har til felles, er at de blir noe å lengte bort fra. Som representanter for den trauste hverdagen har de riktignok en positiv virkning, for de virker eggende på jegets fantasi, og jeget oppsøker da også stasjonsventesalen frivillig nettopp av den grunn. Et direkte positivt kvinnebilde dreier det seg likevel ikke om i dette tilfellet. I «Morgenkråker», derimot, får vaskekonene en ganske annen funksjon.

«Morgenkråker» har til felles med en rekke andre Jacobsen-dikt at det etableres en kobling mellom et naturelement og kvinner. Denne gangen blir kråkene og vaskekonene paralleller: «Det er kråkene som vekker landet / med sin trette larm over markene», åpner diktet, og i andre

strofe blir det klart hvem som står for vekkingen av landet i byene. Det er «vaskekonene, / kra, kra, / som kommer skramlende med sine kolli over / perrongene». Kittang mener at «[t]røystesløyse er grunnstemninga i ‘Morgenkråker’» (Kittang 1998: 132), men kanskje farer han for raskt over diktet. Man kan nok si at diktet umiddelbart gir et slikt inntrykk. Kråkene har sin «trette larm», vaskekoner kommer med «den trette lyden av bøttene», og de «flakser tungt». De mange, slepende daktylene bidrar også til å skape en stemning av kjedsomhet og ørkesløshet. Det er imidlertid vanskelig å lese et dikt der tre verselinjer består av ordene «kra, kra» som et mørkt dikt. Også rim som «ramlende» og «skramlende» bidrar til å skape et heller muntert preg. I tillegg kan selve innholdet i diktet leses mer positivt, for jeget ser verdien i vaskekonene. De fungerer akkurat som kråkene, og det de gjør, foruten å vaske, er å vekke byen opp fra den tunge morgenstemningen. De kommer vel å merke tungt, men det er som om de i løpet av morgenen fordriver den tunge stemningen, og de ender opp med å snakke og flagre. Etter endt dyst drar de hjem og hviler litt, før det til slutt signaliseres at de vil komme på ny: «Kra, kra, kra.»

Vaskekonene i «Morgenkråker» vekker byen til liv, de får dagen i gang, og i så måte er det et ganske annet bilde av vaskekonene enn det som ble presentert i «Reise»: Ikke bare vasker de og holder rent, men i stedet for å få oss til å svinne hen i fantasiens verden vekker de oss opp til å være i livet her og nå. Dette gjelder ikke bare denne ene morgenen. De trenger bare litt hvile før de igjen er klare for en ny dag, og slik hindrer vaskekonene verden fra å havne i en endeløs seig og søvndyssende tilstand.

«Du er ikke ferdig ennå»: avslutning

«Hei, det er mer. / Du er ikke ferdig ennå» lyder åpningsversene i diktet «Striptease» fra *Stillheten etterpå* – – – (Jacobsen 1965: 46–47), og de fungerer godt som avslutning på denne artikkelen. For det første avslutter jeg i vissheten om at det er flere kvinnemotiver som ikke er undersøkt, og diktet «Striptease» synliggjør i seg selv dette poenget. Det handler nemlig om stripperen Lili, som det lyriske jeg ønsker skal forstå

at det finnes noe annet, noe *mer* bak den overfladiske verdenen hun som stripperske lever i. For det andre har jeg utelatt den kjønnede metaforikken, som finnes i rikelig monn i forfatterskapet. I diktene finner man for eksempel dager, netter, farger, skyer, myrer og båter som blir fremstilt som kvinner. Selv om det i slike tilfeller blir sagt mest om sakleddet (dager, netter, farger, osv.), kan den kjønnede metaforikken også avsløre et syn på kvinner som igjen kan bringe frem andre nyanser i Jacobsens kvinneskildringer. For det tredje, og viktigere, gjenstår spørsmålene jeg åpnet med, og da særlig spørsmålet om hvordan Jacobsens kvinneskildringer fremstår for dagens lesere. Denne diskusjonen vil jeg ikke la ligge.

I diktene jeg har løftet frem, avtegner det seg overordnet sett et kvinnebilde man kan velge å stille seg kritisk til. Jacobsen har en tendens til å fremstille kvinner som passive ofre overfor både den moderne verden og menn. I tillegg er kvinnene ofte knyttet til klisjéaktige forestillinger som at de står nærmere naturen, kjennetegnes av myke verdier og står utenfor det rasjonelle. Det kan også nevnes at de typisk opptrer i såkalte kvinneroller: De er mødre, koner og vaskekoner. Kort sagt kan man ut fra mine eksempler trekke slutningen at Jacobsens lyrikk først og fremst kjennetegnes av stereotypiske, endimensjonale og objektiverende kvinneskildringer.

Til tross for alt dette gir det en uggen følelse å skulle avslutte med en utelukkende kritisk konklusjon. Kanskje stammer dette ubehaget først og fremst av min egen følelse av at Jacobsen slett ikke vil kvinnen noe vondt, og at jeg derfor føler behov for å forsvare han for et moderne kritisk blikk. Ikke desto mindre mener jeg det også går an gi han et forsvar på et mer objektivt plan. En ting som taler imot konklusjonen at Jacobsen er ignorant i sine kvinneskildringer, er at flere dikt inneholder kritikk av modernitetens objektivering av kvinner. Alene veier det kanskje ikke opp for den objektiveringen som finnes i forfatterskapet, men hvis man tar en annen innsikt i betraktning, stiller det seg annerledes. Diktene viser at menn kan bli blindet og forledet av moderniteten, og er det ikke mulig å lese dette som en innsikt om at også diktjeget (eller Jacobsen) selv, som tross alt befinner seg nettopp *i* moderniteten, kan bli ufrivillig rammet av denne holdningen? Det kan iallfall tjene som en forklaring på hvorfor diktene sett under ett inneholder både objektivering og kritikk av den selvsamme objektiveringen. En annen formild-

ende tanke i denne sammenhengen er dessuten Jacobsens du-dikt, der det som nevnt ofte er vanskelig å avgjøre om duet er mannlig eller kvinnelig. I stedet for å anta (på stereotypisk vis) at en mannlig forfatter naturlig henvender seg til andre menn, kan man tenke seg at Jacobsen i disse tilfellene henvender seg til mennesket generelt. I så fall finner man også her en nyansering av objektivering av kvinnen, siden kvinnen da blir innlemmet som en likeverdig del av menneskeheten.

Sist, men ikke minst er det verdt å se nærmere på sammenhengen mellom det Jacobsen sier i intervjuet jeg åpnet artikkelen med, og tankene som kommer til uttrykk i dikt der kvinnemotivet er sentralt. Ut-sagnet om at vi burde ha flere kvinnelige ledere, skaper forventninger om politisk diktning. I utgangspunktet fremstår ikke diktene jeg har trukket frem, som politiske, men man kan lese dem som en utdypning av hva det er ved kvinner som gjør dem til gode ledere. Ifølge Jacobsens dikt handler det om at kvinner er myke, omsorgsfulle og nære naturen, og at denne væremåten inkluderer en annen form for tenkning enn den rasjonelle. En slik mentalitet er redningen i en kald og kynisk modernitet. Etter mitt syn osrer dermed ikke diktene av mannlig arroganse der det mannlige blir fremstilt som uovertruffent og verdifullt. Det hele smaker snarere av forskjellsfeminisme. Cathrine Holst forklarer at forskjellsfeminister «har kjempet for at kvinnetypiske virksomheter, verdier og erfaringer, skal verdsettes høyere», og de har kjempet for høyere verdsetting av det de oppfatter som kvinnelige dyder: «omsorg, ansvar, anstendighet, følelsemessig varhet [og] klokskap i praktiske og mellommenneskelige former» (Holst 2017: 31, 53). Det er nettopp dette, kvinnenens særegne verdier, erfaringer og dyder, jeg mener Jacobsen utforsker og ønsker å gi verdi gjennom diktene sine.

Litteratur

- Andersen, P.T. (1993). «'De har noe i øynene som verden ikke ser lenger, de gamle'». I Karlsen, O. (red.). *Frøkorn av ild: Om Rolf Jacobsens forfatterskap*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen.
- Holst, C. (2017). *Hva er feminisme*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Jacobsen, R. (1933). *Jord og jern*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1935). *Vrimmel*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1951). *Fjerntog*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1954). *Hemmelig liv*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1956). *Sommeren i gresset*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1965). *Stillheten etterpå* – – –. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1972). *Pass for dørene – dørene lukkes*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1979). *Tenk på noe annet*. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, A. (1998). *Ord, bilete tenking: Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Lillebo, H. (1998). *Ord må en omvei: En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.
- Sejersted, J. (2007). «Rolf Jacobsen (1907–1994)». I Hagen, E.B. og Aaslestad, P. (red.). *Den norske litterære kanon*. Oslo: Aschehoug.
- Tønnessen, T. og Karlsen, O. (1993). «'Jeg skriver for de som ennå er våkne ...' Et redigert utsnitt fra intervjuer med Rolf Jacobsen». I Karlsen, O. (red.). *Frøkorn av ild: Om Rolf Jacobsens forfatterskap*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/ Cappelen.
- Aadland, E. (1996). «*Forundring. Trofasthet*»: *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal.
- Aarnes, A. (1954). «En virkelig dikter». *Morgenbladet* 11. november 1954, s. 3 og 5.

FREDRIK PARELIUS

«I sprangets krampe»

Tvisynt futurisme i *Jord og jern* (1933)

At det finnes en futuristisk impuls i Rolf Jacobsens *Jord og jern* (1933), er velkjent. Den som leser dikt som «Fanfare», «Flyvemaskiner» og «Nitti kilometer» opp mot F.T. Marinettis første futuristiske manifest fra 1909, vil få øye på noen åpenbare likheter. Det sterkt ikonoklastiske manifestet opphøyer blant annet teknisk innovasjon, de aggressive bevegelse, styrke, fart, og krig – «the only true hygiene of the world» (Marinetti 1909). Dette er motiver som kan gjenfinnes i de nevnte Jacobsen-diktene. I lys av futurismens affinitet til fascismen og Jacobsens fremferd under krigen, blir koblingen Jacobsen–futurisme sterkt ideologisk ladet, for ikke å si betent. Bidragsyterne i Jacobsen-resepsjonen har hatt ulike strategier for å håndtere dette. Heming Gujord har eksempelvis lagt frem en ideologikritisk lesning av diktene «Fanfare» og «Odda» i sin *Edda*-artikkel fra 2013 (Gujord 2013). Mens Per Thomas Andersen trolig ligger tettere på det som har vært normen, når han skriver at Jacobsen har skrevet de beste diktene med futuristisk tilsnitt på norsk, men umiddelbart beroliger oss med at «[v]i ikke [behøver] se Marinetti-spøkelser av den grunn» (Andersen 1993: 140).

Og sant nok, selv om Marinetti var et velkjent navn også i den norske offentligheten (jf. Brandes 1913: 346), ville det vært bemerkelsesverdig om den unge Rolf Jacobsen faktisk hadde lest ett eller flere av futurismens manifeste og gjort disse til en del av sin poetikk. Det virker nok mer sannsynlig, slik Erling Aadland har antydnet, at den danske, futuristisk influerte poeten, Emil Bønnelycke har vært en mediator mellom Rolf Jacobsen og dette tankegodset (Aadland 1996: 65–

66).¹ Men hva består en slik påvirkning i, rent konkret? Selv om John Brumo nevner problemstillingen (Brumo 2020: 50), mener jeg fortsatt at Jacobsen-forskningen har til gode å gå det vi kan kalle «den Jacobsenske futurisme» skikkelig etter i sømmene. For hva slags plass har mennesket i en fremtid som formes av teknikkens ustoppelige fremskritt? Leser vi Jacobsen komparativt, opp mot hans futuristisk-inspirerte forløpere og samtidige, blir det tydeligere hvilken tekstlig tradisjon han skriver seg inn i, og hva han selv bringer til torgs.²

Poul Borum nevner i sin artikkel om Jacobsens «hemmelige sprog» at «[d]e dårligste digte i *Jord og jern* er helt afhængige af overtagne strukturer», han tillegger også Jacobsen et visst epigonpreg tidlig i dikt-karrieren (Borum 1970). Og kanskje kan det være betegnende dersom vi ser Jacobsens «Fanfare» i lys av Bønnelyckes «Krigshymne» fra pro-sadiktsamlingen *Asfaltens sange* (1918):

FANFARE

Har du sett heisekranene løfte de snadrende
jernnebb?
Har du hørt sleggenes muntre sang
på de svaiende bjelker?

Har du sett stålskjelettene folde sig ut på himlen

-
1. I sin Jacobsen-monografi «*Forundring. Trofasthet*» (1996) trekker Aadland frem Bønnelyckes navn i fotnotene, men følger ikke det komparative sporet videre. Bønnelyckes futuristiske påvirkning er godt belagt. I *Modernistiske outsiders* viser Peter Stein Larsen til en anekdote der Tom Kristensen forteller at han sammen med Bønnelycke kom over en utgave av Marinettis første manifest i et antikvariat (Larsen 1998: 58).
 2. Jacobsen og Bønnelycke deler også en sterk affinitet til Johannes V. Jensen (jf. Larsen 1998: 58). Jensen-sporet i *Jord og jern* var bemerket alt fra bokens utgivelse. C.J. Hambro nevner: «Walt Whitman, Johannes V. Jensen – hundrede efterlignere – naturligvis er det paavirkning, det er indslag, det er lærdom hentet fra den ene og den anden – ute og hjemme: Uten det ingen utvikling. Men alt er optat og omsat i et sterkt sind og git dette sinds eget særpreg» (Hambro 1933). Jacobsen har også selv trukket frem Jensen som en viktig inspirasjonskilde (jf. Lillebo 1998: 99). Lillebo trekker frem diktet «Reise», som har flere likhetstrekk med Jensens «Paa Memphis Station». Jørgen Sejersted (2013) leser også Jacobsens «Jernbaneland» i lys av samme Jensen-dikt.

som røde kniplinger i solskinn?
Har du hørt lufthamrenes trommeild mot naglen
fra skinner, hus, skibenes høie jernsider?

– Da har du sett *krigens*
knitrende fane i luften!

– Da har du hørt maskingeværene
sprøite sitt stål mot fiendens hjerte!
(Jacobsen 1933: 74)

KRIGSHYMNE

Hengiv Jer, Kammerater, i Lytten til Sangen i Luften. Den lystigste Lyd er den, der lovsynger Døden. Fløjt med den melodiske Fløjten af Fuglene, Projektilerne –. Fløjt den berusede og unge Overmodts Fanfare! Fløjt som det fløjter det natlige Fugletræk deroppe. Fryd Jer over denne dødelige Form for Underholdning. Vid, Kammerater, at hele denne spidsnåbede Sværm Fanden gale os ikke ved, hvor den vil hen –.

Hører I dette Presto af ulyksaligt travle Maskingeværer? [...]

O, i denne aandeløse Trommeild, Kammerater, i denne af fløjtende Jernfugle befærdede Nat sker Udløsningen af umaalelige Fond af Kræfter, som for os, der *skal* dø, er den gudskabte Skønhed. [...]
(Bønnelycke 1918: 51)

Tekstene er selvsagt ikke identiske, og ligger langt fra hverandre formmessig, men det er påtakelige sammenfall mellom dem. Markerte ord som «i Luften», «Fanfare» «Maskingeværer» og «Trommeild» er felles gods. Den metalliske sangen og fuglemetaforikken er også der i begge diktene. I lys av slike indisier er det fristende å lese «Fanfare» som et sverdikt eller hyllestikt til Bønnelycke. Et slikt utgangspunkt endrer premisene for en lesning av Jacobsens dikt. Heming Gujord skriver

om «Fanfare»: «Om vi noensinne skal stille spørsmålet om forholdet mellom estetikk og ideologihistorie i norsk poesi, så må det vel være nettopp her der linjen – futurismens rette linje – trekkes mellom teknikken, krigen og fiendens død for maskingeværenes prosjektiler» (Gujord 2013: 282). Spørsmålet kan vi gjerne stille, men sett i lys av Bønnelyckes tekst, blir ikke linjen fra Marinetti like rett – og det interessante med «Fanfare» blir snarere spørsmålet om det partikulære, det spesifikke Jacobsenske. Hvilke svar er det Jacobsen gir på *Bønnelyckes påstand* om kuleregnets skjønnhet?

Hovedgrepet i Jacobsens dikt er det skarpe skillet mellom det imponerende, levendegjorte industrilandskapet: «Har du sett», «Har du hørt», og krigen som et annet, dystre uttrykk for den samme moderniteten: «Da har du sett», «Da har du hørt». I Jacobsens «Fanfare» blir påstanden at den industrialiserte virkeligheten er en mynt med avers og revers. Har du sett forsiden på mynten, må du samtidig vedgå at den har en bakside. Man kan ikke naivt besyng heisekranenes «snadrende / jernnebb», stålskjelett med «kniplinger» og tilsynelatende «muntre slegger», uten samtidig indirekte å bejæ det industrialiserte krigsmaskineriet. Det ligger en ironi i kontrasten mellom det «muntre» som preger metaforene i diktets første del – og krigsalvoret som skildres med en lignende letthet i diktets andre del.³ Diktet fremviser slik en ambivalens i møte med det nye, et etisk forbehold, en motstand mot Bønnelyckes hengivelse til dødens lovsang. Og der Bønnelycke har blitt kritisert av flere danske litteraturhistoriskrivere for naivt å parafasere Marinetti (jf. Larsen 1998: 56), må innføringen av forbeholdet sies å være mer av et særtrekk hos Jacobsen.

Det er i dag fort gjort å lese inn høyreideologi i fanfarens militaristiske konnotasjoner, men i samtiden var fanfaren et nokså frekvent motiv i den unge lyrikken, også på venstresiden. For Bønnelyckes del går futurisme hånd i hånd med hyllestikt til Rosa Luxemburg.⁴ Også

-
3. Gujord vurderer også en lignende lese måte i sin artikkel, men tviler på den i og med at det blir opp til leseren å «fullende syntesen i en dialektikk som bare stilles til skue i diktet» (Gujord 2013: 282).
 4. «Lyrikken fornyes tydeligvis ogsaa efter tidens tarv. – Danske blade berettet fornylig om en ‘ekspressionist aften’ hvor digteren Emil Bønnelycke læste op et hylningsdigt til Rosa Luxemburgs ære – akkompagnert av revolverskud som han fra tid til anden avfyrt.» (*Urd* 26.4.1919)

Arne Paasche Aasen har et agitasjonsdikt med tittelen «Fanfare» i *Sigd og hammer* der vi kan merke oss at han skriver om «*jernet og jordens* staalsatte armé!» som skal samles i «en fylking til krig og til kamp» (1921: 18, min kursivering). Gunnar Ekelöfs «fanfar» fra *sent på jorden* (1932) representerer på sin side et gjennomironisk motstykke til en slik begeistring: «skär upp magen och tänk inte på morgondagen [...] låt altaret bli vattenklosett [...] skär upp magen i dag är vi glada som sjungande ljus och klingande glas» (Ekelöf 1932: 53). I «Fanfare» befinner Jacobsen seg i en underliggjørende posisjon, mellom disse ytterlighetene. Men da han to år senere igjen tar opp fanfarer, trommer og maskingevær i diktet «Virkelighet», har forbeholdet hans utviklet seg til moralsk dom. En av avdelingene i «Virkelighet» er formulert som en direkte advarsel mot å la seg rive med av voldsbejaende massesuggesjon:

[...]

Katetrene, prestene, trompetfanfarene.

Trommene, takten, strømmen som driver oss

fremover er drøm.

Maskingeværene.

Blod-englene og sølen. Skriket da du

en aften våkner til smertene.

Lasarettens sne.

Massegravene,

er virkelighet

[...]

(Jacobsen 1935: 16)

Politisk sett tilhørte Jacobsen et studentmiljø på venstresiden i overgangen mellom 1920- og 30-tallet. Lillebo viser til at Jacobsen var medlem av den Mot Dag-kontrollerte studentorganisasjonen Clarté som hadde et pasifistisk grunnsyn (Lillebo 1998: 80). Det kan tenkes at Jacobsen resirkulerer motivene fra «Fanfare» for å vise frem en presisering eller oppdatering av sitt politiske standpunkt, men slik jeg leser det, har også en eksistensiell forflytning funnet sted. Der Jacobsen i *Jord og jern* skildrer tidstypiske uttrykk for «strømmen som driver oss / fremover»

med både forundring og uro, skiller han i «Virkelighet» kvalitativt mellom drøm og virkelighet. Dermed faller han i det senere diktet ned på et mer moralsk tydelig, men også mer konvensjonelt uttrykk der «[m]assegravene, / er virkelighet». I lys av «Fanfare»s Bønnelykke-kobling, biografiske faktum og diktet «Virkelighet», styrkes en ironisk lese måte av «Fanfare». Derfor vil jeg mene at Gujord leser diktet vel etterpåkløkt når han spør om det «her finnes fascistoide trekk i diktet som gir et frampeik om forfatterens seinere disposisjoner utenfor litteraturen?» (Gujord 2013: 282).⁵ Et inntrykk av at de futuristiske motivene i *Jord og jern* snarere undersøker noe uavklart ved den moderne tilværelsen – at de inngår i poetens oppriktige meningssøken, styrkes dersom vi leser flere av disse diktene i sammenheng.

«Flyvemaskiner»

Flybegeistring som kunst- og diktmotiv er sterkt assosiert med den futuristiske bevegelse helt fra starten av. En stor del av Marinettis andre futuristiske manifest er viet flyet (Marinetti 1914: 19) og begeistring kommer til kunstnerisk uttrykk i dikt som Luciano Folgore's «Canto degli hangars» fra 1912 (Bohn 2005: 34). Det lanseres også senere manifest for både Aeropittura (luftmalerier) i 1929 – og Aeropoesia (luftpoesi) i 1931 (jf. Bohn 2006). Dette er en kunst som forlater bakkeplanet og ser verden fra nye, luftbårne perspektiver. Som Knut Brynhildsvold viser i sin bok *Luften er en dikters rike*, er flybegeistring også viktig i den russiske futurismen (Brynhildsvold 2019: 203).

Poul Borum trekker frem to dikt fra *Jord og jern* som spesielt vellykkede, og av disse legger han mest vekt på «Fjellsjø». Det andre dik-

5. En lignende kritikk kan rettes mot Gujords lesning av «Odda», som han mener står og faller på «ett sentralt bilde». Gujord trekker med rette frem at Israel «er tungt til stede som sluttord i teksten» (Gujord 2013: 85). Han leser dette ordet som et bilde på «kulturelle stereotypier» og «Israel som metafor for internasjonale kapitalkreftene [sic] som forgrener seg på tvers av land og kontinenter». Likevel oppleves lesningen forhastet når Gujord unnlater å nevne at linjene der fabrikkens røyksøyler står «som skystøtter om dagen, / som ildstøtter om natten / over Israel» (Jacobsen 1935: 28) parafraserer en scene som nevnes flere steder i Bibelen, blant annet i andre og fjerde Mosebok der Gud «går foran dem i en skystøtte om dagen og i en ildstøtte om natten» og leder jødene fra Egypt til Israel – det forjettede land (4. Mos 14,14).

tet, «Flyvemaskiner» må nok kunne sies å være Jacobsens mest typisk futuristiske dikt:

FLYVEMASKINER

Aluminium:

– Sommersøndagen.
Løv som solen skinner på.
Sne.

Aluminium:

– Fiskeskjellene.
Oljegrå dønninger over dypets
begynnende vrede.

–

Panterhuden
over muskelfibre knyttet i sprangets
krampe.

Aluminium:

– Slettene sitrer.
Vinger svartner på himlen.
Motoren borer sig hylende inn i
solen.

(Jacobsen 1933: 58)

Tidligere lesere av dette diktet som Erling Aadland og Andreas Lombnæs, har fremhevet dets assosiative preg (Aadland 1996: 64; Lombnæs 2015: 230). Assosiasjonsrekken er av metonymisk karakter. *Aluminium* blir den avgjørende del for helhet – stikkordet som setter diktets tre billedrekker i gang. Hvis vi kan snakke om et narrativ i denne teksten, begynner vi på bakkenivå med sommersøndag og solskinn på trærne, men flyvemaskinen er i hurtig bevegelse og flyr straks over snø, straks over hav og til sist over sletter før motoren borer seg hylende inn i solen og flyet muligens går under i et ikarosbilde. Men diktet bæres først og

fremst av det vi kan kalle en skjør overflatespenning. Det tynne metallhylsteret som omgir flykroppen og sørger for at den har oppdrift, balanseres mot de underliggende kreftene som bor i maskinen.

Vi kan merke oss hvordan diktet liser opp en rekke materialer som i likhet med aluminiumen er lysreflekterende overflater. Når solen skinner på løvet, er det lett å se for seg ei hengebjørk eller et ospetre med blanke, voksaktige blader som ikke bare bryter solstrålene, men også kaster dem tilbake mot betrakteren. Snøens lysreflekterende egenskaper er åpenbare. Det samme gjelder for fiskeskjellene og havoverflaten, som for sikkerhets skyld er beskrevet som oljegrå. Flatene skinner, kanskje blander de oss slik at det blir vanskeligere å se at det lurar farer under? Her er det også verdt å anføre hvordan *Jord og jerns* berømte bokomslag tangerer dette motivet.

Panterhuden er ikke nødvendigvis utpreget reflekterende, men hudlaget over musklene som spenner seg i krampesprang, gjentar diktets hovedbilde: den tynne hinnen over den ville kraftutfoldelsen. «Dypets begynnende vrede» under havoverflaten, samt de sitrende sletter antyder et jordens agens, og at det muligens er konstellasjonen menneske–natur som står på spill. Samtidig som flyvemaskinen levendegjøres som villdyr gjennom det zoomorfe panterbildet – er diktet påfallende mennesketomt. Fraværet av en entydig betrakterposisjon er ett av diktets fremste kvaliteter og fremprovoserer en rekke spørsmål: Hvor befinner jeget seg i forhold til flyet? Er jeget en betrakter, trygt plassert på bakken? Er det om bord – låst til et skjebnefellesskap med maskinen? Er det slik at jeget, og underforstått menneskeheten, forsvinner inn i solen sammen med flyvemaskinen? Hvilken status har egentlig det avsluttende bildet – er det snakk om en undergang eller en gjenfødelsscene?

Lindberghs fiskeskjell

I min videre utlegning av diktet ønsker jeg å ta tak i to av diktets helt konkrete bilder. Først fiskeskjellene. For hvorfor fiskeskjell? Fra sent på 1920-tallet gjør den kommersielle luftfarten seg gjeldende. Flytypene som nå lanseres er aluminiumskledte, i skarp kontrast til første verdenskrigs canvaskledte jagerfly. Det er lett å se at disse nye flytypene har



Charles Lindbergh foran Spirit of St. Loius, mai 1927. Legg merke til perleé-dekoren på motordekselet.

en sterk aura av modernitet over seg, og at de kan gi konnotasjoner til blanke fisker. Samtidig er det en helt konkret kontekst som åpner seg dersom vi leser fiskeskjell-metaforen litt mer bokstavelig. For det var nokså utbredt at de aluminiumskledte flyene kunne være utstyrt med såkalt perleé-dekor, en sirkelpolering av metallet som gir et distinkt, fiskeskjellaktig mønster. Faktisk var tidens uten tvil mest kjente fly, Charles Lindberghs «Spirit of St. Louis» utstyrt med en slik dekor (Keogh 2015).

Lindberghs atlantehavsflukt fra New York til Paris i mai 1927 var en verdensbegivenhet. I kjølvannet av denne enkeltmannsprestasjonen ble Lindberghs heltestatus enorm. Jeg ser ikke bort fra at Jacobsens dikt gjennom fiskeskjellene faktisk alluderer til dette flyet og dets fører. Ferden i «Flyvemaskiner» som går over sommerlig landskap, snø, hav – før de forventningsfulle «sitrende» slettene åpenbarer seg, er i tråd med Lindberghs rute. Det kan dessuten argumenteres for koblingen i lys av at flere samtidige diktere gjør sitt for å befeste Lindberghs status som djerv luftfarts-heros.⁶ En av disse var dansken Johannes Weltzer som for sitt dikt «Symphonia Heroica» ble premiert med bronsemedalje i poesi under de olympiske leker i 1928. Diktet ble trykket i *Samtiden* samme år. Jeg siterer her et utdrag:

[...]

Atlantehavets lange Bølge.
Europas lyse Nat er Længsel.
Kaotisk syder Verdens Boulevarder.
Den store Radio's Cello klinger,
usynlige Tegn bølger
hen over Jorden.

Paris, Berlin, Amsterdam,

6. I norsk sammenheng er flere av «polheltene» også luftfartshelter, med Tryggve Gran og Roald Amundsen som de fremste eksemplene. Gran beskriver sin luftferd over Nordsjøen i boken *Mellem himmel og jord* (1927), mens Amundsen hylles jevnt over, blant annet i Stein Backes dikt «Roald Amundsen starter fra Kingsbay» (1926). Henning Hovlid Wærp har skrevet godt om dette diktet i sin bok *Arktisk litteratur* (2017: 148).

Leningrad, København, Warschawa,
London
lytter.

Tavse forunderlige Aften.
Menneske.
Mennesker.

Angsten gaar forbi,
dens blege Ansigt
smiler.

Nuet skælver
som en Kvinde.

Lys er Natten.
Den ensomme Motor
høres fra det Fjerne.

En Bølgerytme
tager de Titusinder
ind mot sit urolige Bryst.

Ild er kastet i alles Hjerte,
fra Paris flammer
Verdensbaalet.

Havovervinder!
Rumbetvinger!
Spirit of St. Louis!
Kække Lindbergh!
Dødelig Alvor er din Færd.
I Skyttergrave raadner
dine Brødre!

Ny Ungdom færdes
paa Verdens Veje.

Atlanterhavets lange Bølge
har ramt vor Sjæl.

Søn af Columbus,
der vender tilbage,
tag mod vor Haand!

Hero!
Glæden er ren som Solskindet
gennemtregende blid og stærk!

Vi er Brødre.
Alle er Brødre.
(Weltzer 1928: 610-620)

Vi kan merke oss det sterke fokuset på mennesket i Weltzers dikt. Både på mennesket Lindbergh og på menneskeheten. Noe av dette fokuset kan kanskje skyldes det faktum at vi her har å gjøre med en olympisk prisoppgave, men tendensen er den samme i andre flydikt fra perioden. Også Emil Bønnelycke har flere flydikt. I prosadiktet «Aarhundredet» fra *Asfaltens Sange* elsker diktjeget samtidens: «tekniske Grænseløshed. Jeg elsker Maskinerne endnu ukortlagte Land, Propellernes Tidsalder, hvor Menneskeheden for første Gang i Historien løfter sig fra Jorden [...] Jeg elsker Aëroplanerne, som pløjer Æteren, underlegger sig Skyerne og stiger i uanede Højder». Jeget ser for seg en nær fremtid hvor «sejlende Guldsmede skal befolke den blaa Luft med en uhørt Trafik, en gigantisk Vision. O, du nære Tid, da Oceanflyverne starter fra Amager-aërodromen» (Bønnelycke 1918: 11). I et annet flydikt, «Flyverne» fra (1920), fokuserer Bønnelycke som Weltzer på flyverne og deres heroiske dødsforakt, for ikke å si dødskunst:

Erobrere, kend Eders flyvende Færd!
Lad Viljerne tugte det hvirvlende Vær.
Højt over os drømmer en Verden
I Farver og bølgende Blaafarve,
som skænker, om end det er Døden,
som Løn det bedaarende Slot.

Berus jer i Braget, Propellernes Brag,
i Duggen, der bader Bardunernes Tag –
 Nu flyver Giganternes Skarer
 paany mod en Stjernes Skin
 og drager, i bristende Hymner
 maaske gennem Portene ind ...
(Bønnelycke 1920: 129)

Poenget er her at Jacobsens dikt til tross for sin mulige Lindbergh-referanse, bryter med normen for tidens skandinaviske flydikt når han anlegger et perspektiv som ikke skiller ut og opphøyer mennesket, men som i en nærliggende lesning av «Flyvemaskiner», *er en del av maskinen*.⁷ Det som kanskje er litt overraskende, er at en slik lesning av Jacobsen ligger nokså tett på det *Lindbergh* selv skriver. Lindbergh hadde neppe noe imot den heltestatusen og persondyrkelsen som ble ham til del, men når han skriver om sine opplevelser i den enormt populære boken som kom ut like etter atlanterhavsflykten, er han opptatt av å fremheve samhörigheten han følte med flyet. Tittelen han valgte for boken er *We* (1927), eller på dansk *Vi – min flyvemaskine og jeg* (1928). På bokens innbrett kan vi lese følgende:

The publishers knew the editorial «we» as a business byword; but it was not until Lindbergh landed in Paris that they heard of the aeronautical «we». This new and fitting «flying pronoun» at once struck fire as the proper title for the book. Further, it is this «we» and the deep spiritual meaning with it, that give an added significance and emphasis to the divine guidance which must have been the pilot's through the dark hours of his flight.
(Lindbergh 1927)

7. Perspektivbrukens sentrale betydning i diktet blir tydelig hvis vi sammenligner «Flyvemaskiner» med følgende strofe fra Artur Lundkvists «Landsbygd» fra 1932, der billedbruken ellers har mange fellestrekk med Jacobsens dikt: «Från aeroplanet ser flygaren / de badande kvinnorna i viken / som simmande vita grodor, / och kvinnorna ser flygmaskinen / som en blixtrande metallfägel, / vilken styr rätt in i solen, / och kvinnorna doppar sina bländade ögon / i den svala sjön →» (Lundkvist 1932: 14).

Et «vi», en samfølelse med en dyp åndelig mening. Er ikke dette den umulige lengselen, utopien som *Jord og jern* artikulere? Enten diktene vender seg til naturen eller teknikken? Erling Aadland har en treffende hovedinnvending mot *Jord og jern*-resepsjonen:

Med få unntak domineres Jacobsen-litteraturen av at motivkontras-ten natur/teknikk gjøres til en tematisk konflikt. Vi avviser dette synet [...]. Å skrive sammen natur og teknikk er en grunnidé hos Jacobsen. Om debutsamlingen (*Jord og jern*, 1933) sier han: «Vad jag ville uttrycka var de två avgrunderna som var så aktuella: Jord och Järn, Teknik och Natur.»

(Aadland 1996: 15)

På dette punktet følger jeg Aadland, det er ikke mellom natur og teknikk konflikten i *Jord og jern* finnes: «teknikken er blind – som naturen» (op.cit.: 83). Men *mennesket* er et ensomt vesen, fremmedgjort for den naturen vi kommer fra – og uten overherredømme over den tekniske fremdriften vi har sluppet løs på verden. Ofte er vi også fremmede for hverandre. Dette er eksistensielle stengsler Jacobsen både viser frem og presser mot med sin poesi.

Nietzsches panterhud

Her er vi fremme ved lesningen av det som for meg er det andre sentrale bildet i «Flyvemaskiner», nemlig panterhuden. Konvensjonelt konnoterer det store kattedyret vitalitet og er motiv hos en rekke kjente diktere som William Blake («The Tyger»), Rainer Maria Rilke («Der Panther») og Elmer Diktonius («Jaguaren»). I tillegg er panteren og panterhuden to av Dionysos' attributter i den antikke tradisjonen. Av og til er han avbildet ikledd en panterhud, andre ganger er han avbildet ridende på en panter. Nietzsche fremhever som kjent den dionysiske kunstens over-skridende potensiale i *Tragediens fødsel*. Han viser til koblingen mellom Dionysos og panteren før han like etter skriver:

Under fortryllelsen fra det dionysiske slutes nå igjen ikke bare pak-

ten mellom menneske og menneske; også den fremmedgjorte, fiendtlige eller underkuede natur feirer atter sin forsoningsfest med sin fortapte sønn, mennesket.

(Nietzsche 2022: 27)⁸

Når Jacobsen gir sin flyvemaskin panterhud, kan det leses som et signal om at dette er en maskin som i diktets virkelighet er i stand til å overskride kategoriene maskin, menneske, natur. Men det er ikke nødvendigvis gitt *hvilke* av disse kategoriene som overskrides – eller hvilke konsekvenser dette har.⁹ Bryter maskinen grensen maskin–natur og blir et autonomt villdyr? Eller blir den en forlengelse av menneskekroppen som gjør oss i stand til å komme i kontakt med våre dyriske instinkter? Både Jacobsen og Lindbergh er her inne på den eksistensielle siden ved menneskets sameksistens med maskinen. En ting er at vi kan bruke teknologien til å endre verden, men på hvilke måter endrer den oss?

For futuristene er det langt på vei programfestet at vi står overfor det rent biologiske menneskets opphør og at dikterne må feire vår inntreden i en post-humanistisk tilstand. I sitt «Tekniske manifest for futuristisk litteratur» fra 1912 har Marinetti følgende visjonære konklusjon:

Etter dyrets rike, skuer vi nå inn i starten på maskinens rike. Gjennom økende kunnskap om – og fortrolighet med – denne kjensgjerningen, som vitenskapsmenn kun kan fatte som fysiske og kjemiske reaksjoner, forbereder vi [futurister] oss på DET MEKANISKE MENNESKET MED UTBYTTBARE DELER. Vi vil fri mennesket

-
8. Futurismens apoteose av det primitive, instinktive og ikonoklastiske bygger i stor grad på Nietzsche og en «anti-intellektuell Bergsonianisme». John J. White skriver om «what they saw as the new exciting possibilities of technology and war, they assumed that this lost quasi-Dionysian vitality was to be rediscovered» (White 1990: 303). Den russiske kritikeren Kornej Tjukovskij fremhever eksempelvis futurismen som en eksplisitt anti-apolloinsk bevegelse: «It is time for your Apollo to die, your Apollo is rachitic and gouty. We'll crack his skull. We offer you another kind of Apollo: a black and twisted monster» (jf. White 1990: 290).
 9. Diktonius stiller med sin Nietzsche-inspirerte jaguar et krav om at kunsten må transcendere moralen og opptre blindt, som en jaguar eller maskin: «Så är vi två min dikt och jag: en klo / en vilja är vi två, ett gap en tand / tillsammans är vi: en maskin som slår» (Diktonius 1922: 11).

fra ideen om døden, og slik fra døden selv, den endelige grensen for det logiske sinnet.

(Marinetti 1914, min oversettelse)¹⁰

I mange dikt betrakter Rolf Jacobsen ulike maskiner, men «Flyvemaskiner» skiller seg ut. Det er det diktet der han går lengst i retning av å tre over terskelen, inn i maskinens rike. Perspektivet i diktet følger flyets raske forflytning, samtidig er den poetiske erkjennelsen av flyperspektivet forbundet med å problematisere og stille spørsmål – ikke bare å la seg beruse. Ved å stige opp i luften har vi krysset en grense, men er vi slik Marinetti spår, i ferd med å ta farvel med mennesket slik vi kjenner det? Igjen er forbehold et stikkord. «Flyvemaskiner» bringer muligheten for undergang på banen. Trusselen er sterkt til stede gjennom «dypets begynnende vrede» over de «olje-grå dønninger». Ordet olje-grå har en metaforisk tyngde og betoner flyets energikilde og destruksjonspotensiale.¹¹ «Sprangets krampe» indikerer også at kraftutfoldelsen kan slå feil, musklene lystre ikke alltid hjernen. Når diktet konkluderer med at «Motoren borer sig hylende inn i / solen», er det nærliggende å tenke at dette er en fullbyrdelse av trusselen. Men bildet er kodet med doble konnotasjoner: Sitrer slettene av redsel eller forventning? Hylar motoren av smerte eller fryd? Motoren som driver propellens borende bevegelse inn i solen – er det ikke en villet handling? En selvbevisst Ikaros? Diktet holder begge muligheter åpne; vi kan stå overfor en undergang eller en overgang.

10. «Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'UOMO MECCANICO DALLE PARTI CAMBIABILI. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica.»

11. Petroleum er på sett og vis et lite påaktet bindemiddel i *Jord og jern* som skaper forbindelser over kløften mellom maskin og natur – mellom jord og jern, mellom urtids- og fremtidsvisjoner. Maskinene i Jacobsens teknikk-dikt ter seg som dyr, dels majestetiske, dels fryktinngytende, og de løser ut urtidens oppmagasinerte livskraft gjennom sitt forbruk av olje og bensin. Vi har sett «haisekranene løfte de snadrende jernnebb» i «Fanfare», i «Industridistrikt» er det «Fabrikkskorstener med kroner av gul røk» som blir omskapt til «Dinosaurene, hornøglene» som «løfter de tyne halsar over forstenede sumper og gresser i skyens tak av løv». Om det ikke er ren sivilisasjonskritikk, er dinosaur-maskiner i hvert fall et nokså åpenbart hybrid-motiv, et motiv som Jacobsen senere gjør svært tydelig i diktet «Mørk saga» fra *Hemmelig liv* (1954: 47).

«Overgangslesningen» styrker sitt kandidatur hvis vi ser til «Regn», åpningsdiktet i *Jord og jern*. Her finner vi et bilde som speiler avslutningen av «Flyvemaskiner». Jacobsen skildrer en urtidsscene, en skapelse: «Himmelens flyvefisker / rodde sig skrikende frem / gjennom regn.» Her er det særlig «Himmelens flyvefisker» som fanger min oppmerksomhet. De beveger seg gjennom luften, og der flymotoren hyler, skriker flyvefiskene. Selvfølgelig kan formuleringen ganske enkelt være et bilde på flyveøgler i denne urtidsverdenen, men metaforen får et ekstra lag ettersom Jacobsens flyvemaskin, i kraft av sine fiskeskjell, også er en slags «himmelens flyvefisk». I det assosiasjonsrommet som åpner seg gjør flyet en uventet gjesteopptreden i urtidsverdenen. Flyvefisken har med sin fascinerende anatomi og sine egenskaper en spesiell evne til å igangsette evolusjonære spekulasjoner. Flyvefisken overskrider sitt element, den er i et mellomværende, bundet til sitt hjemlige hav, men på vei opp i luften. Kanskje sier både «Regn» og «Flyvemaskiner» noe om at moderniteten hensetter oss i et slikt mellomværende, mellom to elementer, i en skapelse, på vei til et nytt sted.

«Undergangslesningen» av «Flyvemaskiner» blir på sin side styrket hvis vi ser til en mer apokryf Jacobsen-tekst. Ukebladnovellen «Den siste flamme – en fremtidsfortelling» fra 1929 viser at maskinmennesket, *kyborg*en, er et motiv han har behandlet eksplisitt tidligere. Jacobsen kombinerer her elementer fra Karel Čapeks Robot-skuespill *RUR* (1920) og hans atomvåpen-dystopi *Krakatit* (1924).¹² Helten i Jacobsens novelle er en vitenskapsmann i en fremtidsverden, et maskinmenneske som faktisk er i stand til å fly:

Menneske nr. Z 2007 hoppet besindig ut av vinduet i 45. etasje i statens centrallaboratorium for elektrokjemi, suste et øieblikk gjennom luften til ca. 30. etasje, spilet så metallvingene ut fra ryggen og seilte som en svane utover gjennom den blå, solgnistrende sommerdag.

[...]

Han satte farten op i 100, solen glitret i aluminiumsvingenes flater,

12. Koblingen mellom «Den siste flamme» og Čapeks *RUR* er kjent gjennom blant annet Lillebos forord til *En liten kvast med tusenfryd og fire rare løk* (Jacobsen 1996: 18). At teksten også låner plotmessige trekk fra *Krakatit*, som var tilgjengelig i svensk oversettelse alt i 1926, er ikke nevnt før.

vinden blafret i den tykke, blå luftdrakt. Han fløi som en svale under sommerhimmelen. Fortere! – Fortere!
(Jacobsen 1996: 109)

Her har menneske og maskin smeltet sammen til ett. Sitatet gir uttrykk for en barnlig begeistring over å kunne fly: «Fortere! – Fortere!» Det er dessuten verdt å legge merke til aluminiumsvingene og sommerdagen som vi gjenfinner i «Flyvemaskiner». Et annet koblingspunkt mellom tekstene er ikarosmotivet, den korte veien fra teknisk begeistring til overmot og undergang. Den oppglødde vitenskapsmannens glede og iver i sitatet skyldes at han har oppdaget en måte å temme og løse ut atomkreftene på. Novellen ender med at disse kreftene slippes løs på ukontrollert vis og menneskeheten går under.

På flukt i «Nitti kilometer»

Jeg vil vende tilbake til spørsmålet om særtrekkene ved «den Jacobsenske futurisme». Futurismen var i vinden i Skandinavias ungpøetiske miljøer i overgangen mellom 1920- og 30-tallet. Det første futuristiske manifest oppfordrer kunstnerne til å gi seg hen til tidens strøm: «Let's give ourselves utterly to the Unknown, not in desperation but only to replenish the deep wells of the Absurd!» (Marinetti 1909). En dikter som Artur Lundkvist følger begeistret opp i «Poesiens desperados» fra *Svart stad* (1930):¹³

Vi är de irrationella
de som skall så ogräset
och sprida vanvettet –
[...] vi: poesins desperados!
(Lundkvist 1930: 13)

13. I samtale med Olav Vesaas trekker Jacobsen frem Artur Lundkvist og *Bonniers Litterära Magasin* som viktige inspirasjonskilder (Vesaas 1994: 158). Jacobsen eide både Lundkvists *Naket liv* (1929), samt den innflytelsesrike antologien *Fem unga* (1929) som ble et gjennombrudd for modernismen i svensk litteratur (jf. Lillebo 1995: 22, 43). I begge disse utgivelsene finnes det futuristisk påvirkning.

Neste dikt, «Vi måste lära de nya melodierna», fortsetter i samme stil:

[...] Vi måste lära de nye rytmerna
hos de snabba, starka, stålglänsande maskinerna.
[...] Vi skall spela livets nya melodi för människorna
den eggande, stegrade livsrytmen,
snabb
djärv
stålglänsande!
(Lundkvist 1930: 14)

Men Rolf Jacobsen gir seg ikke helt hen – et tvisyn, en reservasjon preger som vi ser både «Fanfare» og «Flyvemaskiner». Diktene viser ikke Jacobsen som noen utpreget ikonoklast eller anti-intellektuell. Elmer Diktonius har i dikt som «Maskinsång» og «Dynamons själ» (1930) vært inspirert av futurismens eksperimenter med lyd-dikt og figur-dikt.¹⁴ Dette ser vi heller ikke mange spor av i *Jord og jern*.¹⁵ Samtidig viser samlingen at Jacobsen lar seg fascinere av typisk futuristiske motiver, på en måte som utgjør både en kontrast til og en videreføring av motiver som jernbane og storby – som i 1933 er uttrykk for en mer tilforlatelig modernitet. Det som ser ut til å oppta Jacobsen mest, er den uvissheten som fremskrittet og *den nye farten* stiller mennesket overfor. Fartsøkningen er en endring av et grunnvilkår. Den endrer hvordan vi sanser verden, hvordan vi er i verden. Jacobsen forblir poetisk opptatt av hastighet forfatterskapet igjennom. Men har vi vunnet farten – eller har vi tapt langsomheten? I «Vent på meg» skriver han: «Vent på oss sier ordene. Ikke så fort. Dette skal bli et dikt» (Jacobsen 1972: 10). Slik sett er det kanskje fartsdiktet «Nitti kilometer» som kaster mest lys over den unge Jacobsens forhold til tankegodset i den futuristiske bevegelse:

14. «Maskinsång» åpner som følger: «(Orlodoffa doschkoff / orlodoffa doschkoff:) / det är maskinen – / jag. / Stänger och hjul / och / nitnaglar skruvar och muttrar / drivremmar (doschkoff) [...]» (Diktonius 1930: 48).

15. Et mulig unntak finnes i diktet «Signaler» der «lysreklamens stille flam-flam» (Jacobsen 1933: 52) kan minne om den utstrakte bruken av onomatopoetika som finnes både i russisk og italiensk futurisme (jf. Nicholls 1995: 97).

NITTI KILOMETER

Å stupe ned
gjennom aftenrøden
mot andre lande
på flukt mot dagen
mens stunden brenner
til aske bak dig
med høie flammer.

– Å høre glefset
av motormunnen
mot veiens kurve
mens landet kommer
med favnen åpen,
med nye steder
du ikke kjenner
med trær og tårner
imot ditt hjerte.

Å flenge natten
med gygne kniver
og jage skyggen
til døde forut
til dagen løfter
de hvite bryster
imot din lebe.

– Den lyst er iskold
og dyp som døden
og ensomheten.

–

En motor roper
i svarte skoger.

Du knuger rattet
med hårde fingre.
Ditt hjerte ånder
– du henter dagen;
du vrister timen
av himlens hender.

Ja, skynd dig, skynd dig
og favn det heftig
ditt bleke bytte
med lydløs jubel,

– for bak dig brenner
en drøm til aske
med røde flammer – –
(Jacobsen 1933: 56)

Diktet åpner med en iøynefallende infinitivskonstruksjon. Første strofe danner ikke noen grammatisk fullstendig setning, men skildrer like fullt omrisset av en handling. Et du stuper «ned gjennom aftenrøden» i høy fart «på flukt mot dagen». Situasjonen er uoversiktlig; er duet om bord i et fly, flyktende ned gjennom luftlagene – eller befinner det seg et annet sted? Duet er «på flukt mot dagen», men er det på flukt *fra* noe? Diktet faller etter de to første verselinjene inn i en jambisk tofotet takt som bidrar til følelsen av driv. Det akutte og hektiske preget understrekes ytterligere når den første strofen runder av med at «stunden brenner / til aske bak dig / med høie flammer».

Neste strofe er formulert som en ny infinitivskonstruksjon, men er dette en fortsettelse av samme hendelsesforløp, eller er vi over i en annen handling i høy fart? Motormunnen gleser truende og vi får greie på at i hvert fall denne strofen er lagt til en vei. Etter hvert blir det klart for leseren at hele diktets perspektiv trolig er lagt til en rask bil som legger landet åpent for duet. Den tredje strofen er bygget opp etter samme mønster som de to foregående, men i dette partiet blir handlingsgangen mer abstrakt. Strofen gir slik et symbolsk perspektiv på den jagende bevegelsen i diktet. «Å flenge natten / med gylne kniver»

er i seg selv en umulighet, men kan leses som et bilde på billyktene som lyser opp foran bilen. Skyggen som «jages til døde forut» er også paradoksal. Det er umulig å ta livet av sin egen skygge, men innenfor diktets ramme, der bilen kjører gjennom natten, helt til daggry, blir bildet forståelig. I dagslys blekner skyggen og blir mindre truende.

Etter de tre innledende infinitivskonstruksjonene kommer diktets første brudd. Det implisitte jeget slår fast: «– Den lyst er iskold / og dyp som døden / og ensomheten.» En nærliggende lesning er at jeget kommenterer duets lyst til å «stupe ned», «høre glefset», «flenge natten». En slik voldsom, fartsjagende positur blir gjennom denne strofen forbundet med kulde, død og ensomhet. Kanskje antydes det at bevegelsen nettopp er en flukt fra disse konstantene. Samtidig er infinitte verb ubøyde, både i tid og modus. Det bidrar til at det som skjer i diktets tre innledende strofer, fremstår som tenkte, drømte eller potensielle handlinger. Slik blir en lese måte der duet forstås som jegets selvtiltale, mer aktuell. Konfronterer jeget det fåfengte i sin egen lengsel mot fart og flukt?

Femte og sjette strofe følger bilens ferd videre. Scenen er fortsatt mørk og bruken av dramatiske verb som «roper», «knuger» og «vrister» gir dette partiet et ekspresjonistisk preg. Duet jager fortsatt mot dagen og seirer til slutt når det «vrister timen / av himlens hender». Men målet som er nådd er det «bleke bytte» og må omfavnes heftig og hurtig. Hvis duet ikke skynder seg, glir øyeblikket av lykke over – for bevegelsen stopper ikke. Diktet konkluderer med å gjenta det avsluttende bildet fra første strofe: «bak dig brenner / en drøm til aske / med røde flammer». Andre gang bildet artikuleres, er ordet «stunden» erstattet av «en drøm». Koblingen mellom disse to størrelsene utviser en skepsis mot dikt-duets positur som ikke har ro nok til å ta stunden innover seg, ei heller ro til å drømme. Å være i jakten er en beruselse, men også en flukt som innhentes av kulde, ensomhet, død med en gang jakten stopper opp. I det tett beslektede diktet «Autobahn» fra *Pusteøvelse* er fluktmotivet formulert helt utvetydig: «All fart er flukt. Hva flykter du fra. Dine håp, din / uro» (Jacobsen 1975: 15). Her er det likevel grunn til å kontrastere det tidlige diktet mot det senere. «Nitti kilometer» er i berøring med den «iskolde» fartslysten som duet favner om med «lydløs jubel», mens diktjeget i «Autobahn» i sterkere grad moraliserer over (eller fortrenger) en slik impuls.

Som Jacobsen selv antyder, fremtvang «de två avgrunderna som var så aktuella: Jord och Järn, Teknik och Natur» flere ulike responser i samtiden. Avslutningsvis vil jeg derfor kontrastere det futuristiske innslaget i *Jord og jern* mot en annen, samtidig tekst med særlig affinitet til avgrunnen menneske-natur. I sitt kjente essay «Den sidste Messias» (1933) gir Peter Wessel Zapffe uttrykk for sitt tragiske livssyn. Han tar utgangspunkt i at mennesket er avsondret fra den instinktive tilværelsen andre dyr lever i, og at vi er dømt til å lide under at vi er i stand til å erkjenne livets meningsløshet. Zapffe sammenligner våre velutviklede hjerner med den utdødde kjempehjorten, hvis overdimensjonerte gevir ble dens evolusjonære bane. I samme essay går han gjennom de strategiene mennesket har utviklet for å holde meningsløsheten på avstand. Ifølge Zapffe er meningsløshet noe man kan (1) fortrenge, (2) isolere seg fra, (3) la seg distrahere fra, eller (4) sublimerer. Zapffe fremhever det å hengi seg til «tidens rytme» som et av eksemplene på distraksjon. Han bruker sågar flyets fremdriftsprinsipp som bilde på det samme:

Distraktionen er for eksempel «socitetens» livstaktik. Den kan sammenlignes med en flyvemaskine, – bygget av jord, men med et princip som holder den oppe saa længe det virker. Den maa altid være i fart, fordi luften bare kan bære den et øieblik. Flyveren kan bli sløvet og tryk av vane, men saasnart motoren fusker er krisen akut.
(Zapffe 1933: 652)

Den bærende ideen i den futuristiske estetikken er en dyrking av fart og fremdrift, et sentralt mål er å fange inn selve bevegelsen i kunst. For Zapffe vil nok dette falle inn under det han betegner som «ikke bare en 'stræben mot' men like meget en 'flugt fra'» (ibid.). For Marinettis del ligger det derimot et sublimt potensiale i farts-apoteosen. Jacobsen anerkjenner på sin side begge impulsene, og inntar i *Jord og jern* en tvisynt posisjon. Han viser i sine futuristiske dikt frem farten og fremskrittets forførende natur samtidig som han beholder en tenksomhet over forandringen i menneskeperspektivet. Fremskrittets bevegelse kan være vakker, også når den stivner i «sprangets / krampe».

Litteratur

- Andersen, Per Thomas 1993. «'De har noe i øynene som verden ikke ser lenger, de gamle'». I Ole Karlsen (red.). *Frøkorn av ild – Om Rolf Jacobsens forfatterskap*. Oslo. Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen.
- Bohn, Willard 2005. *Italian Futurist Poetry – Edited and translated by Willard Bohn*. Toronto, Buffalo, New York. University of Toronto Press.
- Bohn, Willard 2006. «The Poetics of Flight: Futurist 'Aeropoesia'». I *MLN* Vol. 121 nr. 1 Italian issue.
- Borum, Poul 1970. «Rolf Jacobsens hemmelige sprog». I *Minervas kvartalstidsskrift* #1/1970.
- Brandes, Georg 1913. *Fugleperspektiv*. Kjøbenhavn og Kristiania. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Brumo, John 2020. «Persepsjon og materialitet i Rolf Jacobsens *Jord og jern* (1933)» i *Litteratur som erfaring – Modernisme og modernitet fra Obstfelder til Kjærstad*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Brynhildsvold, Knut 2019. *Luften er en dikters rike – Streiftog gjennom de poetiske flyvningers historie*. Vidarforlaget.
- Bønnelycke, Emil 1918. *Asfaltens sange – Prosafragmenter*. København. Nordiske Forfatteres Forlag.
- Bønnelycke, Emil 1920. *Gadens Legende – Digte*. København. J.L. Lybeckers Forlag.
- Čapek, Karel 1926. *Krakatit*. Stockholm. Hugo Gerbers Förlag.
- Charles A. Lindbergh, with *Spirit of St. Louis in background, May 31, 1927*. Public domain. Hentet fra: <https://www.loc.gov/pictures/item/2002721494/> [lest 23.3.2024]
- Diktonius, Elmer 1930. *Stark men mørk*. Stockholm. Holger Schildts Förlag.
- Diktonius, Elmer 1922. *Hårda sånger*. Stockholm. Holger Schildts Förlag.
- Ekelöf, Gunnar 1932. *sent på jorden – dikter 1927–31*. Stockholm. Spektrum.
- Gran, Tryggve 1927. *Mellem himmel og jord*. Oslo. Gyldendal.
- Gujord, Heming 2013. «Hvorfor fanfare? – Ideologihistorie som prob-

- lem i norsk litteraturforskning». I *Edda* Vol. 100. #4. Oslo. Universitetsforlaget.
- Hambro, Carl Joachim 1933. «En ung lyriker» i *Morgenbladet* 21.10.1933
- Jacobsen, Rolf 1933. *Jord og jern*. Oslo. Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf 1935. *Vrimmel*. Oslo. Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf 1954. *Hemmelig liv*. Oslo. Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf 1972. *Pass for dørene – dørene lukkes*. Oslo. Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf 1975. *Pusteøvelse*. Oslo. Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf 1996. *En liten kvast med tusenfryd og fire rare løk – Ukjente dikt og tekster 1925–1993*. Red. Hanne Lillebo. Oslo. Gyldendal.
- Keogh, Eamonn 2015. «Engine turning». <https://www.cs.ucr.edu/~eamonn/et/et.htm> [lest 8.1.2024]
- Larsen, Peter Stein 1998. *Modernistiske outsiders: underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*. Odense. Odense Universitetsforlag
- Lillebo, Hanne 1995. *Rolf Jacobsens boksamling* (katalog trykket opp uten forlag)
- Lillebo, Hanne 1998. *Ord må en omvei – En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo. Aschehoug.
- Lindbergh, Charles A. 1927. «We» – *The Famous Flier's own Story of His Life and His Transatlantic Flight, Together with His views on the Future of Aviation*. New York, London. G.P. Putnam's Sons.
- Lindbergh, Charles A. 1928. «Vi» – *Min Flyvemaskine og Jeg*. Paa Dansk ved Kaptajn A.P. Botved. København. Gyldendalske Boghandel.
- Lombnæs, Andreas G. 2015. *Seg selv. Subjektframstillinger i norsk litteratur*. Oslo. Novus Forlag.
- Lundkvist, Artur 1930. *Svart stad*. Stockholm. Albert Bonniers Förlag.
- Lundkvist, Artur 1932. *Vit man*. Stockholm. Albert Bonniers Förlag.
- Marinetti, F.T. 1909. «Declaration of Futurism» I *Poesia* Vol 5. #3–4–5–6. Milano.
- Marinetti, F.T 1914. *I Manifesti del Futurismo*. Milano. <https://archive.org/details/imanifestidelfut00mariuoft/page/n5/mode/2up> [lest 8.1.2024].

- Nicholls, Peter 1995. *Modernisms: a literary guide*. Basingstoke. Macmillan
- Nietzsche, Friedrich 2022. *Tragediens fødsel*. Oversatt av Øystein Skar. Oslo. Spartacus.
- Sejersted, Jørgen 2013. «*Jord og jern – og hva så? – Originalitet og kanonisering på 80 års avstand*». I *Signaler – Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner* #1, 2013
- Urd* [notis uten tittel og signatur] 26.4.1919, #17, Vol 23. Anna Bøe (red.)
- Vesaas, Olav 1994. *Rolf Jacobsen – en stifinner i hverdagen*. Oslo. Cappelen.
- Weltzer, Johannes 1928. «Symphonia Heroica – Amsterdam-Olympiaden 1928». I *Samtiden* Vol. 39. Oslo. Aschehoug.
- White, John J. 1990. *Literary Futurism – Aspects of the first avant garde*. Oxford. Clarendon Press.
- Wærp, Henning Hovlid 2017. *Arktisk litteratur – fra Fritjof Nansen til Anne B. Ragde*. Stamsund. Orkana Akademisk.
- Zapffe, Peter Wessel 1933. «Den Sidste Messias». I *Janus* Vol. 1, nr. 9. Oslo. Nasjonalforlaget.
- Aadland, Erling 1996. «*Forundring. Trofasthet*» – *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo. Gyldendal.
- Aasen, Arne Paasche 1921. *Sigd og hammer*. Oslo. Det norske Arbeiderpartis Forlag.

OLE KARLSEN

Rolf Jacobsens Italia-dikt. Ekfrasene

Rolf Jacobsen reiste «multissimo», heter det i en nyere masteroppgave om gjendiktninger av Jacobsens dikt til italiensk (Romanzi 2015: 30). Det er nok en sannhet med modifikasjoner iallfall hva gjelder tiden før han pensjonerte seg fra journalist- og nattedaktørjobben. Rolf Jacobsen kom aldri til Italia i sine mest formative år, han nærmet seg de 50 første gang han var i Roma. I 1955 fikk han tilbake sine statsborgerlige rettigheter etter landssvikdommen etter krigen, og han kunne da få pass og reise utenlands. På det tidspunkt var Jacobsen allerede gjenopptatt som medlem av Den norske Forfatterforening etter eksklusjonen i 1945, og utover på 1950-tallet kunne han igjen få stipender, som velkomne bidrag til en slunken reisekasse.

I gymnastiden og tidlige studieår hadde Rolf Jacobsen «åndeleg heimstad i kristne miljø», skriver Knut Ødegård, og påpeker at dette er underkommunisert i oversiktsverk over forfatterskapet til fordel for hans tilhørighet i arbeiderbevegelsen utover på 1930-tallet (Ødegård 2017: 7). Etter krigen begynte Jacobsen igjen å orientere seg mot kristendommen, og han konverterte i 1951. «10. oktober 1954 har han gjenomgått den såkalte ferming – dvs. konfirmasjon – i St. Torfinns menighet [i Hamar]», skriver Ove Røsbak og nevner at Jacobsen tok Fransiscus som sitt katolske navn «etter den hellige Frans av Assisi, tiggermunken, fuglenes venn» (Røsbak 1998: 341). Sett i en slik sammenheng er det ikke så merkelig at det var det katolske Sør-Europa og særlig Italia Jacobsen rettet øynene mot da han igjen fikk anledning til å reise utenlands. Det er således ikke urimelig å anta at den første Italia-turen i 1955 var mer av en pilegrimsreise i egentlig forstand for en ny konvertitt enn de senere reisene. Og da Jacobsen siden hen besøker Sansepolcro i Toscana mens reisefølget hans drar til Petrarcas fødested i

Arezzo,¹ må det være av samme grunn: Sansepulcro, som Jacobsen bokstaverer San Sepulcro i «Spill med skygger» (Jacobsen 1999: 261), ble grunnlagt rundt et kapell bygd på 900-tallet av to pilegrimer som hadde brakt med seg en stein fra Den hellige gravs kirke i Jerusalem, derav *Borgo Santo Sepulcro* som var bynavnet på Jacobsens tid og som ble grunnlaget for at byen ble et reisemål for pilegrimer.

Pilegrimsreisen i sønderled har lange tradisjoner i de nordiske land. Allerede i den norrøne litteraturen fortelles det om Sigvat skald, Olav den helliges hoffpoet, som kom hjem til Norge fra Roma i 1030 og som fikk mange «lastord» fordi han var bortreist da kongen ble drept på Stiklestad.² Gjennom flere århundrer, også etter reformasjonen, knyttet pilegrimsreisen forbindelser mellom Norden og Italia; den ny-konverterte Sigrid Undsets siste reise til Roma i 1925 var nettopp en pilegrimsreise – for å nevne ett eksempel. Imidlertid fikk pilegrimsreisen en mer metaforisk betydning etter hvert. På 1800-tallet, særlig i etterkant av Johann Wolfgang von Goethes *Italiensische Reise* (1816–1817), ble *le grand tour* og dannelsesreisen velkjente begreper; overklassen fra det ganske Nord-Europa, også fra de nordiske landene, dro til Italia. Og kunstnerne dro, fra Norge først malerne, så forfatterne. «De norske malerne skildret det de så: det italienske landskapet», skriver Atle Næss i innledningen til antologien *Lyset kommer fra sør*, mens de norske forfatterne «skrev stort sett om Norge» (Næss 2011: 13).³ Som vi siden skal se, er det hjemlige medskrevet også i noen av Rolf Jacobsens Italia-dikt, skjønt han som malerne først og fremst var mest opptatt av det han så, fra Italias landskaper og *cityscapes*, bylandskapene.

I svensk litteraturhistorieskrivning har man utmyntet begrepet *Italia-romantikken* med tanke på 1800-tallskunstnernes pilegrimsreiser til

-
1. Petra og Rolf Jacobsens reisefølge på denne rundreisen i Toscana i 1968 var poeten Finn Strømsted og bildekunstneren Bodil Cappelen som på den tiden ennå var et ektepar.
 2. Sigvat skald svarte på anklagene med dette diktet: «Gid Kvitekrist meg dømte / til heite ild i Helvet / om jeg har hatt den tanke / å komme bort fra Olav. / I det er jeg uskyldig. / Til Rom jeg fór, spør vitner, / for å fri min sjel fra fare; / jeg sannhet ikke dølger.» Snorre Sturluson 1979:459.
 3. Francis Bulls velkjente, muligens apokryfe anekdote om Bjørnson er illustrativ: Sittende ute på campagnaen med utsyn til vinmarkene og vinbøndenes seil som skulle verne vintønnene fra det skarpe sollyset, fikk Bjørnson inspirasjonen til diktet som begynner med det berømte verset «Brede Sejl over Nordsjø gaar».

Italia.⁴ Denne romantikken har to hovedkomponenter. Den første har med lengselen etter landskapets lys og skjønnhet å gjøre, «Sydens Skjønnhed», som Henrik Ibsen skal ha uttrykt det. De kom for å få bekrftet sine forestillinger om et arkadisk landskap, om hyrdediktningen, om idyllen i alle betydninger av ordet, også det berømmelige *memento mori* som idyllens berømte gnome innskriver: *Et in Arcadia ego* (Også jeg er i Arkadia). Denne komponenten knytter an til antikken, og slik også til Italia-romantikkenes andre hovedkomponent, nemlig møtet med kunsten, særlig renessansekunsten, med maleri, skulptur og arkitektur. Mange av Jacobsens Italia-dikt kan best anskues i forlengelsen av denne andre hovedkomponenten, skjønt lyset er overveldende til stede i mange av Italia-diktene hans, kanskje kan også idyllens innskrevne *memento mori*-påminnelse gjøre seg gjeldende.

Da det igjen ble mulig for Jacobsen å reise utenlands, var nok imidlertid tanken om *le grand tour* så vel som Italia-romantikken falmende. Jacobsen var en reisende på det moderne arbeidslivets premisser; han kunne reise i feriene eller søke seg permisjon fra lønnsarbeidet og spe på økonomien med forfatterstipend. Og som det fremgår for eksempel av «Tåken ved Anzio (krigskirkegård)» (fra *Pass for dørene – dørene lukkes*, 1972; Jacobsen 1999: 265) som vi kommer tilbake til, var han, iallfall på 1960-tallet, en reisende på den moderne masseturismens premisser med middelhavscruise og guidede bussreiser.

Biografene Over Røsbak og Hanne Lillebo forteller om fem Italia-reiser (samt et cruise i Middelhavet med utgangspunkt i Italia i 1965). Den første var altså til Roma i 1955 og varte om lag fire uker. På den neste turen, i 1968, ble et opphold i Sør-Frankrike kombinert med en tre ukers reise i Toscana og Nord-Italia, og så: Jacobsens store Italia-reise til Nemi og Roma som varte hele tre måneder i 1969. I 1970 var Petra og Rolf Jacobsen igjen ved Nemisjøen, denne gangen en måned, og i 1973 gjorde ekteparet Jacobsen sin siste Italia-reise sammen.⁵ Avsett av disse reisene i form av geografiske navn finnes i samlingene

4. Elletra Carbone skriver utførlig om dette og om «the poetic travelogue» hos bl.a. Andreas Munch og Nils Collett Vogt i *Nordic Italies. Representations of Italy in Nordic Literature from the 1830s to the 1910s* (2016).

5. Fem år etter at Jacobsens siste diktsamling, *Nattåpent*, kom ut, var Jacobsen igjen i Italia, opplyser Lillebo (personlig meddelelse 12.4.2024).

Sommeren i gresset (1956), *Brev til lyset* (1960, for øvrig en samling han vurderte å kalle *Reisebrev*), *Headlines* (1969, med manus ferdigstilt i Roma), *Pass opp for dørene – dørene lukkes* (1972), *Tenk på noe annet* (1979) og *Nattåpent* (1985). I artikkelen «Italia i Rolf Jacobsens diktning» (2003) har Randi Langen Moen talt opp «Italia-dikt» samling for samling, og kommer til at syv dikt har geografisk referanse til Italia, inkludert «Marmormuseet» i *Headlines* (1969, et dikt som for øvrig ikke inneholder noen eksplisitt referanse til Napoli der det omtalte museet ligger). Selv har jeg funnet til sammen 13 dikt med geografisk referanse, heri også to dikt i den avsluttende diktsuiten i *Nattåpent* («Rom 301»), og dertil kommer flere dikt som mer eller mindre åpenbart refererer til Italia, som det før nevnte «Marmormuseet» i *Headlines*, eller dikt som man assosiativt umiddelbart vil knytte til Italia som for eksempel «I land hvor lyset har en annen farve» og «Billedhuggeren» i *Sommeren i gresset* (1956). Anslagsvis kan nok om lag 25 dikt knyttes til Italia og Italia-reisene.

Selv om Jacobsen planla sine reiseruter i minste detalj, kan de ikke avleses i diktbøkene. «The poetic travelogue» som sjanger er gjerne kjennetegnet av at reiseruten fremgår slik som i Andreas Munchs *Fra Italien* (1867) og Nils Collett Vogts *Fra Vaar til Høst* (1894). Ja, diktene kan endog være oppført med tid og sted i den poetiske reisebeskrivelsen. Jacobsen kan i høyden knytte diktets utsigelses-nå til stedet som til Venezia i «I gobelinsalen» (fra *Sommeren i gresset*, 1956; Jacobsen 1999: 174–175) eller til «Tåken ved Anzio» (fra *Pass opp for dørene – dørene lukkes*, 1972; Jacobsen 1999: 265–266) der turistbussen stopper ved en krigskirkegård i Anzio, og det lånes stemme til turistguidens «ladies and gentlemen». Geografisk kan man i Jacobsens diktning befinne seg mellom Posilippo ved Napoli med en eim fra Vesuv i sør og Sansepolcro i Toscana og Venezia i Emilia-Romagna lenger nord. Jacobsen synes å ha den samme forforståelsen av Italia som den store Italia-kjenner i norsk litteratur, Hans E. Kinck, hadde: Grensen mellom det kultiverte, dannede kunstens Nord og det barbariske, utviklede og i beste fall eksotiske Sør ble dratt ved Napoli.

Interessant nok er brorparten av Jacobsens Italia-dikt ekfraser eller ekfrastiske dikt knyttet til visuelle uttrykksformer, hvorav noen er ek-

fraser i ordets opprinnelige betydning: landskapsbeskrivende tekster.⁶ Den vanligste ekfraseformen i lyrikken er dikt skrevet til bestemte kunstbilder eller statuer. Men selv om Jacobsen kan nevne berømte renessansemalere og skulptører som Botticelli, Titian og Donatello i sine dikt, har han ikke skrevet spesifikt om deres malerier eller skulpturer. I Jacobsens diktsamlinger finnes ikke mange dikt med typiske ekfrastiske signalord i tittelen, med ett godt unntak: «Epilog. Til en radering: ‘Aurora’, av Anne-Lise Knoff» som avslutter *Pass for dørene – dørene lukkes* (Jacobsen 1999: 268). Ofte er det arkitektoniske byggverk som er ekfrasens gjenstand hos Jacobsen – kirker og katedraler, parker, byer og gravlunder. I bygg, parker og på kirkegårder kan man vandre omkring, oppleve verden tredimensjonalt og fra flere perspektiver og ståsteder; kanskje er det derfor Jacobsen var så sterkt tiltrukket av denne formen for visuell kultur.⁷ Det er arkitektur og byggverk Jacobsen er opptatt av, altså av den kunstform der representasjonsproblematikken er annerledes enn i den figurative kunsten, men som også gjerne tar opp i seg andre visuelle kunstformer. Slik sett føyer Jacobsens Italia-dikt seg inn blant en rekke andre ekfraser i forfatterskapet, som «Broenes skjønnhet» og andre dikt om og til broer, katedraler, kirker, tårn, fontener, parkanlegg og kirkegårder, m.v.

Jacobsens ekfrastikk har tidligere ikke vært gjenstand for grundige undersøkelser, og i det følgende vil jeg ta for meg fem av Jacobsens Italia-dikt ut fra et ekfrastisk perspektiv i forfatterskapskronologisk orden. Fire av disse kan anskues i relasjon til de to hovedbestanddelene i den nordiske Italia-litteraturen, det pilegrimsmessige i egentlig og metaforisk forstand. I det femte derimot, «Tåken ved Anzio», er det krigshistorie og krigsmonumentet knyttet til andre verdenskrig som står i sentrum. Av de fire første er «I gobelinsalen» fra *Sommeren i gresset* (1956; Jacobsen 1999: 174) en såkalt forestilt ekfrase, mens de to neste,

6. For en nærmere redegjørelse for ulike ekfrase-definisjoner og -forståelser, se Karlsen 2003: 11–57.

7. «Jeg vil skrive tre-dimensjonale dikt», erklærte Jacobsen i en samtale med Håvard Rem i Aftenposten i 1985. Denne erklæringen kan settes i sammenheng med interessen for arkitektur og etablere en form for arkitektonisk lyrikk og etablering av poetiske rom man kan bevege seg i og mellom. Problematikken er berørt av John Brumo i artikkelen «Persepsjon og materialitet i Rolf Jacobsens *Jord og jern* (1933)», se Brumo 2020: 49–70.

«Tårnene i Bologna» og «Katakombene i San Callisto» fra *Brev til lyset* (1960; Jacobsen 1999: 198 og 200) må kunne kalles egentlige ekfraser. Alle disse tre diktene skriver seg fra den tiden da Jacobsen fremdeles kunne betegnes som ny-konvertitt. «Klokkene fra Assisi» kom derimot først i *Tenk på noe annet* i 1979, og er plassert i den seksjonen som har fått overskriften «III. Seksjon: fiolett», bokas avdeling med liturgisk farge. Klokkeklangen (og fuglesangen) står sentralt i dette diktet som må kunne betegnes som en musikalsk ekfrase.

Sommeren i gresset – den forestilte ekfrasen

I *Die Struktur der modernen lyrik* (1956) utmynter Hugo Friedrich begrepet «das ruinöse Christentum» – den ruinøse kristendom. Hos den sene Baudelaire, hevder han, finnes den mystiske sjelens oppstigning til Gud, men det avgjørende øyeblikk i oppstigningen, ankomsten og oppfyllelsen av det guddommelige, sjelens oppgåen i *unio mystica*, mangler. Intet annet finnes enn «leere Idealität», «tom idealitet» (Friedrich 1956: 33). Hos vår store modernist Olaf Bull er overskridelsen knyttet til kunsten. I «Ars Longa», det siste diktet i *Stjernene* (1924) og forløperen til «Metope» først i påfølgende samling, fører dikt-jeget sitt «siste lam» – diktet kan hende – til slakterbenken fremfor Gud, han opplever splittelsen mellom mennesket og dikteren i seg, alt er tom transcendens, og han erkjenner til sist at transcendens først kan skje hos marmorguden, i kunstverket: I kunstverket overskrides eksistensens flyktighet! (Bull 1972: 178–181) Slike problematikker er sentrale også hva gjelder et av Jacobsens mest komplekse dikt, det før nevnte «I gobelinsalen» der dikt-jeget formedelst sin «ærgjerrighet» befinner seg i Venezia. Skriveteknisk er imidlertid «I gobelinsalen», som Torben Brostrøm har antydnet (Brostrøm 2007: 38), mer i slekt med den tidlige Olaf Bull-ekfrasen «Gobelin» (Bull 1972: 85–88) der dikt-jeget mot slutten av en lang og fantasifull vandring med sin datter «inne» i teppet heles for sin eksistensielle smerte og angst, for øvrig en fortelling der blomst- og plantelivet, det organiske, står like sentralt som i Jacobsens dikt. I Atle Kittangs lesning av «Butikk-kvartalet» (fra *Hemmelig liv*, 1954; Jacobsen 1999: 130), et dikt som munner ut i fortellingen om

garnjomfuren og fargehandleren som blir «et edelt gobelin» og vever «sig i hverandre [...] til et bilde av hjorter under eketrær» og gråner sammen «i sølv og grønt», står nettopp det organiske sentralt: «Gobelinet er ikkje berre resultat av ekteskapet mellom naturens eigne kvaliteter. Det er også symbolet på ein kontinuitet – mellom natur og kultur, mellom menneske og omverden, men også mellom fortid og nåtid» (Kittang 1998: 130). I «I gobelinsalen» er kontinuiteten mellom natur og kultur lekent og elegant sammenskrevet i ordspillet «Timian» som i konteksten også tar opp i seg middelalderkunstneren Titian, og kontinuitet mellom ulike aspekter ved kulturen uttrykkes ved at middelalderkunsten og malerne Titian og Botticelli stilles på høyde med de saligkårede helgener Ignatius og Bonaventura.

«I gobelinsalen» (Jacobsen 1999: 174–175) begynner med det som kan se ut til å være en tiltale på tvers av århundrene til de lærde teologene Ignatius av Loyola (1491–1556) og Bonaventura (1221–1274), den første grunnleggeren av jesuittordenen mens den andre regnes som en av de viktigste etterfølgerne av Frans av Assisi i fransiskanerordenen:

Ignazius og Bonaventura, de høye gobeliner
med sitt lys av gammelt sølv og fordervelse,
jeg skulde gjerne bo i dem et århundre
blandt kyrassene der, med maven full av høyfrø,
det kunde kanskje dempe min ærgjerrighet
som har bragt mig helt til Venezia.

Ordet *tekst* er etymologisk forbundet med *vev*, og «I gobelinsalen» er som så mange andre ekfraser et metadikt. Tiltalen er også et typisk trekk ved denne skriftmodus, en tiltale som gjerne er rettet til noe/noen som er avbildet i kunstverket. Som forestilt ekfrase synes «I gobelinsalen» å sette sammen inntrykk fra flere gobeliner, kanskje også malerier av de to helgener, begge med boka/bøker som sitt attributt. Ignatius, som hadde vært soldat, finnes også avbildet med sin kyrass på. Dikt-jeget merker seg gobelinenes «lys» av «fordervelse» og deres lysende skjønnhet, fremkommet av elde, «lys av gammelt sølv». Elde og sølvfargen går igjen hos Jacobsen, vi har allerede kommentert det i forbindelse med gobelinet i «Butikk-kvartalet» (i *Hemmelig liv*), og som Erling

Aadland gjør oppmerksom på i sin magistrale avhandling «*Forundring. Trofasthet.*» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1992), også i «En sti i gresset», også det i *Sommeren i gresset*.

Inne i disse gobelinene kjennetegnet av dobbelthet som skjønnhet og fordervelse, skapelse og destruksjon, kanskje også godhet og ondskap om vi betenker den fulle innebyrd av de to helliggjortes liv, vil altså dikt-jeget bo – med «maven full av høyfrø». Det siste lyder merkelig «down-to-earth» sammenlignet med de foregående versene. «[V]interforråd og neste sommers vekst», skriver Aadland om «høyfrø», og påpeker at en syklisk tidsoppfatning dermed bringes inn i diktet (Aadland 1992: 196). Og det er rett. Men kanskje det også ligger noe hjemlig i det, kanskje en barndomserindring om leik i høylåven, som et frampek mot låvebildene i de neste to strofene og barndomserindringen om å «velte rundt i gammel kløver» i siste avdeling? Ja, kanskje henspiller frøet på den romantiske, Coleridgeske metaforen om diktet som begynner som frø i poetens imaginasjon? Eller er det «høyfrø» i betydningen avfall som blir liggende igjen i høygulvet når alt høyet og all næring er fortært? Mest bemerkelsesverdig er kanskje grunnen til at dikt-jeget vil flytte inn i kunstverket og forbli der «et århundre»: «det kunde kanskje dempe min ærgjerrighet». Er det trangen til å overskride sin egen forgjengelighet det siktes til? Er det kunstneriske ambisjoner som bør dempes? «Gjør ikke noe av selvhevdelse og tom ærgjerrighet, men vær ydmyke og sett de andre høyere enn dere selv», skriver Paulus i sitt brev til filipperne (kap. 2, vers 3). Ja, kanskje er trangen til å gå opp i kunstverket så sterk at den kommer i konflikt med ønsket om å leve et ydmykt liv som sann kristen?

Diktets neste strofe, formet som et spørsmål uten spørretegn, er uvegerlig knyttet til ønsket om og trangen til å «bo» i gobelinene. Pronominalt beveger vi oss fra «jeg» til «vi», eller mer presist: Et spørsmål reises på vegne av «vi». Kanskje er det det «store vi» det er snakk om, kanskje er det oss modernitetens mennesker, menneskeheten, kanskje er det vi som må «dempe [vår] ærgjerrighet»:

For hva skal vi gripe til, vi som leker med støv
når alle de gamle låvene er borte

og alle somrene i dem, de som sovnet med hånd
 under kinn der
 og alle duftene omkring sig som lysstripen over et solefall.

«For støv er du og til støv skal du vende tilbake», sier Bibelen. Når døden kommer med sin vogn, blir du løftet over karmen som «dust», sier Halldis Moren Vesaas i «Da →» (Vesaas 1996: 171). Protagonisten i T.S. Eliots *The Waste Land*, omgitt av søppel og avfall i sekvensen «The Burial of the Dead», legger ikke merke til at det er en kirke, og egentlig selveste Peters – klippens – kristne kirke som er lagt i ruiner. En stemme sier til han: «Come under the shadow of this red rock [...] I will show you fear in a handful of dust» (Eliot 1975: 59). «Vi» hos Jacobsen synes like ubevisste om hva som egentlig skjer rundt oss. «[V]i [...] leker med støv» (min kursivering), alt mens «de gamle låvene» forsvinner, alt mens de gamle låvene med sine forråder, sine lagre av tid og historie («somrene») forsvinner. Og i utbyggingen av metaforen blir de forsvinnende somrene som barnemennesker som går til ro «med hånd under kinn» i solefallet.

Imidlertid finnes det noe annet man kan «gripe til». Den tredje strofa stilles i kontrast til den andre, med et adversativt *men* innledningsvis. Og her befinner vi oss i «dette høygulvet», i kunstens avbildning, i «de store bingene her hos Ignazius og Bonaventura»; de saligkåredes forråds-binger har fremdeles duft i seg, ikke av sommeren men av den store kunst, Titian og Botticelli. Bingene er pars pro toto i låvemetaforikken som videreføres og utvikles fra strofe 2, og vi merker oss gråfargen fra strofe 1:

Men i dette høygulvet kan vi leve sølvgrå
 i de store bingene her hos Ignazius og Bonaventura,
 de er falmet litt mellom hellebardene
 men dufter vilt enda
 av Timian og Botticelli. Europas låve
 med all den spøkelsesaktige herlighet som stiger opp av
 gammel urett.

Det går an å leva «sølvgrå» i de store bingene til Ignatius og Bonaventura òg! Riktignok er de falmet, men de har ennå livskraft og sommer-

ens ville duft i seg, en duft av timian. Og av Botticelli! Og låven er selve «Europas låve», mon den rommer hele Europas historie og ypperste kulturarv, deri også de kirkelige forråds kamrene som de store kirkens menn Ignatius og Bonaventura rår over? En dobbelthet hviler likevel også over den «herlighet» som låven rommer; den er «spøkelsesaktig» og fremskapt av «gammel urett» – og vi aner også en forbindelseslinje mellom stor kunst og urett, skapelse og destruksjon. Men er så ikke dette kunstverk, gobeliner, og representasjoner av en virkelighet utenfor kunstverket? Eller befinner vi oss også samtidig i betrakterens posisjon som avleser kunstverket og tar lærdom av alt som «Europas låve» inneholder? Overskridelse av dødeligheten er mulig i kunsten, synes strofa iallfall å fortelle oss på Olaf Bullsk vis. Låven er så å si et historisk arkiv over godt og vondt i historiens løp, og Ignatius og Bonaventura er aktuelle også i diktets nåtid, skjønt deres binger altså er noe falmet.

I de to siste strofene forlater vi «vi» og er tilbake hos «jeg». I strofe 4 møter vi Roland fra «Rolandskvadet», i diktets synestetiske fremstilingsform som «duft nu og tre tråder med ull»:

Her løfter Roland hornet mellem fjellene,
bare som en duft nu og tre tråder med ull,
men jeg har en fløyte her som bare fuglene kan skjønne
og nu kaller jeg dem ned fra skogene som Fransiscus,
se, de setter sig rundt mig i lyttende ringer når jeg
spiller for dem
om vindenes lek og de grønne skyggene i gresset
til jeg sender dem tilbake igjen til skogene av støv.

Heltediktet «Rolandskvadet» fra om lag 1075 handler om slaget ved Ronceveaux i Pyreneene i 778, der Roland ble drept i kampen mot sarsasenerne. Roland blir bedt om å blåse i hornet sitt, *L'olifant*, for å tilkalle hjelp, men det er for sent. I folkevisa «Roland og Magnus kongjen» lyder et par strofer slik:

Roland sette luren fyr blogga munne,
 bles han i med vreie;
 då rivna gjor og gjarir,
 og ljo'i ber av yver heie.

Roland sette luren fyr blogga munne,
 bles han i med vreie;
 då rivna mur og marmorstein
 i nie døgrir av leie.
 (*Norske folkeviser* 1923: 18)

Jovisst kan «spøkelseaktig herlighet» stige opp av «gammel urett». «Rolandskvadet» som historisk dokument og estetisk uttrykk i skrift og sang, og til like ballader og andre tekster som bygger på det, kan inngå i kunstens kanon, selv om det generisk er fremkommet av «fordervelse» og «gammel urett», en spøkelsesaktig *Unheimlichkeit* som verket innskriver. Imidlertid spiller dikt-jeget på et annet instrument enn hornet som kaller til kamp, krig og død. Dikt-jeget opptrer «som Fransiscus», og kaller ikke på soldatene, men «fuglene». «[S]om Fransiscus» – er det en simile (dvs. slik som Fransiscus) eller er det i betydningen «i egenskap av å være Fransiscus»? Sagt med andre ord: Er det Rolf Jacobsen med sitt katolske navn Fransiscus som kaller fuglene til seg og spiller på sin fløyte?

Etter at før nevnte Bonaventura hadde skrevet sin strenge, historisk-orienterte biografi om Frans av Assisi, begynte mer folkelige fortellinger om helgenen å komme i omløp. En ukjent munk skal en gang på 1400-tallet være opphavsmann til *I fioretti di San Francesco* (Markblomstene til Frans av Assisi), og denne boka inneholder legenden om St. Fransiscus' tale til fuglene der han blant annet ber dem takke og lovprise Gud for at de er blitt ikledd sin drakt så de kan holde seg varme og har fått naturen til å hente sin grøde fra (*I fioretti* 2005). Men Jacobsens dikt-jeg holder altså ikke en formanende tale til fuglene. Det er musikkens språk dikt-jeget benytter, et språk «bare fuglene kan skjønne», med naturen selv, «vindenes lek og de grønne skyggene i gresset», som tema. Like mye som en Frans av Assisi fremstår dikt-jeget som en Papageno, komponisten som med sin tryllefløyte kaller fuglene til seg fra skogen for å lære seg deres kom-

posisjoner og sang, en fuglefanger som bestemmer over liv og død, jf. støv-metaforikken som igjen dukker opp i siste vers: «jeg sender dem tilbake igjen til skogene av støv».

Som Aadland fastslår, er denne fjerde strofa «eksplisitt meta-poetisk» (Aadland 1992: 197), og det fremgår med all tydelighet, som Aadland også sier, at poesien – og kunsten – ikke er en idyll; krig og død formidles. Ut pictura et musica poiesis kan sies å være et grunndrag i diktets poetologi, hvilket også understrekes i den siste, apostrofiske strofa. Som endog er dobbelt apostrofisk, formet som to bønner, og flere motiver og blomster- og organisitetsmetaforikken – og Frans av Asisis markblomster – gjennomspilles på ny:

La mig da få komme inn i gobelinet
 og legge min vindfløyte ned mellem skyggene der,
 så spiller den sakte de bleke trådene av tid
 til kløverknekt og rosmarin, en dis om skuldrene.
 Jeg som likte så godt å velte rundt i gammel kløver,
 la mig få gå på hodet inn
 i høstens herlighet en gang til
 med ansiktet i fioler.

Poeten legger fløyten fra seg «i skyggene» usynlig for blikket, og lar vinden spille på den. Vindfløyten blir agens og omskaper langsomt tid og historie («de bleke trådene av tid») til «kløverknekt og rosmarin, en dis om skuldrene». Forrådet i Europas låve vil fylles, duften av rosmarin tar oss tilbake til «Timian» i strofe 3, men hvorfor kompositumet «kløverknekt»? Tid omdannes til cellulose, papir, kartong, kløverknekten er ikke benyttet i selve kortspillet, men sørger likevel for at én blir sittende med svarteper. Dikt-jeget er selv en knekt som – igjen et barndomsbilde – likte «å velte rundt i gammel kløver», formentlig i høygulvet i «de gamle låvene [som] er borte» (jf. strofe 2). Med referanse til denne erindringen og til de fire avsluttende versene, konstaterer Torben Brostrøm at vi har med en kunstnerdrøm å gjøre, en drøm «om hjemlighed i det fremmede, en personlig tilegnelse» og knytter hele diktet som vi før har nevnt, til «Gobelin» av Olaf Bull (Brostrøm 2007: 38). Og det er for så vidt rett nok, men det spør om det ikke blir for ubestemmelig og vagt.

For vi har med en bønn å gjøre om overgivelse til og overskridelse i kunstverket, om å oppgå i og bli ett med gobelinet; det forgjengelige menneskeliv settes opp mot evig liv i kunsten. Men diktet slutter ikke der, men med en bønn om – med bemerkelsesverdig h-alliterasjon – å «få gå på hodet inn / i høstens herlighet en gang til». Og dét med ansiktet hodestups i himmelsk blå fioler! Høsten innskriver naturligvis en syklisk tidsoppfatning, om høsten faller bladene, blomstene visner og naturen går til hvile, og høsten er også livskvelden fremfor det uavvendelige i våre individuelle, ikke-sykliske liv. «[H]østens herlighet» har unektelig en bibelsk klang over seg. Under høstens løvhyttefest viser Gud sin herlighet, og vi kan høste av hans grøde, av skaperverket. Om Gud, som i beretningene om Frans av Assisi, manifesterer seg i selve skaperverket, så er kanskje diktets siste hodestups rørsle likevel et gudsmøte, et unio mystica innenfor en ikke-ruinøs gudsoppfatning?

Brev til lyset – egentlige ekfraser

Den vakre, men stadig synkende kunstbyen Venezia, med gamlebyen bygd på trepæler i sumplandet, nevnes i to dikt av Jacobsen. Mens «I gobelinsalen» som nevnt må være en *notional exphrasis*, en forestilt ekfrase med elementer fra flere bilder og tepper Jacobsen har sett, har «Katakombene i San Callisto», som tittelen sier, sitt forelegg, sin eksplisitte referanse i virkeligheten. Dette diktet er det avsluttende portal-diktet i *Brev til lyset* (1960), plassert i en egen bolk sammen med andre «reisebrev» og ekfraser. Før vi kommer til «Katakombene i San Callisto» skal vi imidlertid kaste et blick på en annen Italia-ekfrase i samme bolken, nemlig «Tårnene i Bologna», der to tårn er forelegg for diktet, to tårn fra tidlig på 1100-tallet: Asinelli som rager 97,20 meter høyt, og lille Garisenda på 48 meter dominerer the city-scape i indre by i Bologna.

I den berømte ekfrasen «Anecdote of the Jar» av Wallace Stevens plasserer dikt-jeget en krukke («the jar»), oppe på en ås ute i villmarka.⁸

8. Diktet beskriver hvordan krukken tar herredømme («It took dominion everywhere») over landskapet, bl.a slik i første strofe: «I placed a jar in Tennessee, / And round it was upon a hill. / It made the slovenly wilderness / surround that hill» (Stevens 1984: 76).

I diktet beskrives det hvordan naturen så å si innordner seg krukken og dens plassering; krukken «took dominion everywhere» heter det hos Stevens. I «Tårnene i Bologna» (Jacobsen 1999: 198–199) har Asinelli og Garisenda en lignende funksjon; alt i diktet er organisert med de to i sentrum. De lutende tårnene som bare står der i sin sølvgrå elde, er «trette av tiden» og stjernene som ustanselig drar i dem. «De strekker langsomt sine skygger ut mot verden» og prøver å finne ut av tingenes beskaffenhet, enten det er trivielt (som å kjenne på «torvenes blå druer») eller mer komplekst (som å kjenne på «kirkeklokkenes malm»). Tårnernes erindringskraft er svekket, «de er nesten blinde», men likevel nyfikne på «hva sier tiden, / hvor langt er det kommet med alle»:

Asinelli og Garisenda, de to
 hellende tårn som går rundt over byen med sine skygger
 som et slags langsomt ur med sine visere
 for timene av elskov og forferdelse, hva sier tiden,
 hvor langt er det kommet med alle.

Mens den første delen av diktet består av fire strofer, består den andre av en langstrofe. «Times are a'changing» heter det, men de antropomorfe tårnernes opplevde tid gjør dem bare trette. De er dømt til å bevitne de samme trivialiteter og tildragelser dag etter dag, døgn etter døgn, år etter år:

Hver dag må de se
 damen i porselensbutikken som tørrer støv med silkekluter
 hvor de små bjeller har spinkle lyd som sølv
 og de ser bussjåførene som går bort og røker cigar
 i skyggen av sine tårn,
 mødre som gir småbarn bryst i dem,
 og gamle ektefolk som kan hate hverandre i mørket fra
disse tårn,
 de springende og jagende som kan være nervøse i dem,
 slakteren som hugger opp sine koteletter,
 prestene som leser sitt officium
 i skyggene fra Asinelli og Garisenda
 evighetens tårn, litt trette av å være

mann og kvinne, dag og natt, og vise
 altets dobbelte natur, det tvedelte liv
 som lengter etter forening
 som de store trær lengter etter aftnen i skogen
 og den store endeløse stjerne.

Asinelli og Garisenda, det arkitektoniske byggverk, er overskridende. De er «evighetens tårn», leser vi i diktets summative, konkluderende vers. Og trettheten understrekes på nytt. De er trette av å fremvise og uttrykke dikotomier og dobbeltheter. De lengter etter å oppgå i én enhet. Tårnene med sin reisning mot himmelen blir en parallell til skogens trær i en utbygd simile; skogens trær lengter etter «aftnen i skogen / og den store endeløse stjerne». Diktet har åpenbart en selvrefleksiv karakter; diktet selv som det arkitektoniske verket lengter etter å fremvise en tilværelsens og livets enhet, ikke splittelse og tve-delthet. Og lengselen er rettet mot «aftnen» – mon det ikke er døden – i en himmelstrebende bevegelse.

Treet er en av Jacobsens viktigste poesimetaforer, fremgår det av Erling Aadlands «*Forundring. Trofasthet.*» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*, og han påpeker tre-metaforikkens sentrale plass i slutt-diktet i *Brev til lyset*, «Katakombene i San Callisto» (Aadland 1992: 212). I diktet skildres først San Callisto som et «Venezia ved natt» (Jacobsen 1999: 200–201). San Callisto i Roma er også et arkitektonisk underverk, en underjordisk «by», langt på vei en nekropolis, med byggingen påbegynt i det 2. århundret e.Kr. Byen dekker 360 mål, består av 19 km smug og ganger og er anlagt over tre etasjer med broer over gangene og kunstnerisk utsmykket med blant annet fresker, kristen emblematikk, statuer. 16 paver er gravlagt her (og derfor kalles byen «Det lille vatikanet»), her er levningene etter kristne martyrer og tusenvis av andre kristne gravlagt. En katakombe betyr gjerne en underjordisk kirkegård for kristne, men San Callisto rommer også kapeller, forsamlings- og oppholdsrom, m.v.

En ekfrase er ofte utspent mellom beskrripsjon og tildiktning/fortolkning. I Jacobsens tapning blir San Callisto radikalt omfortolket. Til- eller om-diktning rår, og selv om første del av diktet inneholder mye beskrripsjon, så er det en apokalyptisk visjon som dominerer: sammenstyrtning,

knust speil, mørke, innestengthet, undergang, et slags Venezia «grodd ned med slam». I fem ettversinger i en anafor struktur risses opp bildet av det som i grunnen er en modernitetens by i diktets første del:

En by i døden med gatene styrtet inn og trafikklysene
stumme.

En by sett i et knust speil som vi må gni mørket av med
hendene.

Under stjernene og under jorden, en by som en latter bak
en lukket dør.

Et Venezia ved natt, broer som speiler seg i støv.

Verdens stolthet, en by med panden kløvet og ansiktet
grodd ned med slam.

Interessant nok er det altså moderniteten og «Adriaterhavets dronning», Venezia, den apokalyptiske visjonen knyttes til, «verdens stolthet» forsvinner sakte, men uvegerlig i slam.

Men vær fortrøstet, for i andre del vender diktet. En kompleks tre-metaforikk er gjennomgående, den folder seg metonymisk og dynamisk ut i røtter, grener, tretopp og strekker seg mot lyset og stjernene. Treet er emblemet for regenerasjon, livssyklus, livskraft og vekst, livets tre:

Tynne rottrevler som fingre og føtter, hender og
skulderblad.

Røtter og grener av røtter som bøyer fingrene om mørket
som rundt en sten.

Et tre opp av vår knuste virkelighet med røttene i
fornedrelse.

Et tre som strekker grenene ut over jorden og rekker
 nesten til stjernene. Arcturus, Capella.

Et tre fra jordens hjerte. Forundring. Trofasthet.

Jo, det er all grunn til å tro fast og undre seg over naturens generative og regenerative kraft der død omskapes til liv og naturen sakte og møysommelig tar tilbake det kulturen har frarøvet den. Uten å gå nærmere inn på flere interessevekkende detaljer i diktet er det nærliggende å tenke på en annen lese måte. Treet er sentralt også innenfor en kristen ikonografi. Livsens tre i den gamle pakt (GT) og korsets tre i den nye pakt (NT) forenet emblematiske i Kristus som verdenstree. Treet, som har vokst frem av «vår knuste virkelighet med røttene i / fornedrelse», er antropomorft fremstilt, dualiteten Gud/menneske forenes i tre-metaforikken. I så fall er det problematisk uten videre å knytte en Baude-lairesk og Friedrichsk tom idealitet og ruinøs kristendom til diktet.

Men tre-metaforikken er kompleks hos Jacobsen, og Poul Borum gjør rett i å advare mot entydige tolkninger. Borum sier følgende med særlig referanse til det summerende avslutningsverset i «Katakombene i San Callisto»: «Rolf Jacobsen har omsider nået likevægten mellom sin billed-forundring og sin trofasthet mod verdens enhed.» (Borum 2014: 9) Borum antyder altså en metapoetisk tematikk. Aadland påviser som nevnt i sin avhandling at «[t]reet er en av Jacobsens viktigste poesimetaphorer», og knytter sluttverset til «[d]en dikteriske væremåten [som] er åpen for undring og fast i troen» (Aadland 1992: 229). Men mon ikke treet mer spesifikt også kan være en dikt-metafor, et brev til lyset fra «jordens hjerte» med tilkomst i «den knuste virkelighet», et brev som skaper og betinger «Forundring. Trofasthet».

Pass for dørene – dørene lukkes og Tenk på noe annet: ekfrasen og krigsmonumentet / den musikalske ekfrasen

La oss bevege oss til en annen kirkegård, sør-vest av Roma, til Anzio. «Tåken ved Anzio» (i *Pass for dørene – dørene lukkes*) beskriver en utflukt, en bussreise til krigskirkegården ved Anzio. Nå er det imidlertid

hele tre kjente krigskirkegårder ved Anzio, der de allierte gikk i land for å frigjøre Italia i 1944. Den ene er anlagt av amerikanerne, Sicily–Rome American Cemetery and Memorial, mens de to andre, Anzio War Cemetery og The Commonwealth of Nations Beach Head War Cemetery er etablert av engelskmennene. Førstnevnte rommer 7 858 graver, vesentlig amerikanere, anlagt av Murphy & Locraft (kunstnerne bak monomentene), mens landskapsarkitekturen er skapt av Allyn R. Jennings. De to sistnevnte rommer soldater fra Storbritannia og Det britiske samveldet og er anlagt av den kjente arkitekten Louis de Soissons. The Anzio War Cemetery rommer 1 056 graver, mens The Beach Head War Cemetery inneholder 2 316 graver, hvorav 295 er uidentifiserte. Hvilken av disse som er forelegget for «Tåken ved Anzio» er vanskelig å si, kanskje gikk bussturen innom alle tre, noe stedsnavnene Essex (England) og Oregon (USA) samt det gjennomgående havtåkebildet kan tyde på; Beach Head War Cemetery ligger nærmest havet.

Biografene forteller ikke noe om når Jacobsen var ved Anzio. Mest sannsynlig var det under det lengre oppholdet i 1969, den tiden Vietnamkrigen raste som verst. Selve krigsminnesmerket som arkitektonisk struktur hører vi lite om i «Tåken ved Anzio» (bortsett fra «støv og sement»). Det er derimot landskapet og naturfenomenet diktet i utgangspunktet fester seg ved ved ankomsten til krigskirkegården, en høstmorgen med tåke over et «sykt» landskap (Jacobsen 1999: :

Tåkedag. Spindelvev-
fine slør som lysblaff fra havet
over et landskap underlig høsthvitt
og sykt. Busstopp. Ladies and gentlemen

I den andre strofa befinner vi oss ute på dødsmerkene der tusener av soldater ble meiet ned. Det er som om naturen, tåken og spindelvevet, vil verne mot det naturstridige i at unge menn har latt livet der, vil «dekke det til» så «vi» ikke ser:

dette er krigens plogland, stubb-
merkene etter døden.

Spindelnev havtåkeflor vil dekke det til
men vi ser gjennom halvskyggen

Men hva ser «vi» egentlig «gjennom halvskyggen» når vi får tusenvis av gravstøtter fremfor øynene, det som The Great and Grim Reaper, selve ljåmannen, har sørget for? Jo, vi ser skurtreskere,

meiemaskinenes høst
kornstubb i striper endeløst
himmelimellom hvor knivene skar
hveten fra Essex, maisen
fra Oregon-sommeren, ikke et strå
står igjen [...]

Hvorpå diktet vender seg til det som krigskirkegården egentlig representer – smerte, massedød, undergang:

[...] ikke et strå
står igjen, ikke en tåre et skrik et
levende åndedrag bare støv
og sement.

På sett og vis oppløses diktets tendens til allegorisering, og foran «våre» øyne viser realitetene seg: Krigsminnesmerket er bygd av sement, og det representerer død, støv. «Tåkespinn» og «havsilkeflor» hindrer oss i å se, hindrer innsikt, og virkelighet gjøres om til drøm. Men vind vil renske opp, havsalt vil rense «våre» øyne og solen vil brenne tåken vekk og synliggjøre sannheten. Fortrøstningsfullt ender diktet slik:

Tåkespinn havsilkeflor blafrende foran øynene
vil gjøre drømmer av det. Skyggelek.
Men vinden skal komme snart, havsalt
og rive slørene vekk. Hard sol skal brenne.

De apollinske solodder fjerner det som slører våre øyne; opplysning, sannhet og innsikt tør være konsekvensen. Like (fremtids-)optimistisk

er ikke «Klokkene fra Assisi» i *Tenk på noe annet* (Jacobsen 1999: 333–334). Stedsnavnet Assisi konnoterer naturligvis fransiskanerordenen, fattigdomsidealet, tiggermunkene og den hellige Fransiscus selv. Selv om diktittelen tilsier at kirkeklokkene skulle stå i sentrum som motiv for ekfrasen, så er det imidlertid klokke-*klangene*, lyden og musikken, som er ekfrasens gjenstand. «Klokkene fra Assisi» er som vi har vært inne på, slik sett det man kaller en musikalsk ekfrase, dvs. en ekfrase der musikk – ikke visuell kunst eller visuelle gjenstander – beskrives eller fortolkes. Og i «Klokkene fra Assisi» utlegges toneklangene i menneskelig språk, kanskje influert av fuglesangens repetitive lyder – for som i «I gobelinsalen» hører fuglene med når den hellige Frans' idealer er på tale:

KLOKKENE FRA ASSISI

Hør klokkeklangene fra Assisi ved morgengry.
De flyr som fugleflokker, høyt mot himlen over Umbria.
«Vi finner dem – Vi finner dem – Vi finner dem.»

Hør klokketonene fra Assisi ved aftentid,
når de som trette fugleskarer vender hjem igjen:
«Vi fant dem ikke – fant dem ikke – fant dem ikke.»

- Ikke EN som ville skjenke oss sin kappe.
- Ikke EN som ville legge ned sitt sverd.

Ingen gavmildhet, ingen barmhjertighet, ingen nestekjærlighet, intet håp, ingen humanitet. Som nevnt inngår diktet i samlingens «III. Seksjon: fiolett» som etterfølger en «grønn» seksjon der skogenes og åkrenes farge dominerer. Klokkeklangen – kulturen – står ikke i motsetning til «fugleflokker» og fuglesangen – naturen; forholdet er snarere hendiadysisk. Som liturgisk farge er imidlertid fiolett knyttet til død, begravelse, rekviemmesse, fastetid, botsøvelser. Og fiolett er adventstidens farge, den er himmelens farge i morgengryet. Og klokkene fra Assisi vedblir å ringe – dag etter dag gjennom århundrene. Og «fugleflokker» vil fortsette å lete etter det mennesket som vil «skjenke oss sin kappe» og «legge

ned sitt sverd». Et dikt som altså kan se nokså mørkt og pessimistisk ut ved første øyekast, viser seg altså å beskrive en overskridende lengsel og kraft og inngi strimer av håp.

Slutning

Som vi har sett i det foregående, er det et stort spenn i Jacobsens Italia-dikt hva gjelder den ekfrastiske skriftmodus. Her finnes egentlige ekfraser, forestilte ekfraser samt det som kan benevnes som en musikalisk ekfrase. Vi har også dokumentert at Jacobsen unngår ekfrasens mest tradisjonelle skriftmodus, nemlig det å skrive dikt til eller om bestemte (og navngitte) bildekunstverk. Jacobsens hovedinteresse ligger i det tredimensjonale, først og fremst i arkitektur som visuell kunstform. Det er kirker, tårn, katedraler, parker og statuer som dominerer i ekfrasene, dokumenter der historiens gang kan avleses, samtidig som de også representerer en overskridende bevegelse tidlig betraktet; kunsten, byggverkene, tårnene og kirkene består, enkeltmenneskets tid er kort.

Ved siden av dette Olaf Bullske motivet utfoldes i Jacobsens «italienske» ekfraser som vi har sett også de aspektene som kjenner seg den nordiske Italia-litteraturen: Pilegrimsreisen skrives sammen med pilegrimsreisen i metaforisk forstand, som reise i historien, som kunstreise, som dannelsesreise. Vi har særlig merket oss at en religiøs tematikk manifesterer seg i flere av diktene med en gudsoppfatning og et gudsforhold som vi har relatert til tankene om en ruinøs gudsoppfatning slik denne er beskrevet i Hugo Friedrichs store modernismestudie, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hvorvidt Jacobsens gudsoppfatning er ruinøs eller ikke-ruinøs, lar seg knapt avgjøre på bakgrunn av det smale tekstutvalget som ligger til grunn for denne artikkelen, men det godtgjøres iallfall at der finnes en lengsel etter overskridelse, lengsel etter gudsmøte.

Så kan man spørre seg hvordan en slik lengsel kommer til uttrykk i den kunsten Jacobsen åpenbart var fascinert av, som hos Donatello og Titian. Hva er det Donatello har i sine skulpturer som fotografene i kunstnerbyen Fiésole på høydene utenfor Firenze ikke kan fange inn i

sine bilder? I «Fiésole» (fra *Brev til lyset*, Jacobsen 1999: 197–198) leser vi disse innledningsversene:

Fotografene i Fiésole
går bort fra gatene når natten kommer
og fotografenes Gud som ikke lot dem bli som Donatello
lar dagens bilde kalle frem i syreskålene.
[...]

Fotografiet, skulle man tro, med sin moderne teknologi og bilder tatt med lynets hastighet, skulle kunne fange det Lessingske nået, det pregnante øyeblikket, unndra det avbildede tidens gang og kunne gjengi virkeligheten sant, rått og direkte. Motsatt tidkunsten, diktspråket som har tiden som uunngåelig, grunnleggende dimensjon, turde fotografiet være den ypperste formen for romkunst. Hvorfor skulle man foretrekke Donatellis *David* eller hans *Penitente Magdalene* som en mer ypperlig form for romkunst? Svarene kan være mange: Skulpturer lar seg beskue fra flere kanter, de organiserer rommet rundt seg, de eier en tredimensjonalitet som kan erfares. Men kanskje enda viktigere – og vi lar spørsmålet forbli ubesvart: Mon ikke de store kunstverk som Donatellis, fremviser noe mer enn det avbildede, noe mer enn det som vi kan se med blott et øye?

Anvendt litteratur

Bibelen eller den hellige skrift 1951. Oslo: Det norske Bibelselskaps forlag.

Borum, Poul 2014. «Rolf Jacobsens hemmelige sprog». I *Signaler. Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner* 2, s. 5–10. (Artikkelen er et opptrykk fra *Minervas Kvartalsskrift* 1, 1970.)

Brostrøm, Torben 2007. «Rolf Jacobsen og sprogets erotiske signaler». I Lillebo, Hanne (red.): *Stier med lavmælt lys. Om Rolf Jacobsens diktning*. Oslo: Gyldendal, s. 33–42.

Brumo, John 2020. *Litteratur som erfaring. Modernisme og modernitet fra Obsthfelder til Kjærstad*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Bull, Olaf 1972. *Samlede digte*. Oslo: Gyldendal.
- Carbone, Ellettra 2016. *Nordic Italies. Representations of Italy in Nordic Literature from the 1830s to the 1910s*. Roma: Nuova Cultura.
- Eliot, T.S. 1975. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber.
- Friedrich, Hugo 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg: Hamburg Rowohlt.
- I fioretti. En blomsterkrans om Frans av Assisi og hans første brødre*. 2005. Oversatt av Kjell Arild Pollestad. Oslo: Verbum.
- Karlsen, Ole 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Kittang, Atle 1998. *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Lillebo, Hanne 1998. *Ord må en omvei. En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.
- Norske folkeviser. Tekst og toner* 1923. Utgitt av Thorvald Lammers. Kristiania: Aschehoug, s. 16–19.
- Moen, Randi Langen 2003. «Italia i Rolf Jacobsens diktning». I Maa-gerø, Eva, Elise Seip Tønnessen og Randi Langen Moen (red.): *Italiablikk*. Kristiansand: Universitetet i Agder, 11–20.
- Næss, Atle 2011. «Forord. Under den latinske himmel». I Carbone, Ellettra og Giuliano D'Amico (red.): *Lyset kommer fra sør. Italias frigjøringskamp sett av datidens norske forfattere*. Oslo: Gyldendal, s. 9–18.
- Rem, Håvard 1985. «Internasjonal norsk lyriker». *Aftenposten* 15.11.1985.
- Romanzi, Andrea 2015. *Aperto anche di notte. Proposte per una (ri)traduzione di Rolf Jacobsen. Analisi delle scelte e teoria della traduzione poetica*. Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Røsbak, Ove 1998. *Rolf Jacobsen. En dikter og hans skygge*. Oslo: Gyldendal.
- Snorre Sturluson 1979. «Magnus den godes saga». *Norges kongesagaer*. Oslo: Den norske Bokklubben, s. 453–480.
- Stevens, Wallace 1984. *Collected Poems*. London: Faber and Faber.
- Vesaas, Halldis Moren 1996. *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.
- Ødegård, Knut 2017. «Katolske signal i Rolf Jacobsens lyrikk». I Sig-

OLE KARLSEN

naler. Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner 1, s. 6–15.
Aadland, Erling 1992. «Forundring. Trofasthet». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens forfatterskap*. Dr.avhandling, Universitetet i Bergen.

INGRID NIELSEN

«Langt inne høyt oppe»

Om skapelsen av poetiske erfaringsrom i Rolf Jacobsens
Hemmelig liv (1954) og *Sommeren i gresset* (1956)

Hva er et poetisk erfaringsrom? Vi tenker vel ofte at diktet, på en særlig måte, er i stand til å spenne ut tråder som viser oss kompleksiteten i menneskets – i våre egne – erfaringer: De store lyriske temaene er vel – og forblir vel – kjærligheten, sorgen, lengselen? Jo, det er nok så, også hos Rolf Jacobsen. Det kanoniserte diktet fra hans siste samling *Natt-åpent* (1985) er et talende eksempel:

KJENTE JEG DEG?

Kjente jeg deg
egentlig. Noe
du aldri fikk sagt eller
vi lot ligge. Halv-
tenkte tanker. En skygge
som strøk over ansiktet.
Noe i øynene. Nei
jeg vil ikke tro det.
Men det kommer igjen. Natten
har ingen lyd,
bare rare tanker. Ord
som stiger opp av søvnen:
Kjente jeg deg?
(Jacobsen 2016: 364)

Diktet skaper et rom av forbindelser mellom kjærlighet og ensomhet, mellom livsløp og død, mellom sansning og ettertanke: Det lyriske jeget i dette diktet beveger seg langs disse forbindelsene, og uttrykker eksistensiell erfaring. Og kanskje er diktet – og det lyriske språket som fortettet, klangrikt, rytmisk kunstferdig – særlig egnet til å gripe og gi språk til livets eksistensielle dimensjoner, og at det også er derfor vi vender oss til diktet når vi må eller trenger å ta inn over oss livets avgjørende erkjennelser.

Likevel – det poetiske erfaringsrommet kan også tenkes på annet vis, hvis vi holder fast i nettopp den spesifikt *poetiske* erfaringen, den erfaringen som ikke kan skilles fra det poetiske språket. Ordet poesi kommer fra det greske *poiesis*, og betyr «å skape», og nærmere bestemt: «å skape noe som før ikke fantes». Poetisk erfaring skulle i så måte være den erfaring som skapes, som dannes i diktet, i et poetisk rom. Hvilken erfaring skulle det være? Og hva skulle et slikt poetisk erfaringsrom innebære i Rolf Jacobsens diktning?

I dette essayet vil jeg berøre dikt fra Rolf Jacobsens samlinger *Hemmelig liv* (1954) og *Sommeren i gresset* (1956). Det er dikt der de skapende kreftene virker voldsomme, kanskje også skremmende, for det dikteriske jeget. Jeg vil begynne i diktet «Meteor», et underlig dikt med en sterk poetisk bevegelse, skal vi se:

METEOR

Et avhugget hode.
 En hånd av sten.
 Den faller ikke.
 Men
 grufullt stille
 og uten lyd
 styrter allting ned mot den
 med ufattelige hastigheter
 avsindig
 avsindig
 og alltid bare i begynnelsen av tiden.
 (Jacobsen 2016: 137)

En «meteor» – i tittelen – er en glødende lysstripe av gass på himmelen som opptrer når et legeme fra verdensrommet, en meteoride, trenger inn i jordens atmosfære. Det dreier seg om bevegelse, fart og lysintensitet – som i et blaff blir sansbart, akkurat i overgangen fra verdensrommet til menneskets livssfære. Hvilke muligheter gir denne tittelen, når vi så går til diktet?

Diktet har en spenningsfull diksjon: De tre første versene utgjør ellipser, avhogde perioder, der også punktum bidrar til en stakkato virkning: «Et avhugget hode. / En hånd av sten. / Den faller ikke.» Dette gir åpningen av diktet et stakkato, korthugd inntrykk, som imidlertid spennes ut mot resten av diktet, som utgjør én lang periode. Samtidig skaper gjentagelsen av «avsindig» mot slutten av diktet, «avsindig / avsindig», et omslag når det gjelder fart, noe som skaper inntrykk av en plutselig varighet. Vi kan dermed si at diktet – i diksjonen – skaper en slags rytmisk bevegelig og diskontinuerlig tid.

Det trer også frem en sterk bevegelighet i diktets grafiske bilde, i den visuelle formen: Det helt korte verset «Men» spenner seg ut mot det påfallende lange siste verset. Visuelt gir diktet dermed inntrykk av å ha beveget seg bort fra en proporsjonert form. Man kunne kanskje si at diktet fremstår som heterogent; det holder tilbake, og det slipper ut; det «punkterer» og det forlenger.

Det er to vesentlige betydningsvendinger i diktet. Det fjerde versets «Men» innleder det grufullt lydløse i det styrtet som utgjør diktets sentrale motiv: «Men / grufullt stille / og uten lyd / styrter allting ned mot den». Dernest innledes siste vers med et «og»: «og alltid bare i begynnelsen av tiden.» Dette siste, og lange verset utgjør en vending som kan sies å «reorientere» dette bildet av at «allting» styrter ned, mot «En hånd av sten»: Alt vi har lest – og sett for oss – foregår, forstår vi her mot slutten av diktet, «alltid bare i begynnelsen av tiden». Det er i seg selv gåtefullt. For betyr «i begynnelsen av tiden» i begynnelsen av livstiden, like etter fødselen? Eller ved begynnelsen av den kosmiske tiden? Uansett må det være snakk om en tid vi ikke husker, eller kjenner. Vi har – når vi kommer så langt i diktet, mot slutten av diktets tid – sett for oss noe som for oss bare skjer i diktet, før og utenfor vår tid.

Er det så ikke noe av det menneskelig gjenkjennelige i diktet? Kanskje i begynnelsen, der «Et avhugget hode. / En hånd av sten» vel refe-

rerer til menneskelige kroppsdeler? Samtidig: Det er kroppsdeler – rester av et menneske, hodet er avhugget; eller bilder av en kropp, en hånd av sten, som en rest fra en likevel livløs skulptur.

Diktet er påtagelig spenningsfylt: Det er en diskontinuerlig fart i diktet; og det er to vendinger som begge bidrar til at de foregående versene får ny betydning. Kort sagt: Det er en voldsom bevegelighet i dette diktet som jo bare forsterkes av at diktet holder så mye tilbake: hvilket avhugget hode, hvilken hånd av sten, hvor, når? Det er bare en poetisk intensitet som glimter mot oss, før diktet med ett er over. Kanskje er det derfor diktet også har fått sitt navn – «Meteor» – fra glimtet som kan vise seg når gass faller mot jorden, fra utsiden av vår livsverden og våre menneskelige dimensjoner?

Det er ikke tilfeldig at jeg går til et dikt fra *Hemmelig liv* i denne essayet som skal handle om etableringen av det poetiske erfaringsrommet i Rolf Jacobsens diktning. Jeg mener nemlig at det er en ny form for poesi – en ny form for skapelse – som holder på å bryte frem i akkurat denne samlingen, delvis også i samlingen som kom to år etter, *Sommeren i gresset*, som nettopp er knyttet til bevegelse, intensitet, heterogenitet og deformering. Det skjer ikke uten motstand, skal vi se, for det kan virke som dikteren på et vis også forsøker å kontrollere eller holde tilbake denne formen for skapende krefter.

Hemmelig liv ble av Rolf Jacobsen – og andre – regnet som et høydepunkt i forfatterskapet; i en samtale med Knut Faldbakken i 1975 omtaler Jacobsen denne samlingen som sitt «annet gjennombrudd» (Faldbakken 1975: 5). Nå kan vi ikke helt vite hvorfor Jacobsen selv så det slik, men det bryter etter mitt syn frem en ny form for dikt nettopp i denne samlingen. Det er dikt som er merkbart mindre lyrisk ekspressive enn i de tidligere samlingene: Her er dikt som ikke så lett kan leses som uttrykk for et menneskes tanker, tilstander, perspektiv. Eller mer presist: Det er dikt som synes å eksperimentere med lyriske jeg-instanser, med lyriske jeg som vanskelig kan leses som uttrykk for inderlige, menneskelige jeg. Et eksempel på dette er diktet «Jeg er –»:

JEG ER –

Jeg er fuglen som banker på vinduet til dig om morgenen
og følgesvennen din, han du ikke kan vite,
blomstene som lyser for den blinde.

Jeg er brekronen over skogene, den blendende
og malmstemmene fra katedralenes tårn.
Tanken som plutselig faller ned over dig midt på dagen
og fyller dig med en besynderlig lykke.

Jeg er en du har elsket for lenge siden.
Jeg går ved siden av dig om dagen og ser ufravendt på dig
og legger munnen på hjertet ditt,
men du vet det ikke.

Jeg er den tredje armen din og den andre
skyggen din, den hvite,
som du ikke har hjerte til
og som ikke kan glemme dig mere.
(Jacobsen 2016: 142–143)

Det er et lyrisk jeg her, men det er et omskiftelig, mangfoldig jeg som opptrer i dette diktet: Jeget er i første strofe en fugl, så, i andre strofe, en brekrona (som er en fjellformet topp på en isbre), så, i tredje strofe, et kjærlighetsminne, og i siste strofe «den tredje armen din og den andre skyggen din» (min kurs.).

Og, kan vi legge merke til, det er et jeg som er *utenfor* det lyriske duets horisont og livsverden, nemlig et lyrisk jeg som (i første strofe) sitter utenfor vinduet og banker på, og således befinner seg utenfor veggene for det huset der mennesket befinner seg. Og videre: Fuglen utenfor er en følgesvenn, men likevel kan «han [...] ikke [...] vite». Fuglen er utenfor hva «du» vet eller kan.

Det fjerde verset i første strofe er også underlig: «blomstene som lyser for den blinde». Verset er betydningsmessig knyttet til fuglen som en ukjent følgesvenn, selv om det er usikkert på hvilken måte. Uansett,

fuglen som en ukjent følgesvenn, utenfor menneskets livsverden, er knyttet til en slags umulig sansning: «blomstene som lyser for den blinde». Det må være blomster som kan ses med et indre blikk av den blinde, eller som suspenderer blindheten, som opphever de begrensningene mennesket lever under.

I den andre strofen er det lyriske jeget annerledes, og også mangfoldig. For jeget er her en brekrone over skogene, og skogene er i seg selv høye vekster i naturen. Det må således være et ekstraordinært høyt og utstikkende, og «blendende», snøhvitt «jeg» det er snakk om her. Bildet blir ytterligere komplisert av at jeget er eller har malmstemmer fra katedralenes tårn. Det er et i seg selv underlig bilde, siden katedraltårn er høye, som brekronen, mens malmstemmer jo må være stemmer fra eller av malm, en svært dyptliggende og tung geologisk bergart. Det oppstår med andre ord et paradoks i det lyriske jeget: Det er knyttet både til det svært høye, og til det dyptliggende. Bildet utvikler seg dermed til noe heterogent, som det blir vanskelig å holde sammen og se for seg, ut fra våre sedvanlige fenomenale modeller. Men i diktet bøyes det høye og det lave sammen, og mer: Det lyriske jeget i den andre strofen – lignende fuglen i første strofe – entrer menneskets livsverden fra utsiden: «Tanken som plutselig faller ned over dig midt på dagen / og fyller dig med en besynderlig lykke.» Det lyriske jeget mottar plutselig – og ubedt – en «*besynderlig lykke*» (min kurs.). Det må være snakk om en særskilt og uforlignelig hendelse.

Vi aner nå at strofene utvikler seg som varianter av hverandre. Lyriske jeg som duet ikke vet om, kjenner, eller sanser, følger likevel med. I tredje strofe ser jeget «ufravendt» på duet; i fjerde strofe er jeget «den tredje armen din», med andre ord en arm i tillegg til de to vanlige. Kan det dreie seg om en mystisk arm, på linje med de ulike mystiske forestillingene om «det tredje øyet», som i ulike kulturtradisjoner har stått for et indre, intuitivt og altseende blikk? Når det i Jacobsens dikt er snakk om en tredje *arm*, er det mulig å spekulere på om det kan være snakk om en tredje arm som kan bevege seg, ja, kanskje også skrive dikt, og det på en intuitiv og «altseende» måte. Som vi snart skal se, er det i så fall ikke det eneste diktet i denne samlingen som har i seg en metapoetisk tråd. Uansett er det her i den siste strofen viktig at det lyriske jeget markerer at duet – som ikke merker, ikke vet og ikke ser –

er gjenstand for det lyriske jegets foranderlige og mangfoldige blikk.

Verdt å merke seg er det også at dette lyriske jeget beskriver seg som «skyggen», «den hvite, / som du ikke har hjerte til». Er det lyriske jeget – den hvite skyggen – den som det lyriske duet ikke vil gi eller kan gi blod og livskraft til, den som du ikke har følelse for eller følelse av? I så fall er vel det hvite som ikke får hjerteblod, det likbleke? Er den hvite skyggen da det lyriske duets kommende død, som likevel er her, som en alltid nærværende følgesvenn? Likevel: Her er det ikke duet som – eksistensielt – husker på sin hvite skygge, sin kommende død. Snarere er det den «som ikke kan glemme dig mere», ja, som om perspektivet allerede ikke lenger tilhører mennesket, men døden.

Det at jeget her omtaler seg som den hvite, setter diktet i sammenheng med mange andre dikt i denne samlingen. For «det hvite» er nettopp grunnfargen i *Hemmelig liv*. Det vil si: Hvitt er jo i grunnen ikke en farge, hvitt består av alle bølgelengder av synlig lys.

Og det hvite synes i denne samlingen og i *Sommeren i gresset* nettopp å være knyttet til noe grenseløst og eterisk, noe oversanselig, flyktig og vektløst, som trer frem glimtvis, tidvis knyttet til sol og ild, andre ganger til blekhet og utslokning. Det hvite opptrer delvis i hvitfargede eller hvitaktige fenomener og metaforiske uttrykk, for eksempel «hvit musikk» (s. 135), «hvitt gress» (s. 148), «den hvite søsteren» (s. 155), «solhvite sten» (s. 156), «den hvite sommeren» (s. 156), «blek som sølvet» (s. 157) og «kvikksølvflammen» (s. 159). Og i disse diktene synes «det hvite» å opptre idet diktene begir seg inn i omfattende poetiske billeddannelser, idet diktene beveger seg bort fra og løsriver seg fra persepsjonen, og med all tydelighet er fantasiens bilder.

Et dikt der nettopp det hvite inngår i diktets billeddannelser, på omfattende og komplekst vis, «– En annen sol» og er fra *Sommeren i gresset*:

– EN ANNEN SOL

Det er en annen sol
ute bak solen og et annet lys
tvunnet inn i alle stråler.
Den brenner ikke rød, den brenner hvit.

Det er en annen sol
større enn vår et sted bak lyset.
Den glitrer som smeltende sne
i øynene på den vanvittige.

Det er noen som er brent av en annen sol.
De har øyne som sne og stemmer
bak dører av jern
og har lys av et annet lys.

Det som hugger øynene ned til roten
så de ikke kan flytte blikket mere
eller se forbi
som du.

Smertenes sum i verden.
Sorgens sol, den hvite
kvikksølvflammen høyt
over alt lys.

Sol bak solen. Flamme for alt hvitt i verden:
liljene, sneen, visdommen.
Se konvallen i gresset, liljen i skogen
– hvorfor gjemmer den sig under høye trær,
dypt
i skyggen av løv?
(Jacobsen 2016: 159)

Det er et nokså langt dikt, og det er et rikt dikt. Jeg vil særlig rette fokus mot hvordan det i diktet skapes ulike bilder som utdyper det første og dominerende av diktets bilder, det som også har gitt tittel til diktet, nemlig «– En annen sol». Diktet synes suksessivt å utfolde ulike kvaliteter ved denne andre solen: at den befinner seg «bak solen», med andre ord «bak» den solen vi kan sanse på himmelen; at den har «et annet lys» (I), at «den brenner hvit» (I), at den er «større enn vår» (II), og den er «bak lyset» (II). Diktet gjør det dermed mulig – innledningsvis – å se

for seg et sted, et rom «bakenfor» vår verden, og at den andre solen har annen lyskraft, og andre størrelsesforhold enn vår sol.

Det er påfallende at når diktet så – i strofe 3 og 4 – beskriver hvordan strålingen fra denne andre solen virker eller oppleves, så er det ikke et lyrisk jeg som uttrykker dette. I tredje strofe leser vi: «Det er noen som er brent av en annen sol. / De har øyne som sne og stemmer / bak dører av jern / og har lys av et annet lys.» De som har sett denne solen, fremstilles som «noen», uspesifisert, og uten at vi får tilgang til deres erfaring. Den andre solens virkning på disse «noen» fremstilles snarere som bilder, som brenner seg, kan hende blinder: «Det er noen som er brent av en annen sol. / De har øyne som sne» Det er underlige og paradoksale bilder: De er *brent av solen*, men øynene er som *sne* (III), sne som jo nettopp ikke er brent, ja, ikke *kan* være brent.

I verset etter synes det å være trehogst som er forelegget for bildet: «Det som hugger øynene ned til roten / så de ikke kan flytte blikket mere / eller se forbi / som du» (IV). Selve bildet – «å hugge øynene ned til roten» – er nesten surrealistisk i sin sammensetning av øyefysiologi og trehogst; vi skjønner jo at det må dreie seg om en form for blinding, ødeleggelse av øyet, men bildet er likevel formet slik at vår forestilling om øyet flyter sammen med bildet av et tre som hogges. Den som har sett denne andre solen – det andre – omgjøres til skog som hogges, mens «du» – som fortsatt kan se? – ennå kan tillate seg å se forbi, overse, utgrense den andre solen. Og fortsette å se den ene solen, med øyne som ikke er hogget som trær, kan vi spørre innenfor diktets horisont.

Det innledende bildet av «en annen sol / ute bak solen» (I) synes å utløse poetiske bilder som beveger seg i ulike betydningsretninger, og også ulike bevegelsesretninger (innledningsvis i diktet er den andre solen «ute *bak solen*», så «*høyt / over alt lys*», så, i sluttstrofen «*dypt i skyggen av løv*» (min kurs.). Det må være snakk om en sol som ikke kan plasseres innenfor en fenomenal spatialitet. Ja, i dette diktet synes «den andre solen» å være en slags billedmessig sentrifugalkraft som igangsetter bilder som vanskelig kan holdes sammen. Eller: Bildet av den andre solen negerer det vi holder for virkelig.

Samtidig er det bindende krefter i denne diktet som forsøker å samle og skape enhet. Jeg tenker særlig på gjentakelsene av «det hvite»: «den

[dvs. solen] brenner hvit» (I), «Sorgens sol, den hvite» (V), «Flamme for alt hvitt i verden» (VI), og hvite fenomen som «sne» (III), «kvikk-sølvflammen» (VI), «liljene», «sneen», «konvallen» (VII). Jeg tenker også på allitterasjonene – gjentagelsene av bestemte konsonantklanger, med særlige opphopninger av lyden *s* – i sol, stråler, større, sted, smeltende sne, stemmer, se, smertenes sum, sorgens sol, kvikksølv, og lyden *l* – i sol, stråler, lyset, glittrer, smeltende, kvikksølv, flamme, liljene, konvallen, liljen, løv. Gjentagelsene fungerer som bindende krefter i diktet. Så kan vi spørre om de bindende kreftene i diktet først og fremst skaper balanse, og harmoni, i diktet, eller om disse kreftene snarere er et forsøk på å motvirke spenningene, spredningene og de fenomenale umulighetene i bildene?

For meg ser det faktisk slik ut, også om vi kaster et blick andre dikt som spenner ut heterogene, spenningsfulle bilder, før de plutselig avrundes, og nøytraliseres, i sarkasme, eller i ironi, som for meg helt tydelig fremstår som forsøk på å motvirke de bildene som diktene først foldet ut. Jeg tenker på et dikt som «Den ensomme veranda», som begynner slik:

Langt inne høyt oppe i en stor by hang en ensom veranda,
oppe under skyene hos vinden og som aldri noe menneske
hadde satt sin fot på
fordi det var så dypt ned og så kaldt der ute.
(Jacobsen 2016: 126)

Midt i byen, blant menneskene, er det et rom som menneskene ikke kjenner. Det er med andre ord et ukjent rom, som likevel befinner seg tett på alt menneskene selv kjenner som sin livsverden. Det er et underlig rom, også romlig sett. For verandaen «hang» – følgelig utenpå et hus – men «langt inne» og «høyt oppe». Også hang den «oppe under skyene», men menneskene går ikke dit «fordi det var så dypt ned», og det var så kaldt «der ute», mens den innledningsvis er plassert «langt inne». Det må være et underlig rom denne verandaen befinner seg i, der oppe og nede, inne og ute, det sammenfaller, eller: Verandaen er inne og ute, høyt oppe og nede samtidig. Kort sagt: Våre fenomenale modeller for rom strekker ikke til for dette diktets poetiske rom.

I diktet kan verandaen tenke, sansе og føle, men likevel på en slik måte at menneskelige størrelsesforhold omskapes. Verandaen tenker at Gud kan bruke den som en liten hylle til å legge sine små ting på. Menneskets målestokker – der en veranda nettopp vil være altfor stor til å omtales som en liten hylle – synes her å ha mistet relevans.

I siste strofe skjer det plutselig en markant endring:

Da kom et veldig stålstillas og klatrende menn en dag
og de hugget den ned med acetylenflamme på mindre enn
8 minutter
og hengt opp en sprakende lysreklame i rødt og blått
for Skotsk Whisky.

Hva skjer her? Vendingen i diktet er påfallende, og interessant: Fra de heterogene spenningene i den første delen av diktet, om verandaen, som er midt i byen og likevel ukjent og ubetrådd av mennesker, til den entydige og poengterte sarkasmen i siste strofe. Elle sagt annerledes: I den sarkastiske sistestrofen stopper den formen for forvandlende billeddannelse som preger første del av diktet. Jeg leser diktets avslutning som et forsøk på å motvirke og nøytralisere de poetiske kreftene som er løs tidligere i diktet.

Men hvorfor motvirke diktets poetiske skaperkraft? Kan det å dikte ha tatt dikteren med – for langt bort – fra alt som har vært solid håndverk, organisert form og manifest tanke? Eller dreier det seg om den skrekken som kan vekke enhver, plutselig, når drømmen lokker med en endeløs forsvinning? Uansett, et uhyre spenningsfylt, skapende dikt stoppes plutselig av entydighet. Og holder vi fast i det plutselige skiftet, så fordrer diktet en videre refleksjon over hva det poetiske bildet er – hva det poetiske erfaringsrommet er.

Det underlige er jo at slike poetiske rom skulle kunne trekke leseren til seg i det hele tatt. Hvorfor skulle vi ville eller orke å se for oss disse umulige og irrealle rommene som Jacobsens dikt skaper? Spørsmålet er kanskje feil stilt, i det minste om bildet – også det poetiske bildet – tenkes fenomenologisk, slik vi finner det for eksempel hos den franske filosofen Gaston Bachelard i *The Poetics of Space* (2014/1958). Han betrakter det poetiske bildet som en bestemt relasjon mellom den men-

neskelige bevissthet og et objekt. Når vi sanser noe som et bilde, er vi allerede involvert i objektet på en særlig måte: I bildet bøyer fantasien vår, den våkne drømmen («la rêverie»), av og legger bak seg persepsjon, minner og kunnskaper. I bildet finnes ikke lenger «nei», for dagdrømmen kjenner ikke til forbud og begrensninger. I bildet blir derfor det umulige mulig, logikk og kausalitet suspenderes, tid ordnes ikke lenger av klokken orden, rommet ikke lenger av sentralperspektivet. For Bachelard innebærer dette at det poetiske bildet – den dagdrømmende bevisstheten i møtet med diktet – forlater personlige minner, kulturelle modeller og etablerte kunnskapsformer. Kort sagt: For Bachelard negerer bildet verden, slik vi kjenner den som anskuelig og sanselig nærværende helhet.

Denne fenomenologiske forståelsen av bildet har Bachelard til felles med Jean-Paul Sartre, som i *L'Imaginaire* (1940) bestemmer billedbevisstheten nettopp som negasjon (i motsetning til konsepsjon og persepsjon, som for ham er innstilt på det virkelige) (Sartre 1940: 20–28). Men der Sartre nøyer seg med å konstatere at bildet «irrealiserer», og fjerner oss fra verden, interesserer Bachelard seg for hva som oppstår og bryter frem i denne negasjonen (Sartre 1940: 32–33). Kan hende er det Bachelards affinitet til psykoanalysen som får ham til å undersøke bildet også som skapende frembrudd? For selv om han åpenbart mener at bildet overskrider den personlige fortidens erfaringer og minner, er han like fullt opptatt av at bildet er intimt forbundet med oss selv, nemlig med det i oss selv vi ikke kjenner eller vedkjenner oss, og som kan tre frem i fantasier og (dag)drømmer. Når det gjelder skapelsen av poetiske rom i Rolf Jacobsens dikt, er det i så måte tankevekkende at Bachelard nettopp interesserer seg for hvordan dagdrømmen er nært forbundet med huset, med dets indre inndelinger og rom, etasjer, hjørner, skap og skuffer, med andre ord hele den intime verden. For Bachelard er huset det stedet vi bebor, og det på en intim måte, med våre hemmeligheter og lengsler, med frykt, begjær og fred. Huset og dets rom er dermed ikke primært et objekt, men et slags første kosmos, en første meningsfulle ordning (Bachelard 2014: 25 ff.). I det bebodde huset er kosmos – ordningen av tilværelsen – imidlertid ikke allerede gitt. Snarere er huset – som sted for dagdrømmer – stedet der mening og orden blir til. I dagdrømmens hus er verden i tilblivelse.

I bildet blir det umulige mulig, kunne vi kanskje si, slik vi også ser det i Jacobsens intensivt billedskapende dikt, der våre romlige koordinater og modeller med ett virker irrelevante: En veranda høyt der oppe er også langt nede, verandaen der ute er verandaen der inne; det finnes et univers med en annen sol bak vår sol, og en kropp med tre armer. De deformerte og omformede mulighetene trer frem for oss, slik de i flere av Jacobsens dikt kommer til oss fra utsiden av den menneskelige verden – ja, med Jacobsens dikt: lik en fugl som banker på vinduet, lik meteoren som lyser opp i et glimt idet den entrer menneskets atmosfære og livsrom. Det poetiske bildet kommer annetsteds fra. Men hvis vi, dagdrømmende, allerede er involvert i bildet, så betyr det vel også at noe i oss kommer annetsteds fra, noe vi selv ikke kjenner til, forstår eller vet? En mulig tanke åpner seg: Den poetiske skapelsen av vårt mest intime sted, huset, gjør huset reseptivt også for utsiden i oss selv.

I Jacobsens dikt synes de poetiske bildene av rom å stille oss i et slags kjennskap til det vi ikke kan kjenne i verden, til noe i verden som er uforståelig, som ikke kan innskriveres i våre virkelighetsmodeller. Og da handler det vel også om å se for seg – å tenke – noe som «jeg» ikke kan tenke, en tanke som overgår mine evner, en tanke som er den absolutte overskridelse av det «jeg» som tenker den? En slik utskytende imaginasjon kaller den franske litteraturfilosofen Maurice Blanchot for «begjær»: «tanken som tenker mer enn den tenker, er Begjær» (Blanchot 1996: 112). Begjæret er et forhold til det som befinner seg utenfor våre grenser, utenfor vår makt. Så blir det mulig å spørre om forsøket på å motvirke eller nøytralisere de skapende kreftene i poesien – som jeg mener vi aner i sarkasmene og ironien i Jacobsens dikt – tyder på at dikteren med ett kjenner redselen for en grenseløs omforming, en redsel for poesiens uendelige vertigo? Det underlige er i så fall hvordan billedannelsen i det hele tatt kommer i stand. Hvorfor ikke konsekvent motsette seg kreftene i det poetiske bildet, slik både Platon (i *Faidros*) og Bibelen (for eksempel i fortellingen om gullkalven) råder oss til? Hva er attraksjonen i bildet? Eller i lesningen av Jacobsen: Hvorfor skape bilder av nærmest utenkelige rom? Og med Blanchot: Hva er begjæret rettet mot? Blanchot understreker at behovet søker tilfredsstillelse, og kjærligheten forening. Begjæret, derimot, retter seg mot det som «må forbli utilgjengelig og fremmed» (Blanchot 1996: 112). Be-

gjæret er for Blanchot forholdet til det umulige, til det min makt ikke makter. Er det i så fall ikke en paradoksalt fri og tvingende bevegelse som viser seg i bildet? I bildets «rêverie» fanges vi inn i en skapelse uten nei, der inne er ute, der det høye er lavt, der alt, enn så lenge, er underlig og skjønt.

Bildet som fanger og setter fri, det viser seg også i diktet «Lek» av Rolf Jacobsen, som skal få avslutte dette essayet, også det fra samlingen *Hemmelig liv*:

LEK

Dette diktet skal bare være sig selv.
 For jeg har hengt opp et edderkoppspinn rundt i skogene her,
 og jeg vet at det er borte alt i kveld, i kveld
 når jeg skal ta det ned igjen.

Jeg går fra kvist til kvist og henger opp tråder
 tynnere enn røk.
 Og alt idag kan jeg gå tvers igjennom dem.
 Skogene har drukket det opp
 og solskinnen slikker sig om munnen.
 (Jacobsen 2016: 143)

Diktet er ett av Rolf Jacobsens mest gåtefulle. Det er et metapoetisk dikt; det sier noe om hva dikt er. Diktet får være seg selv når dikteren spenner opp den tynne edderkoppveven, ja, tekst betyr jo vev. I begge strofene spennes det opp, og «alt i kveld, i kveld» – både tidlig og sent – er det borte. Diktets vev er knyttet til tilsynekomst og forsvinning. Og ingenting synes å fanges i dette spinnnet. Det er på et vis et formålsløst og også bare midlertidig arbeid dikter-jeget utfører, når spinnnet henges opp mellom grenene. Kan hende åpner diktet for at det er slik diktet blir seg selv, ved at det skaper i ordets rene betydning, like fritt og unyttig – som i en lek. Ikke monumentalt, men lett, «tynnere enn røk», og uten grenser: «alt i dag kan jeg gå tvers igjennom dem.» Det å gå gjennom vegger – selv så tynne de er – er det ikke også knyttet til magi eller en form for «bedrag»?

Men hva skulle det bety – i de to siste versene – at det er skogen og solskinnnet som nærer seg på og nærmest mesker seg med dette tynne, substansløse spinnnet som diktet er? «Skogene har drukket det opp / og solskinnnet slikker sig om munnen.» Det er vel umulig? Nei, ikke lenger. For følger vi Bachelards tanke, ser vi, når vi er i fantasiens bilder, ikke lenger noe i vår menneskelige verden, vi er selv fanget inn i de magiske og grenseløse rørlene i versenes bilder, vi blir i gjentakelsene, og vi bryter gjennom – i samme bevegelse. Så er det kanskje det i oss som er forandret, det i oss som er solskinn, som er skog, som er ved å drikke opp – ta inn – og erfare diktet, på denne mulige umulige måten? Men hva er det som griper oss og hendirer oss på denne måten, hva er det som på denne måten fører oss vekk fra oss selv? Er det diktets edderkoppspinn, eller kan hende livets eget?

Bibliografi

- Bachelard, Gaston (2014). *The Poetics of Space*. London: Penguin.
- Blanchot, Maurice (1996). «Kjennskap til det ukjente», *Innriss*. Oslo: Aschehoug.
- Faldbakken, Knut (1975). «Rolf Jacobsen: Stifinneren». I: *Vinduet*, 1975, nr. 1.
- Jacobsen, Rolf (2016). *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Sartre, Jean-Paul (1940). *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.

ERIK SKYUM-NIELSEN

Tysthedens indsigelse

Sprogkritik, samfundskritik og civilisationskritik i Rolf Jacobsens 1970er-forfatterskab

Nærværende tekstanalytiske bidrag til beskrivelsen af en central del af Rolf Jacobsens digtning begynder som en rejse mere end 40 år tilbage i tiden – til en tirsdag eftermiddag i november 1979 på Københavns Universitet Amager, forkortet KUA, hvor Rolf Jacobsen gæsteoptrådte på det daværende Institut for Nordisk Filologi, blot få uger efter at han på norsk Gyldendal havde udgivet sin ellefte digtsamling *Tenk på noe annet*.

Auditoriet lå på det, som man på dansk kalder »første sal«, men som på norsk hedder »annen etasje«. Det pågældende lokale findes ikke mere, bygningen blev revet ned omkring årtusindskiftet i forbindelse med en total renovering, som omdannede en betonanstalt, som kunne have været et tugthus i Kina, til et nogenlunde tidssvarende og mere indbydende akademisk byggeri, som i dag kaldes Søndre Campus.

Nej, undervisningslokalet findes ikke mere, men det gør til gengæld tre sider håndskrevne notater, nedfældet under Rolf Jacobsens gæsteoptræden hos den daværende norske sendelektor Olaug Kristine Bringager.

Rolf Jacobsen var dengang 72 år gammel og havde således samme alder, som jeg har nu, hvor jeg for første gang drister mig til at skrive om ham i offentlig sammenhæng, til trods for, at han alle årene for mig har været en litterær favorit på linje med den jævnaldrende Olav H. Hauge, som jeg første gang mødte på Island i midten af 1970'erne. Begge oplevede for øvrigt en enorm respons fra den generation af stærke norske forfattere, som brød igennem i 1960'erne, ikke mindst

Jan Erik Vold, og jeg vil ikke udelukke, at jeg tidligt lod mig smitte af de yngre nordmænds begejstring og respekt.

Hvad jeg så den dag i 1979, var en ældre mand. Høj og slank for nu ikke at sige tynd. Værdig. Stilfærdig. Rolig. Beskeden. På én gang sagtmødig og godmodigt fortvivlet på sine egne og menneskehedens og jordklodens vegne.

Han formulerede sig langsomt og forsigtigt, nødt i form af proklamationer eller lange udredninger, men gerne i form af korte kommentarer til de digte, han læste for os.

Emnet for hans oplæg var: Litteraturens opgave i et samfund domineret af massemedier og overflod af varer. Han kredsede om forbrugerkulturen og miljøødelæggelsen, og han havde ingen pæne ting at sige om amerikaniseret »reklamecivilisation«.

Hvilket kan siges at aktualisere Hans Magnus Enzensbergers fine definition af litteratur og særlig poesi som en »anti-vare«; men det falder også sammen med Theodor W. Adornos tanker i dennes *Kritisk teori* om poesi som en æstetisk modstandskraft imod kulturindustrien og den store kollektive fordummelse i det, som vi i 1970'erne betegnede det teknokratisk-bureaukratisk-kapitalistiske samfund, forkortet TBKS.

Rolf Jacobsen talte om digtning som en slags idé-bank og kaldte poeterne for »håndværkere i ordet«. I den sammenhæng opfattede han sig selv som en slags »bedstefar« for modernisterne i norsk litteratur, dem, der brød med et ældre lyrisk formsprog, på lignende vis som tidligere Henrik Wergeland og Sigbjørn Obstfelder havde gjort det (jf. brev til Brikt Jensen 26.4.1973, citeret i Lillebo 1998: 357).

Rolf Jacobsen var sig vældig bevidst at have været en af de allerførste norske moderne – måske ligefrem *den* første til at se og aktivt gøre poetisk brug af telefonpæle, elledninger, spejlglas, stål, sådan som det jo skete fra og med hans debut *Jord og jern* (1933). Dengang havde han efter eget udsagn endnu ikke orienteret sig bredt, men overvejende læst eddadigte, »Völuspá« især, desuden Johannes V. Jensen og Harry Martinson.

Men kort efter sin første fremtræden som forfatter opdagede han, at samme gennembrud, som han deltog i på norsk, allerede *havde* fundet sted i Sverige og Finland med for eksempel Edith Södergran. Da han under sin gæsteoptræden 1979 i København, af svenske Anders Palm,

blev bedt om at parallelisere *Jord og jern* med de såkaldte fem, altså de svenske poeter, som i 1929 fremtrådte, samlet, i antologien *Fem unga* – de nævnes her i alfabetisk orden: Erik Asklund, Josef Kjellgren, Artur Lundkvist, Harry Martinson, Gustav Sandgren – samstemte Rolf Jacobsen tydeligt, vel sagtens også fordi disse fem ligesom han havde en baggrund uden for den dominerende borgerligt-akademiske hovedstadskultur.

Men han medgav også, at han før krigen kun havde meget få ikke-nordiske kontakter og praktisk talt intet vidste om samtidige franske og tyske poeter for slet ikke at tale om italienske futurister. Efter okkupationen og krigen blev det anderledes. Da kunne han i lighed med blandt andre Paal Brekke orientere sig efter Eliot og Pound og deltage i tidsopgøret med den af især Arnulf Øverland dekreterede holdnings- og beredskabslyrik («Du må ikke sove«).

Om *pausen* i sit eget forfatterskab sagde Rolf Jacobsen, at han simpelt hen »manglede jord under fødderne«, hvilket jeg i dag tillader mig at tolke som hans metafor for social isolation. Da hans tavshed omsider blev brudt, var fornyelsen mest af formel art. Men at han siden *Fjerntog* og *Hemmelig liv* fra henholdsvis 1951 og 1954 havde kunnet holde en sammenhængende linje, tilskrev han både tiden og kræfter i sin egen person. Vi kan se det på hans værklister, hvor der kom en bog hvert tredje eller fjerde år, hvad der vidner om voksende sikkerhed. *Tenk på noe annet* var som før nævnt splinterny, dengang han besøgte Københavns Universitet. Og det var, fortalte han, den første, som han ikke lod ligge i tre måneder, før han sendte den fra sig. Forklaringen herpå antydes i »Bare et dikt til« (Jacobsen 1979: 32f), der som så ofte tematiserer skriveprocessen, men skildrer den som en forløsning, overvindelse af en indre modstand:

Så rart med ord,
de kommer når jeg ikke vil det,
og når jeg vil det er de ikke her.
Men du
er her,
en hånd
som ligner en fugl. En natt
som ligner skyggene av et tre.

Men ordene er borte. Kanskje
kommer de med morgenlyset
som spurv på vinduet, hakker
og vil inn. Der kommer de jo,
først ett, så enda ett.

Bemærk her for det første spændingen mellem ultrakorte vers (linje 4–6 i det citerede uddrag) og længere sekvenser (henholdsvis linje 1–3 og 7–12) og for det andet de »hårde« pauser (inde i linjerne 7 og 9), som manifesterer kamp mellem fremdrift og nødvendig tilbageholdenhed. Eller, om man vil, striden mellem tale og tavshed.

Rolf Jacobsen blev spurgt, hvad der især kendetegnede overgangen i hans produktion. Men han var generelt ikke meget for at svare og citerede Henrik Ibsen: »Mit kall er ei at svare«. Nej, han foretrak i stedet »at stille de rigtige spørgsmål på ubehagelige steder«.

Et sådant sted var, erkendte han, naturødelæggelsen. Norge og nordmændene havde ikke haft en stor atomdebat, men jo nok en vandkraftdebat om, hvor langt de skulle gå med at lægge elvene i rør. Digteren var sig i 1979 med andre ord fuldt bevidst, at en poetisk økokritik var på vej, og at han selv allerede var en del af den. Hvad Hanne Lillebo da også følger smukt op på, når hun i sin *Ord må en omvei* forsigtigt kalder ham Norges »kanskje fremste miljøryker« (Lillebo 1998: 375).

I den sammenhæng slog vi i auditoriet ned på de tematiske hovedpolariteter i forfatterskabet, altså land over for by, natur over for teknik, det grønne versus det grå. Og han læste blandt andet både »Landskap med gravemaskiner« (fra *Hemmelig liv*) og »Bussene lengter hjem« (fra den følgende samling *Sommeren i gresset*, 1956). Og så blev der talt udførligt om »Søndag i villaforstaden« (fra *Stillheten efterpå* – – –, 1965) og titeldigtet fra samme bog, hvor Jacobsen på *den ene side* bruger opremsende repetition i form af substantiver på række:

Prøv å bli ferdige nu
med provokasjonene og salgsstatistikkene,
søndagsfrokostene og forbrenningssovnene,
militærparadene, arkitektkonkurransene
og de tredobbelte rekkene med trafikklys.

Men på *den anden side* vælger »varme« verber i sit afsluttende goddag til stilheden:

Stilheten

som legger teppet over den døde
og som venter i trappene til alle er gått.

Stilheten

som legger seg som en fugleunge mellom dine hender,
din eneste venn.

(Jacobsen 1973: 198f)

Fra mine gamle notater under vores fælles læsninger tillader jeg mig at citere nogle spredte punkter:

Fravær af stærke ord

Ekspressiv tilbageholdenhed

Sløjfning af lyrisk subjekt

Fravær af konklusioner

Dynamisk visuel struktur

Hårde enjambementer

Fra *Tenk på noe annet* læste Rolf Jacobsen digtene »Den nye døden« og »Om å vokse nedover«. Herfra citeres: »Jo større byene blir / jo mindre blir menneskene. / Jo høyere husene stikker mot skyene / jo lavere blir de som må bo der.« (Jacobsen 1979: 16) Parallelt til digtet skrevet til Olav H. Hauges 70-års dag, »Bortafør Grorud –«: »Det er ikke nødvendig / å bo i slike digre byer. / Det er ikke nødvendig / å rope høyt fra talerstoler / for å bli hørt. / Det er ikke nødvendig / stadig å tenke andres tanker / eller å snakke med andres munn.« (Jacobsen 1979: 56)

Bemærk her digterens fokus på *det lille format* hos byen og dens indbyggere – parallelt med hans partitagen for den lave stemme fremfor den høje. Men læg også mærke til en klar forskel mellem de tidligere og de nyere Jacobsen-digte. De tidligere lod som regel de indre spændinger stå, de senere er blevet mere konstaterende, undertiden ligefrem åbent moraliserende og didaktiske. Der er kommet en pegefinger ind, som undertiden viser tilbage mod bonden, landet, naturen.

Sådan som vi tydeligt ser det artikuleret i »Den lille bonden«: »Han som har tapt. Til nå. / Men som vi kanskje må spørre snart // om veien. Dit vi kom fra. / Der det gror.« (Jacobsen 1979: 94) Et digt, som i øvrigt måske kunne fortjene diskussion som følge af kombinationen af på den ene side en oprindelses- eller oprindelighedstanke og på den anden side et emfatisk, åbent »vi«. Findes dette kollektiv i dag? Og fandtes det i 1979 som andet end en muligvis problematisk fællesnævner for folket eller hele menneskeheden?

*

Rolf Jacobsens digtning havde i 1979 ikke stor opmærksomhed i Danmark. Men en undtagelse, som jeg havde med mig den tirsdag eftermiddag i november, var Poul Borums kloge bog *Poetisk modernisme* fra 1966, hvor han kalder Rolf Jacobsens samlede produktion »et af de mest spændende forfatterskaber overhovedet i Europa i dag, i sin tysthed isnende og glødende, elskende i sin satire, i sin tilstræbte objektivitet nøgent og blodigt personligt« (Borum 1966: 170).

Borum ved lige præcis, hvor i værket han skal gribe ned for at få Rolf Jacobsen præsenteret som en central, europæisk modernist. Det er i det vigtige »Byens metafysikk« fra *Jord og jern*: »Telefonkablenes nervefibre. / Gassledningenes hule blodårer. / Kloakker.« (Borum 1966: 169, Jacobsen 1973: 45) Det er i »Europa« fra *Vrimmel* (1935): »Et ansigt kommer frem av Asia med munnen / åpen og håret kastet tilbake.« (Borum 1966: 170, Jacobsen 1973: 60) Det er i det smukt farveberuste »Kobolt« fra *Fjerntog* (1951): »Den unge Karmosin står meg meget nær, og den brune Sienna / men endnu mere den tenksomme Kobolt med de fjerne øyne og det ubetråtte sind.« (Borum 1966: 170, Jacobsen 1973: 92) Og det er i titel- og motto-digtet fra *Brev til lyset* (1960): »Store fuktige linjer og en langsom hånd / som ryster svært men nu er alt sagt, / siden er full og alt legges åpent frem / som et brev til ingen, plogenes brev / til lyset som den kan lese som vil.« (Borum 1966: 170, Jacobsen 1973: 169). Man kunne måske have ønsket sig refleksjoner og karakteristikker fra Borums side som et sæt argumenter for hans valg af citater, men omvendt finder jeg det imponerende, så præcist han slår ned i et allerede dengang stort og komplekst forfatterskab.

For Poul Borum karakteriseres Rolf Jacobsens digtning bedst ved et citat fra en artikel, Knut Hamsun skrev i »Ny Jord« 1888 om Kristofer Jansson:

Digteren skal altid, i alle tilfælde have det bævende ord, som *fortæller* mig tingen, som kan såre min sjæl til klynk ved sin træffenhed ... Man skal kunne tumle og grassere med ordmængden; man skal vide og kende ordets ikke blot direkte men hemmelige magt; man skal kunne give sit sprog pludselige virkninger. Det skal have en hektisk lidelsesfuld heftighed, så det gennemfarer én som en trækvind, og det skal have en bunden svirrende ømhed, så det dækker og kæler sig ind i ens sansning; det skal kunne støje som en hejse-sang i de store stunder, i stormens stunder, og det skal kunne sukke som et menneske i tårestemningens hikkende inderlighed. Der er over- og understrengte i ord, og der er sidelyde. (Borum 1966: 170f)

*

Som mit eget analysemateriale har jeg valgt digtsamlingerne fra 1970'erne og angivet mit tema via hovedoverskriften »Tysthedens indsigelse«, hvormed jeg ønsker at pege på poesiens dialogiske aspekt. Meget firkantet sagt kan en rent monologisk definition af den lyriske genre lyde, at digtet udgør den ensomme stemme, hvor et subjekt frit kan artikulere den koncentrerede eksistens på en måde, læseren vil opleve som gyldig og prægnant og i denne betydning sand. Heroverfor vil en dialogisk lyrik-definition tage udgangspunkt i bevidstheden som »et allerede fyldt felt«, i erkendelse af, at et subjekt altid er et lille stykke samfund. Digtet tømmer eller rydder midlertidigt dette fyldte felt og skaber et rum, hvor der kan tales fra hjertet – eller måske fra et intet, som ikke er noget menneske, men blot et sted, en ubrugt mulighed i sproget. En »monologisk« poesiopfattelse vil isolere den lyriske stemme som noget eksklusivt og fra omgivelserne principielt og på forhånd adskilt, hvorimod en dialogisk tilgang vil spørge efter de diskurser, udtryksformer, klicheer og løgne, som digtet ved at tømme og rydde det fyldte felt har trængt til side, men som digtet ikke desto mindre *forholder sig til* ved at være sprogligt forskelligt fra dem og i mange tilfælde lade ekkoet efter dem stå, i det rum, som nu er digtets, og hvorom man kan sige, at siden nu er fuld.

For at sætte flere ord på denne dialogiske lommeteori om lyrik griber jeg tyve år tilbage til en artikel om Inger Christensens tidlige lyrik:

Poetisk lidenskab udspringer af en oplevet distance mellem det, der er vedtaget som virkeligt, og det, som den enkelte regner for personligt rigtigt eller sandt. En digter er, set under denne vinkel, et menneske, der sanser og føler og tænker andet og mere end det, der allerede foreligger udsagt, betegnet og fortolket i den gennem sproget strukturerede fælles realitet. At længes efter virkeliggørelsen af en tilstand – individuel eller fælles – som er i overensstemmelse med, hvad man selv holder for fornuftigt, retfærdigt og ønskværdigt, eller at stræbe mod en realisation af, hvad man har indset som sandt, som tilværelsens væsen eller kerne, dét skaber ganske vist ikke i sig selv nogen kunst. Men har man den digteriske drivkraft, og ønsker man, af holdning, at ens liv ikke blot skal være virkeligt i den forstand at det skal ligne den verden de andre taler om når de anvender sproget og bygger samfund op, men at livet også skal være personligt rigtigt eller sandt, så vil man forsøge, i sproget at oprette en virkelighed, hvori det utilpassede andet kan findes.
(Let omskrevet citat fra Skyum-Nielsen 2002)

Og tanken kan uddybes med en passage fra artikelversionen af mit indlæg på Hamar-seminaret om Henrik Nordbrandts digtning marts 2020:

En måske ikke fuldstændig tåbelig definition på en digter kunne muligvis være: et menneske, der føler tyngden af alle de forkerte ord i verden og har en længsel efter at finde de rigtige, de smukke, ordene, der dækker, ordene, der forløser og frigør. I hvert fald har jeg i mødet med adskillige store lyrikere hæftet mig ved en dimension, man kunne kalde »diskursiv ironi«, hvorved man kan forstå det at sætte ikke alene det enkelte ord, men hele diskurser, hele verbale konventioner, ja, hele kloder af sprog, i gåseøjne for derved at skabe rum for en mere sandfærdig og ægte måde at ytre sig på. Kogt ned til kliché kan det vel kaldes for sprogkritik og uden vanskeligheder betragtes som et hovedaspekt ved lyrikken i det moderne, men i realiteten har vel følelsen af sproglig fremmedhed, af manglende

evne eller vilje til at affinde sig med det fælles, såkaldt normale sprog, til alle tider været hoveddrivkraft bag frembringelse af poesi og af litteratur i det hele taget.

(Let omskrevet citat fra Skyum-Nielsen 2021)

Rolf Jacobsen beskrev i flere sammenhænge digteren og dermed sig selv som en stifinder eller en indianer, som leder efter nye veje og selv formår at færdes på dem. Han kaldte sig også observatør, hvad der for så vidt svarer meget godt til den iagttagelse, ret mange forskere og kritikere har gjort, at han brugte sine øjne eminent godt og i sine digte leverede »en frisk og nyfødt reaktion paa synsindtrykk«, for nu at citere Sigurd Hoels konsulentudtalelse om *Jord og jern* (Lillebo 1998: 89). En bog, om hvilken Hanne Lillebo fuldkommen rigtigt siger, at den giver helhedsindtrykket af »en dikterinstans som er til stede i egenskab av betrakter, en som registrerer og reflekterer over det han iakttar omkring seg, enten han er ute i naturen eller ferdes i et storbymiljø« (Lillebo 1998: 105).

Men der findes også i Rolf Jacobsens poesi en aktiv og til dels direkte destruktiv dimension, som ytrer sig i afvisningen af ubrugelige diskurser og abstraktioner. Med andre ord en fundamentalt dialogisk æstetisk funktion, som jeg også har forsøgt at pege ud gennem min (indrømmet, måske for lange) underoverskrift på mit bidrag, »Sprogkritik, samfundskritik og civilisationskritik i Rolf Jacobsens 1970er-forfatter-skab«.

Inden jeg begynder på min diskussion af den dialogiske dimension i Jacobsens digtning, føler jeg trang til at præcisere, hvad det er, jeg elsker de bedste af digtene for. Det er som allerede antydnet billedfantasien, ordglæden, den underspillede humor. Det er uforudsigeligheden, som jeg mærker, når tilsyneladende uskyldige og tilforladelige tekster pludselig »vender« og forskrækker mig, og når forholdet mellem overflade og dybde viser sig at være dynamisk, så det synlige bliver det skjulte og omvendt.

Mange af dem, som har skrevet om Jacobsen, registrerer en karakteristisk ambivalens over for den moderne teknik. Han var fascineret af rulletrapper og tunnelbaner og fik i sine sene leveår status som Norges vigtigste jernbanepoet. Men samtidig leverer teknik og maskiner i hans

digte masser af skrækbilleder. Og den markante ambivalens fra *Jord og jern* fortsætter hele vejen op gennem forfatterskabet, sådan som Hanne Lillebo bemærker ud fra *Pass for dørene – dørene lukkes* (1972): »her er det fascinasjon på den ene siden, men det tegnes også et skrekkbilde og storbyen fremstår som menneskefiendtlig. Også i andre dikt hvor dikteren benytter tekniske og moderne motiv viser han begeistring, men også en skepsis.« (Lillebo 1998: 347f)

Nærmer vi os denne tematiske og holdningsmæssige spænding fra en anden side, kan vi med fuld ret tale om det oprindelige over for det menneskeskabte (Lillebo 1998: 354f). Jacobsens forfatterskab fortætter den moderne livsfølelse og tematiserer konstant splittelsen mellem land og by, natur og kultur, mellem Guds skabte verden og så det, som jeg i min indledning betegnede som TBKS, vores – ak, alt for menneskeliggjorte – teknificerede og industrialiserede nutid.

Når han er bedst, opstiller han en kontrast, som går gennem hele verdensoplevelsen og livsfølelsen, og som efterlader læseren blandt uforsonlige modsætninger. Og når han sætter tingene på spidsen, er det vanskeligt at afgøre, om han længes tilbage til en pastoral idyl eller om idyllen modsat blokeres, gennemhulles, sådan som Jan Erik Vold ser ud til at mene, når han i sit portræt i *Storytellers* (Vold 1998) analyserer »Byens metafysikk« fra debutsamlingen og »Myrstrå vipper« fra *Vrimmel*.

Spørgsmålet bliver da, hvordan Jacobsens gennemgående modernitetsskepsis forholder sig til hans udviklingspessimisme og konstante civilisationskritik. Eller sat på spidsen: Kan en moderne poesi på én gang være gyldig som kritik af de samfundsskabte fænomener og sociale diskurser og samtidig opleves som etisk problematisk som udtryk for basal mistillid til mennesket?

En central tekst må i denne sammenhæng blive »Til Jorden (med vennlig hilsen)« fra *Pusteøvelse*, 1975. Den opfatter jeg i lighed med mange som et af Jacobsens bedste digte. Men det er også problematisk gennem sit »vi«, som usynliggør den økologiske krises klasse- og globalpolitiske årsager. Mennesket kommer med dette digt tilbage i Jacobsens digtning, sammenlignet med den tidligere distancerede position, og det vises, hvordan det hos ham før så fraværende menneske netop har været nærværende og skabt ubalance og disharmoni. Men li-

gesom ved visse dele af den økokritiske litteratur kan man spørge, hvad der sker med klimakritikken, når den udstrækkes til et »vi«, altså menneskeheden, hvorved en fårebonde i Makedonien bliver lige så »skyldig« eller lige så lidt ansvarlig som en oliemilliardær i Dubai.

En anden tekst, som jeg synes må påkalde sig fornyet refleksion, er »Rulle rundt –«, også fra bogen *Pusteøvelse*. Jacobsen rendyrker her den velkendte humoristiske gentagelsesteknik, som jo kan minde om børneremser og vrøvlevers. Men han totaliserer og generaliserer også sit billede af det menneskelige felt. Digtet forekommer mig i dag ærligt talt lettere banalt.

Jeg har personligt ingen vanskeligheder ved at følge Rolf Jacobsen, når han i sine digte demaskerer det falske og retter skeptisk kritik mod sprogets løgnagtige forplumringer af virkeligheden. Men jeg har indimellem svært ved at se, hvor grænsen går mellem hans kritik af trivialiteten, hans skepsis over for det tilpassede individ, og så en foragt eller skal vi sige en fordom over for det almindelige menneske.

Men lad mig forsøge at præcisere, hvad jeg mener, når jeg generelt hævder en indre sammenhæng mellem kulturkritik, samfundskritik, civilisationskritik og sprogkritik hos Rolf Jacobsen. Når han i *Pass for dørene – dørene lukkes* (1972) taler om cola-reklamer og ugeblade, højhuse og supercentre (i »Lysskifte« og »Diagnose«), forholder han sig til overfladefænomener, der kan aflæses som kulturelle tegn, og når han i »Ventemaskinen går« slutter med at sige, at »maskinene knurrer og går // og går / og går«, gør han gentagelsen til poetisk signal om en samfundsmæssig rytme, som menneskene ikke kan bryde. I »Diagnose« er hans kritik herligt konkret og får overbevisningskraft ved en tømningsteknik, der udstiller trivialiteten i repetitionen:

Det finnes tider som kommer tilbake
 og tilbake som påtrengende besøk
 og tider som aldri viser seg mer,
 fornemme gjester med lynsnare sideblikk
 – – dette hadde vi ikke ventet.
 Tider kan også komme inn bakveien
 mens du ennå går og rydder bort knust servise
 efter de forrige, eller de kan utebli helt

til de ringer fra sykehuset:
– – kom og hent ham.
(Jacobsen 1972: 13)

Men han kan også, stadig i *Pass for dørene – dørene lukkes*, skifte niveau og hæve sin kritikk til et generelt civilisationsniveau, som det sker i det komplekse dikt »Kretsløp«:

Som et kretsløp like mektig som regnets
skyenes havets
strømmer ordenes skrivemaskintastenes haglvær
og lette sommerregn til manuskripter pam-
fletter kjedebrev og kopier av kjedebrev stats-
dokumenter avisreportasjer og suges opp igjen
av netthinnerens synsnervenens
hjernesentrenes skybunker
til det strømmer ned igjen i nye
fingertupper tastaturer (ta en diktat)
nye haglvær sykkloner
skypumper over jorderik

frysende til isnåler cirrusskyer tornados
smeltende ofte i sølvhvitt regn sommerlig
gjennom nye anslag med en finger og
tungen i munnviken, tørstende humus
klorofyllrikt bladverk eller i bibliotekenes
skumringsfylte strømmer
majestetisk – Evighetens hav.
(Jacobsen 1972: 26)

Ordene. Skrivemaskinen. Manuskriptet. Kædebrev. Kopier. Dokumenter. Aviser. Tastaturer. Diktat. Anslag. Biblioteker. Her er kritikken af kulturelle former og sociale praksisser afløst af et fokus på de sprog og sproglige praksisser, som holder systemet i gang. Det er ikke Rolf Jacobsens bedste dikt. Men det er karakteristisk for en bestræbelse på at finde et ytringsniveau over kulturen og socialiteten, men tæt på skriftens

praksis. En forståelig ambition om at være på højde med tiden blokerer for mig at se her for hans mere ægte stræben efter personlig poetisk sandhed.

Fuldstændig modsat hvad der sker i det modige, men muligvis for pompøse »Gerilja«:

Tapt slag.
Nu tømmes lydløst
hus efter hus for ord.
Snart er de her – bildenes armeer
og tallenes infanteri
i sine velsittende uniformer, de grå.
Setter seg i stolene. Verdens herrer:
– De overvundne
skal behandles vennlig men bestemt.
Nøkkelstillingene sikres,
gislene slippes fri – men husk
ingen fraternisering.

Jeg har kjelleren full av ord,
ganger og loft fulle av ord
– flyktninger
nedslåtte, frysende
sitter de og venter,
håper: – kanskje en gang
når de andre kjenner seg trygge
seirsikre, mette
– kanskje en dag en natt
en morgentime
skal klokken slå
– gerilja.
(Jacobsen 1972: 23)

Formentlig Rolf Jacobsens mest modsproglige, mest dialogiske digt. Men for mig at se utryk for en strategi, som muligvis i sidste ende var hans væsen og digteriske potentiale fremmed. Titlen »Gerilja« peger

udad på Che Guevara, på Vietnam-krigen. Vi er i året 1972, da nordmændene sagde nej til medlemskab af EEC, vi er tre år før Saigon faldt. Jeg kan blive helt bekymret ved tanken om den høje, tynde, stilfærdige partisan i Skappels gate 2.

Langt bedre lykkes den totaliserende, generaliserende metode i *Pusteøvelse* (1975), måske den største af alle perspektivudvidelserne i det sene forfatterskab. Jeg har fra den bog allerede en smule tvivlende fremhævet »Til Jorden«, men man kan også fremdrage »Asfalt« med kritikken af den samfundsmæssigjorte psyke:

Først må du lære å tie stille.
Så må du få de riktige meningene.
Først gjelder det tankene dine.
Derefter drømmene og håpet.
(Jacobsen 1975: 14)

Over for det samfundsmæssige system har digteren i grunden ikke meget at byde på som modstand. Men det, han har, kan han til gengæld stå inde for. Og nu er jeg så fremme ved overtitlen på mit bidrag, »Tysthedens indsigelse«:

Lydløsheten inne i alt som hender.
Det stummes tyngde. Lyset
som faller på et ansikt
som forandringer, ikke som fred.

Noen står der og vet ikke at de er til.
Lyder faller til jorden. Regn
splintres som glass.

Det umåtelige har ingen stemme.
Det som betyr noe. Ikke nattemørket.
Ikke sollyset. Ikke døden.
(Jacobsen 1975: 44)

Her, i digtet »Uten en lyd«, bliver Rolf Jacobsen eksistentiel. Men han når også frem til en autenticitet, fordi han giver afkald på den generaliserende og almengørende ambition. Han har bevaret den ironiske vrængen og legen med lavsprog. Han har gennemført kritikken af de herskende og undertrykkende diskurser til bunds.

Som det dog klædte ham at blive – ganske almindelig! Et menneske som andre. En digter, som blot rækker os andre sin varme hånd:

Har du varme
 nok?
 Du har.
 Søvnene, tankene
 er gitt deg gratis.
 Men varmen i deg
 må du gi
 og gi igjen.

Også du
 kan si et ord om glede.
 Du har en hånd,
 varm,
 hvis du vil.
 (Jacobsen 1979: 45)

Når jeg i dag, næsten konstant begejstret, læser mig igennem Rolf Jacobsens produktion, slår det mig, at han måske til dels havde ret, da han under sit besøg på Københavns Universitet bad om at få sin digtning læst som en art fortælling. Blot handler den underliggende episke struktur ikke om tabet af sammenhæng og mening og om forbundethed med naturen. Nej, den vedrører den forventning, som digtet skal indfri *lige nu*. Der er, som Andreas Lombnæs observerer, altid et skel mellem før og nu, og et nyt skel mellem nu og nu (Lombnæs 1993: 73). Men der er også et skel mellem nu og lige om lidt. »Det dreier seg om å legge nattens siste skygger bak seg for i lyset av den nye sol å gå inn i den nye dag« (Lombnæs 1993: 77). Denne nye dag tolkede Jacobsen i okkupa-tionsårene formentlig som nazismens tusindårsrige. Men i sin digt-

ning fra årtierne derefter lod han forventningen rette sig mod noget, som kan ske lige nu eller om lidt. Når siden er fuld. Når de samfundsskabte diskurser er trængt til side og en lille smule af sandheden kan indfinde sig. Læst sådan, dialogisk, manifesterer digtningen skønhedens begivenhedskarakter i kraft af de ord, som kan stå i det specifikke digt. Som kalder på at blive taget ud af dette digt, men netop ikke tåler at blive løftet ud af digtet, fordi deres mulighedsbetingelse var netop den tekst, hvor noget kunne siges, som ikke kunne siges i andre tekster eller på andre måder.

Litteratur

- Borum, Poul (1966). *Poetisk modernisme. En kritisk introduktion*. København: Stig Vendelkærs Forlag.
- Fem unga. Unglitterär antologi* (1929). Stockholm: Bonnier.
- Jacobsen, Rolf (1972). *Pass for dørene – dørene lukkes*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1973). *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1975). *Pusteøvelse*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1979). *Tenk på noe annet*. Oslo: Gyldendal.
- Lillebo, Hanne (1998). *Ord må en omvei. En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.
- Lombnæs, Andreas (1993). »Rolf Jacobsen og det moderne«. I: Ole Karlsen (red.): *Frøkorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen, s. 72–88.
- Skyum-Nielsen, Erik (2002). »Længsel og struktur. Inger Christensens tidlige og tidligste lyrik«. *Spring* nr. 18, s. 35–49.
- Skyum-Nielsen, Erik (2021). »Stemme og stemning hos Nordbrandt«. I: Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi: Henrik Nordbrandts forfatterskap*. Oslo: Novus, s. 57–70.
- Vold, Jan Erik (1998). *Storytellers*. Oslo: Gyldendal.

HADLE OFTEDAL ANDERSEN

«To hender var som et hus»

Svitten «Rom 301» lesen med utgangspunkt i Merleau-Pontys kroppsfenomenologi

Rolf Jacobsens forfatterskap blir avslutta med diktsvitten «Rom 301», som står til slutt i *Nattåpent* (1985). Denne svitten er hovudårsaka til at denne siste boka blei Jacobsens store kommersielle gjennombrot, selt i åtte opplag og totalt 18 500 eksemplar (Vesaas 1994: 160–161). For her blir den store modernistiske poeten, som med få unntak har halde seg til eit nærmast sivilisatorisk nivå i diktinga si, plutseleg heilt personleg. Bakgrunnen er kona Petras bortgang. Ved pinse 1983 har ho eit hjarteinfarkt, som ho aldri kjem seg heilt etter. Ho blir innlagt på sjukehuset natt til 28. november same år. På veg inn døra heime att fire dagar seinare får ho eit illebefinnande og må hentast med sjukebil. Ho blir innlagt – på rom 301, der ho døyrr klokka halv åtte same kveld (Røsbak 1998: 401–404).

Dei åtte dikta som utgjer «Rom 301», er skrivne våren og sommaren 1984 (Røsbak 1998: 405). Så vel sonen Trond som Jacobsen sjølv skildrar arbeidet med desse dikta som ein prosess der forfattaren skriv seg igjennom sorga (T.T. Jacobsen 2007: 345; Vesaas 1994: 161). I det første diktet, «Plutselig. I desember», står poeten ved konas grav. Etter dette flyttar me oss bakover i tid, til svittens titteldikt, som skildrar stunda på sjukehuset like etter dødsfallet. Desse to dikta fungerer begge som portalar, som inngangar til det tilbakeblikket på samlivet som nå faldar seg ut. «Piggtrådvinter» skildrar bryllupsdagen deira, i 1940. I «Huset og hendene» og «Symaskinen» er det den omsorgsfulle kona og hardtarbeidande småbarnsmora som står i sentrum. Etter desse dikta skjer det eit mest umerkeleg skifte, til dikt som framleis er i preteritum,

men som kan lesast som den sørgande poetens avklaring i høve til det levde samlivet.

Per Thomas Andersen les svitten med utgangspunkt i ei oppstilling han gjer av to hovudspor i Jacobsens forfatterskap, som møtest i «Rom 301». Ein allusjon opnar for å lesa heile svitten opp mot myten om Orfeus og Eurydike (Andersen 1997: 304). Samstundes ser Andersen dikta som framhald av eit dialogisk spor, der svitten er «representativ både for den private sorg og for den dirrende spenningen mellom grunnkrefte-
tene i Rolf Jacobsens diktning, spenningen mellom samtalen og den katastrofale stillheten» (Andersen 1997: 288). Med utgangspunkt i den same referansen diskuterer Ole Karlsen det metalitterære, knytt opp til Maurice Blanchots essay «Orfeus' blikk» (Karlsen 2005: 240–241).

Hovudverket i Jacobsen-resepsjonen, Erling Aadlands «*Forundring. Trofasthet*». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens forfatterskap* (avhandling 1992, bokutgjeving 1996), har Heideggers fenomenologi som perspektiv. I det korte, men velskrivne og kompakte kapittelet om svitten kan Aadland, som òg skriv mykje interessant om det metapoetiske, mellom anna konstatere: «Jacobsen har ikke sunget Petra tilbake fra dødsriket, men han har gitt henne en (fra)væren» (Aadland 1996: 342).

I dette siste ordet ligg eit av fenomenologiens absolutte glansnummer, nemleg det ein i meir uformelle samanhengar kallar *gradbøyinga av væren*. Dette ligg som ein føresetnad under all fenomenologi, men får sitt tydelegaste uttrykk i Jean-Paul Sartres *Væren og intet* (1943). Sartre startar boka med å nytta ei scene frå ein kafé som illustrerande døme (Sartre 1966: 99–101). Når du kjem inn og den vennen du skal møte, ikkje er der, er denne personens fråver av ein ganske bestemt karakter fordi du er retta inn mot at vedkommande skal vera der. Dette er noko anna enn negeringa av væren¹, det at noko rett og slett ikkje er. I staden er det nå slik at det finst eit nærver av vennen sitt fråver. Det som har kome til, kallar Sartre inkje (på bokmål: intet). Inkje er det som gjer seg gjeldande når fenomen har væren utan enkelt å vera til stades. For i og med introduksjonen av inkje blir det råd å gjera den nemnde gradbøyinga.

I det følgjande skal eg forsøka å etablere ei fenomenologisk nylesing av «Rom 301». Denne vil dels vera tufta på Sartres tankar om inkje, og

1. Det nynorske motsvaret til *en væren* er eigentleg *ei vere*, men dette er så pass lite brukt at eg vel å nytta bokmålsforma.

arta seg som ei undersøking av gradbøyingar av væren gjennom svitten. Men minst like vesentleg vil Maurice Merleau-Ponty sin spesielle versjon av fenomenologien, slik denne mellom anna er framstilt i hovudverket *Persepsjonens fenomenologi* (1945), vera. Merleau-Pontys hovudpoeng er at me er situerte i verda med kroppane våre, og såleis sansar ei verd me samstundes er ein del av. Me er *sansande-sanselege*, som eg vel å kalla det. Med dette skil Merleau-Ponty seg på avgjerande vis frå fenomenologien til Husserl og Heidegger, som synest å føresetta eit erkjenningsmessig mørke, ein avgrunn, som fenomena i verda står fram or når dei blir registrerbare for det menneskelege medvitet.

Eg vel å ta utgangspunkt i inkje og i kroppsfenomenologien fordi dikta i «Rom 301», som eg vil forsøka å visa, opnar for ei lesing langs nett desse spora. Perspektiva fungerer opnande, men bare fordi dikta sjølv viser seg å ha affinitet til nett denne delen av den fenomenologiske tenkinga.

Målet er ikkje å visa at Jacobsen presenterer oss for ei forståing av sitt samliv som er identisk med Merleau-Pontys filosofi. Det ville forresten òg vera temmeleg umogleg, all den tid denne filosofen, med Dag Østerberg sine ord, «beskriver eksistens som et åpent, ubestemt, foranderlig, mangetydig forhold, hvor alle klare skillelinjer og motsetninger ikke gjelder» (Østerberg 1994: XII). Om korleis menneske er saman i verda, skriv franskmannen typisk nok langt, men utan å konkludera (Merleau-Ponty 2005: 423–425). Derfor blir det kroppsfenomenologiske realisert som eit ope perspektiv, som ei relativt fordomsfri utspørring av Jacobsens tekstar, med sikte på å lesa motivkrinsar knytte til kroppen, og då særleg hendene, som Merleau-Ponty skriv mykje om, opp mot den fenomenologiske interessa for inkje.

PLUTSELIG. I DESEMBER

Plutselig. I desember. Jeg står til knes i sne.
Snakker med deg og får ikke svar. Du tier.
Elskede, så er det altså hendt. Hele livet vårt,
smilet, tårene og motet. Symaskinen din
og alle arbeidsnettene. Reisene våre tilslutt:
– under sneen. Under den brune kransen.

Alt gikk så fort. To stirrende øyne. Ord
jeg ikke forsto, som du gjentok og gjentok.
Og plutselig ingenting mer. Du sov.

[...]

(Jacobsen 1990: 347)²

I disse innleiande linene er spelet langs grensa mellom nærver og fråver intenst. Normalt er apostrofen nytta til å tala til nokon som ikkje er der. Men her står den som talar ved grava, så kort tid etter gravlegginga at kransen framleis ligg der, som ei peiking mot seremonien der kroppen hennar bokstaveleg tala forsvann frå jordas overflate.

I poengteringa av at han talar medan ho teier, ligg det ei markering av at hans eksistens er retta mot henne, men at hennar væren nå er innskriven i inkje. Han er vendt mot henne, men ho svarar ikkje.

I andre avsnittet blir denne situasjonen spegla, når han refererer til hennar måte å vera vendt mot han på i sine siste stunder blant dei levande. Ho ser på han, og snakkar. Men orda er ikkje til å forstå, dei har allereie fått eit inkje skrive over seg. Denne gradbøyinga av væren held fram i det plutselige skiftet, til at ho «sov», som det står. Og svevnen kan, som ein forstår, lesast saman med ein av måtane språket uttrykker slike gradbøyingar på, når ein omtalar døden som svevn.

Frå ein kroppsfenomenologisk synsvinkel er det formuleringa «Jeg står til knes i sne» som drar til seg merksemd. Her er det markert at den som fører ordet i diktet, sansar med kroppen sin samstundes som han vender seg til den døde. Snøen er som kjent eit nærmast banalisert bilete på døden. Men i oppstillinga her får konkretiseringa saman med denne overtydelege symbolikken ny vekt. Saman med speglinga mellom dei to som talar utan å nå fram, kjem nå speglinga mellom hennar nedsøkte kropp og han som står framføre grava hennar, sjølv halvt nedsøkt i snøen, i dødens symbol. Slik blir sambandet mellom kroppane deira gjort tydeleg.

2. Hanne Lillebo gjer merksam på at det til den siste utgåva frå forfattaren si hand – *Alle mine dikt* (1990) – er gjort nokre vesentlege endringar i *Nattåpent*. (Lillebo 1999: 419–422). Ingen av desse endringane angår svitten «Rom 301».

ROM 301

– Ja, nå kan De få komme inn.
De hadde kledd deg i hvitt.
Jeg tok den unge hånden din i min en stund.
Den svarte ikke. Aldri mer.
Den som strøk meg så ofte over håret,
nå siden sommeren. Helt fra pannen
ned i nakken. Som om du søkte
etter noe eller visste noe.
Visste du?

(Hånden din, lille hånden din).
Den andre har de lagt på brystet ditt
bøyet om en rose. Rødt mot hvitt. En brud
men ikke min.
Så er tiden ute. Noen venter.
(Ansiktet, pannen, hendene)
Jeg går mot døren,
nordlyset, stjernevrømmelen,
ta imot.

Hånden på dørhåndtaket.
Det lille kneppet tilslutt.
Skrittene i korridoren. Klipp-klapp
klipp-klapp. Slik
ender et liv.
(Jacobsen 1990: 348)³

Diktet opnar med at han kjem inn og sansar den døde ektefellen, ikkje som noko ein på kvardagsleg vis bare ser, men i fenomenologisk forstand. Fokuset ligg på hendene, som kjem til å spela ei vesentleg rolle

3. Dette er siste versjon frå forfattarens hand, i *Alle mine dikt*. I *Nattåpent* og *Samlede dikt* er det ein ørliten skilnad, idet det i andre avsnittets nest siste line står «-vrømmelen» heller enn «-vrømmelen» (Jacobsen 1985: 45; Jacobsen 1999: 362). Takk til Hanne Lillebo, som gjorde meg merksam på dette.

gjennom heile resten av svitten (dei er for så vidt nemnde i førre diktet òg). Når Merleau-Ponty legg så stor vekt på nett handa, er det fordi ho er den kroppsdelene me først og fremst nyttar til å handla intensjonalt med. I den automatiserte auge-hand-koordineringa ligg utgangspunktet for at ein kan avvise det tenkte skillet mellom eit sjeleleg «eg» og eit kroppsleg «skal» me har rundt oss. Og at spørsmål knytte til dette skillet kjem på sin spiss i samband med dødsfall, vil for kroppsfenomenologien vera sjølv sagt. Det er ikkje slik at ein står overfor verda. Ein bur i verda, med kroppen sin. Og i den verda bur ein altså saman med andre. Derfor er det ikkje slik at verda er den same, men Petra er død. I og med dødsfallet er verda endra.⁴

Me merkar oss at han søkar seg til henne, hand mot hand. Og formuleringane om handa hennar er påfallande. For det første står det «den unge hånden». Dette indikerer at sansinga av handa hennar, som han nå held, opnar seg mot eit kontinuum bakover i tid, mot tidene desse hendene, desse kroppane har budd saman. For det andre står det om den same handa at «Den svarte ikke». Dette er det avbrotne kontinuumet, påpeikinga av at kroppen hennar ikkje lenger er vendt mot han. Ho er der, men ikkje som sansande-sanseleg vesen. I førre diktet svarte ho ikkje, språkleg, og i dette diktet svarar ho ikkje, kroppsleg.

I andre helvta av det første avsnittet ser me, som i førre diktet, ei spegling. I tida før ho døydde, søkte ho med handa si mot han. Og han spør seg om ho «visste», det vil seia om det fanst eit aspekt av forsvinning, av inkje som gjorde seg gjeldande den siste tida før ho døydde.

Her kjem dessutan spørsmålet om å gripa for å halda fast, inn. Han legg handa hennar i si, etter ho er død. Og han spør seg om ho la handa si mot kroppen hans med eit medvit om at ho skulle døy. Det er altså kroppane si søking mot kvarandre, for å halda fast det som utgjer verda ein bur i, det handlar om her.

I andre avsnittet ser me på ny ei spegling, denne gongen i måten dei er vende frå kvarandre på. Ho er pynta til brud, men for døden, ikkje

4. Her bygger eg på Matthew Ratcliffe, som mellom anna skriv: «The person who has died was not only an object within one's world but also a condition of intelligibility for that world. Complete acknowledgement of loss therefore involves a disturbance of the world within which the loss is initially experienced as occurring» (Ratcliffe 2019: 4).

for han. Medan han, som Aadland så fornuftig har gjort merksam på, etter å ha blitt vist ut av rommet der ho ligg, rører seg mot det poetiske, markert gjennom stjernehimmlen som metapoetisk symbol (Aadland 1996: 342). Det er eit samband mellom desse to vendingane, idet ho blir pynta for sitt møte med døden medan han organiserer sitt poetiske språk, eller pyntar det om ein vil, mot det hisidige, mot ein tale som ikkje lenger er retta mot henne, men mot «stjernene». Og, vil eg leggja til: I parentesane ligg det ei inderlegheit, eit ordknappt uttrykk for kjensler som står i motsats til det poetiske språket idet han går mot døra. Det er som om språkets fattigdom i parentesane markerer det som må heldast utanfor, det inderlege som ikkje kan komma med i det ferdige diktet. Utanom at det kjem med her, sjølv sagt, som parentesar, som manifesteringar av det graviterande inkje denne skrivinga kjem ifrå. Som om han føler «Hånden din, lille hånden din», men må uttrykka «stjernevrimmlen» for at det skal bli noko å «ta imot», noko som kan sendast ut som dikt.

I det tredje avsnittet flyttar fokuset seg til hans kropp, som er samsande-sanseleg i verda. I tydeleg kontrast til hennar hand, grip han etter dørhandtaket. Og når han går i korridoren, høyrer han lyden av sin eigen kropps rørsler, som ei stadfesting av at han, til skilnad frå henne, er samsande-sanseleg til stades. Denne kjem i form av eit onomatopoetikon av ein type som nærmast hadde blitt ein manér på dette tidspunktet i forfattarskapen. I samlingane *Tenk på noe annet* (1979) og *Nattåpent* står det tett med formuleringar av typen «gluffegluff», «Futtefutt», «Knikk-knakk», «klapperapp klapperapp klapperapp» (Jacobsen 1979: 21, 22 og 13).⁵ Dei kjem som signalement av den moderne verda, i sin banalitet. Og inn i ein slik samanheng kan ein òg lesa sluttlinene av diktet me her har føre oss. Lyden av fottrinna i korridoren, lyden av den banale verda som held fram. «Slik / ender et liv.»

Lese baklengs frå denne banaliseringa kan ein òg merka seg det dehumaniserte og byråkratiske: eit rom med eit nummer der den sørgande blir vist inn, altså blir *tildelt* adgang, og får vera ei lita stund, men så blir tvungen til å gå, fordi «Noen venter». Men det høyrer ikkje hit.

5. Forfatteren har nok sjølv blitt merksam på at det har gått litt for vidt, for dikta som inneheld desse kanskje mest eklatante døma på slike onomatopoetika er ikkje med i *Alle mine dikt*.

Piggtrådvinter

I diktet om dagen dei giftar seg (21. desember 1940) er det to ting som drar til seg merksemd for oss. Det er ikkje gater, så dei tar seg fram over eit jorde. Kjolen heng fast i gjerdet dei klatrar over. «Vi trätte plogfurer over en is-klaka / potetåker [...]. / [...] du verden hvor møkkete vi var på bena» (Jacobsen 1990: 349). Her finst det ei tilbakekopling både til skildringa av korleis han står i snøen ved grava hennar, og til pyntinga av henne til «dødens brud» like etter dødsfallet. Men frå vår synsvinkel er det fokuset på den fysiske kontakten med underlaget, på dei san-sande-sanselege kroppane si rørsle gjennom landskapet, som er vesent-lege. Dette kulminerer i skildringa av bryllaupsnatta:

Da vi hadde lagt oss om kvelden
grein vi en skvett, begge to. Gud
vet hvorfor.
(Jacobsen 1990: 349)

Her søker kroppane seg mot kvarandre i eit fysisk utbrot av kjensler som ikkje går vegen gjennom språk eller rasjonalitet. Les ein klisjeen «Gud vet hvorfor» bokstavleg, står det tvert imot at opphavet til denne gråten etter bryllaupsseremonien ligg utanfor den menneskelege for-standen. Det finst ei årsak, men denne er ukjent. Ho har sitt opphav i eit inkje, i noko som er nærverande, men ikkje-intelligibelt, som bind dei saman. Slik opnar skildringa av samlivet deira.

HUSET OG HENDENE

To hender var som et hus.
De sa:
Flytt inn her.
Ikke regn, ikke frost, ikke frykt.
Jeg har bodd i det huset
[...]
(Jacobsen 1990: 349)

Dette er eit allegorisk dikt, der forfattaren fortettar livet saman med Petra ved å seia at hendene hennar skapte eit husvære for han. Her er dei same hendene som ikkje lenger «svarte» i eit tidlegare dikt, på ny knytt til språk, men denne gongen som talande.

Det er ikkje gjennom løfter, men gjennom handlingar ho har gjeve han ein heim. Dette er streka under av biletspråket som er nytta her: Hendene har sagt «uten regn, uten frost, uten frykt». Dette er då ei biletleggjering, ei omsetting frå samlivet med henne til språk – språk som hentar inn overførte tydingar frå huset som fenomen, ikkje frå ektefellen.

Frå ein kroppsfenomenologisk synsstad er det slik at kroppen er i verda. I samlivet med henne, der dei begge er til stades i den same eksistensen, har han hatt ein *heim* (dette er nærver i annan potens, som bustad). Sansande-sanseleg har han vore i ei verd der ho har vore, og han har kunna venta dette. Derfor «utan frykt». Når hennar kropp ikkje lenger er der, blir heile eksistensen for han ubestemt. Og diktet sluttar med at han er heimlaus, med formuleringa «Nå er jeg ute på veiene igjen».⁶

SYMASKINEN

Lyst hode over en symaskin,
dypere og dypere ned. Nå sovner hun
oppå den gule kjolen
som skulle vært ferdig nå.
Morgensolen fanger inn en saks
og tre stumper snelletråd.
Liten gutt kommer lydløst inn en dør:
– Hun sover.
Og stemmen hennes: Å
– jeg sovnet visst.
To øyne mot meg prøvde et smil.
– Har bare littegran igjen.

Nå har du ingenting igjen.
Ikke til fredag, ikke til lørdag

6. Her støttar eg meg igjen på Ratcliffe 2019.

og ingenting som haster mer
 hverken for deg eller meg.
 (Jacobsen 1990: 350)

I og med at sonen Trond er fødd i 1942, kan me plassera det som går føre seg her, kring 1950. Diktet opnar, i presens, med at ho somnar av utmatting. Metonymisk koplar dette seg til bruken av same ord som skildring av dødsaugneblinken i svittens opningsdikt. Og denne kontakten gjer synleg at det er eit element av forsvinning skrive inn i svevnen. Den intensjonale rørsle, vendt mot den fysiske verda, er avbroten. Og lyset, den gryande dagen «fanger inn», som det står, objekt som peikar mot fråveret av hennar arbeidande hender. Nå ligg saksa og tråden ubrukte.

Inn i dette kjem nå sonen. Kroppen hans kjem «lydløst». Men når han seier «Hun sover», vaknar ho, paradoksalt nok. Nå vender ho tilbake til nærveret. Som i skildringa av sonen like før, får me på ny ei oppdeling av det kroppslege og det språklege. Først får me den språklege konstateringa, «jeg sovnet visst». I dette ligg det at ho ikkje var medviten om at ho somna. Det hendte, om ein held seg til René Decartes skille, ikkje i medvitet, ikkje i *res cogitans*. Det er kroppen, *res extensa*, som har styrt dette. Nå vender ho tilbake til eksistensen, med intensjonalitet. Merk gradbøyinga her: Ho «prøvde» å smila til den som fører ordet, til poeten, med augene. Og så uttrykker ho, med ord, at ho skal venda tilbake til den intensjonale handlinga som blei avbroten av svevnen: «Har bare littegran igjen.»

Spelet langs grensa mellom fråver og nærver, gradbøyinga av væren knytt til svevn og til intensjonalitet, blir eksplisitt knytt til dødsfallet i det avsluttande avsnittet. Og me merkar oss den djupe krisa. At ho, som død, ikkje lenger har noko prosjekt å fullføra, er innlysande. Men at «jeg» ikkje heller har hastverk, peikar mot eit fullstendig tap av retning som følgje av hennar bortgang. Han har problem med å tre inn i verda, den nye verda der ho ikkje er.

Her er me i nærleiken av den orfiske retretten.⁷ Poeten drar seg tilbake frå verda for å synga om det som er tapt. På grunn av skillet som

7. Her tenker eg ikkje på den moderne, overførte tydinga som Ingemar Algulin har etablert, der «den orfiske retretten» er kjenneteikna ved at poeten syng om tapet av idealitet og kontakt med det guddommelege i tilværet (Algulin 1977). I Jacobsens versjon er det det tapte livet med ektefellen som blir skildra, i hyllande ordelag.

er trekt, mellom språk og handling, kan han skriva dikt om å ikkje ha noko «som haster». Diktet peikar ikkje framover, men bakover, mot det tapte. Framover finst bare inkje, bare fråver.

KJENTE JEG DEG?

Kjente jeg deg
egentlig. Noe
du aldri fikk sagt eller
vi lot ligge. Halv-
tenkte tanker. En skygge
som strøk over ansiktet.
Noe i øynene. Nei
jeg vil ikke tro det.
Men det kommer igjen. Natten
har ingen lyd,
bare rare tanker. Ord
som stiger opp av søvnen:
Kjente jeg deg?
(Jacobsen 1990: 350)

I svittens oppbygging ser me at dette diktet står som kontrast til skildringa av hendene som gav han ein heim. Her er det tvila som gjer seg gjeldande. Det for han eksistensielle spørsmålet er om han kjente dette mennesket, som han nå sørger over.

Diktet bygger vidare på den interessante utlegginga av grensa mellom det tenkande og det kroppslege, med fokus på det porøse ved denne grensa, i det førre diktet.

For Merleau-Ponty er tilbakevisinga av det kategoriske skillet Descartes drar mellom *res cogitans* og *res extensa*, heilt avgjerande. Det er denne tanken om ein enkel dualitet mellom tenkinga og kroppen som blir forsøkt overvunnen i tanken om den sansande-sanselege kroppen. For du er i verda, med heile din eksistens:

As for consciousness, it has to be conceived, no longer as a constituting consciousness and, as it were, a pure being-for-itself, but as a

perceptual consciousness, as the subject of a pattern of behaviour, as being-in-the-world or existence, for only thus can another appear at the top of his phenomenal body, and be endowed with a sort of 'locality'. Under these conditions the antinomies of objective thought vanish. Through phenomenological reflection I discover vision, not as a 'thinking about seeing', to use Descartes' expression, but as a gaze at grips with a visible world, and that is why for me there can be another's gaze; that expressive instrument called a face can carry an existence, as my own existence is carried by my body, that knowledge-acquiring apparatus. (Merleau-Ponty 2005: 409)

Mot slutten av dette sitatet blir blikket stilt ved sida av kroppen, i noko som med første augnekast kan sjå ut som ein permutasjon: Blikket er ekspressivt, kroppen er kunnskapsinnhentande. Men i fleire av dikta til nå i svitten, har me møtt Petras blick. Og i det førre diktet var det ekspressive ved dette blikket eksplisitt: «To øyne mot meg prøvde et smil.»

I nærverande dikt er det snarare kroppen som er kunnskapssøkande. Men denne kunnskapen er skriven inn i eit inkje. I første helvta av diktet handlar det om både språklege og kroppslege signal om at det «var» noko, men utan at dette står fram anna som gravitasjonspunkt som ikkje viser seg i si avdekte form: «Noe / du aldri fikk sagt», «[noe] vi lot ligge», «halv- / tenkte tanker», «En skygge [...] over ansiktet», «Noe i øynene». Frå inkje står manifesteringar av noko fram, i gradbøyd form.

I midten av diktet kjem så avvisinga, tilbakeføringa av dette til enkel negasjon: Nei. I det påfallande spelet med speglingar me møter i desse dikta, er det slik at spørsmålet om ikkje å «kjenna» henne, møter uavklarte spørsmål om «noe» som han har sansa, men som han ikkje set ord på. Og det same gjeld for hans eigen reaksjon, i andre helvta av diktet. Frå eit «ingen lyd» kjem det «rare tanker», «Ord / som stiger opp av søvnen». I mi forståing er dette knytt til det ikkje-medvitne, til draumen. Denne kan ein, slik Freud gjer det, knyta til den latente og den manifeste draumen (Freud 1991: 91). Opp av det latente, som ingen har tilgang til, kjem «rare tanker», altså draumar som gjer at han, når han vaknar, spør seg om han kjente henne.

Frå hi sida av *cogito* stiller kroppen spørsmål som set heile den rasjonelle verksemda, heile det store tankearbeidet i desse dikta, under

press. Dette er det erkjenningsmessige klimakset, knytt til spørsmålet om den verda han budde i, som hendene hennar baud han, inneheldt snev av reservasjon, som han var klar over gjennom sine sansingar, gjennom at han har sett korleis hennar andlet har *bore ein eksistens*, for å seia det med Merleau-Ponty.

Det var her –

Svitten blir avslutta med to dikt som fungerer som stadfestingar av forholdets absolutte verdi. Det første skildrar eit attsyn med ein plass der det har hendt noko av stor tyding: «Det var her.» Tidfestinga, til våren, fører metonymisk tankane til ungdom og tidleg kjærleiksmøte. Men diktet teier om kva det var som hendte. Og den som fører ordet, vender seg så mot naturen og konstaterer at våren er sein: «Men det kommer, / bare lyset, bare duften, bare gleden / kommer ikke» (Jacobsen 1990: 351). Igjen får me markert at verda er endra, for han. Og dette er kroppsleg. Det er dei kroppslege sansingane – av lyset og lukta – og dei kroppslege uttrykka – gleda – som ikkje kjem. Igjen møter me fråveret av prosjekt, av rørsle framover.

Før diktet byter til eit punkt utanfor tida, utanfor nået, og etablerer eit fysisk møte som er skote ut i det potensielle:

Men det var her
og det var kveld og måne,
bekkesildr
sånn som nå. Ta hånden min,
legg armen der.
Så går vi da
sammen i sommernatten, tause
mot det som
ikke er.
(Jacobsen 1990: 351)

Påminninga om møtet, den andre konstateringa av at «Det var her», opnar for ei attkjenning av dei kroppslege føresetnadene, av korleis det

var å sansa på denne staden den gongen. Minnet avset seg i kroppen, og opnar for ei paradoksal skildring av korleis dei går saman – merk handa og armen! – inn i ei framtid som er knytt direkte til inkje, til «det som / ikke er».

Slik vender diktet nærveret av hennar fråver om til noko som lese bokstavleg blir til ei påkalling av hennar kropp, som blir nærverande idet dei på ny går inn i ei intensjonal rørsle saman, men denne gongen mot inkje – mot det opne feltet som er framtida, og, til slutt, døden.

Dei snakkar ikkje, men handa og armen er i berøring, slik at dei kjenner tyngda av kvarandre. Fokuset på dette kroppslege, og konstateringa av at dei er «tause», som det står, skapar ei ny krysskopling der språk og kropp byter plass. I «paradoksets språk», som Wayne C. Booth kallar det, i diktet, kan ein gjennom apostrofe bringa den døde tilbake til liv. Med ein elegant allusjon til Shakespeares påstand om at diktet gjev evig liv til den tiltalte, kan Aadland slå fast at «det er fra mottaket av denne dikteriske hendelsen [i første del av diktet] at jeget går, med sin kjære i tankene, [...] mot diktningens kilder og mål – det ikke-værende» (Aadland 1996: 343).

Når eg føreslår ei anna lesing enn Aadlands på dette punktet, er det fordi eg legg vekt på det fysiske ved denne skildringa av at dei går saman. Det er ikkje «i tankene», men i kroppens minne at dei går ved sida av kvarandre, med hans hand inni hennar arm. Paradokset er at dette «tause» blir uttrykt i dikt, i ord. Men det minnet som blir formidla, er frå den sansande-sanselege kroppen, som her evner å knyta saman dei to kroppane i eksistensen att.

Og i dette ligg kanskje òg svaret på kva møte det er dei hadde her den gongen, for eit eller anna aspekt av det fysiske, av kroppane saman har det definitivt hatt ved seg, noko som gjorde at verda med dei to kroppane i byrja der, og dei gjekk derifrå saman.

ILDFLUENE

Det var den aftenen med ildfluene
da vi sto og ventet på bussen til Velletri
at vi så de gamle som sto og kysset hverandre
under platantreet. Det var da

du sa, halvt ut i luften
halvt til meg:
Den som har elsket lenge
har ikke levd forgjeves.
Og det var da jeg fikk øye på de første
ildfluene i mørket, knitrende
med lysblink rundt hodet ditt.
Det var da.
(Jacobsen 1990: 351)

Utgangspunktet her er ei reise til Italia i 1969 (Røsbak 1998: 421). Velletri ligg utanfor Roma. Me har såleis flytta oss frå tidleg i forholdet i det førre diktet, til noko ein kan kalla midten, i dette, samstundes som den metonymiske koplinga frå dei to som kyssar til det eigne forholdet opnar mot slutten. Samstundes er den fysiske kontakten mellom diktets nå, fråsegnssituasjonen, og det skildra avbroten. Der det førre diktet sluttar i ein tvetydig eller dobbel presens-situasjon, er grensa mellom då og nå endegyldig etablert: «Det var da.»

Det kroppslege nærveret, som me hadde i og med at den som førde ordet var på same plassen som hendingane utspelte seg, i førre diktet, er nå avbroten. Han tenker tilbake på det som hendte. Og denne distanseringa, og formuleringa over grensa til denne, er fordobla i den skildra avstanden mellom dei to som kyssar og ho som kommenterer det.

Det ho ser, «de to gamle» som kyssar kvarandre, er eit sansandesanseleg uttrykk, som det blir lese ein durativitet inn i. Samstundes merkar me oss gradbøyinga av væren kring dette. Det hender medan dei ventar på bussen, altså i ein situasjon liknande Sartres opnande døme, men med det tillegget at det her er tale om ei framtidig forflytting framover, slik at livet etter dette, etter 1969, metonymisk blir koplå til den forflyttinga med bussen som er nærverande, men med eit inkje skrive inn i seg. Skildringa av hennar fråsegn om det dei observerer i denne transittsituasjonen, at ho snakkar «halvt ut i luften / halvt til meg», markerer ein slags distraksjon, sjølv sagt, men òg eit poengtert fråver av retning for kommentaren. Lese bokstavleg er kommentaren bare dels retta mot han, og dels retta innover mot henne sjølv, mot hennar tankar. Ho tenker høgt og snakkar til han på ein gong. Slik blir det tenkande og det

kroppslege, det ein ser og det at ein ser, fløkte inn i kvarandre og inn i samtalen mellom dei to som står der og ventar og observerer.

Det ho seier, innhaldet i dette, relaterer seg på same måte til ei gradbøying av det målretta. Dei to som kyssar blir utgangspunktet for å seia at det durative, det å ha «elsket lenge», gjer at livet har hatt mening. Men dette er uttrykt i relasjon til eit inkje, til eit fråver av nett det same: «Den som har elsket lenge / har ikke levd forgjeves.» Det å leva forgjeves, nyttelaust, står som den moglegheita som opnar opp for innskrivinga av det meiningsfulle livet som noko som kan komma ein i møte.

Ut av minnet om denne situasjonen, oppstår det så ein poetisk tanke, eit *cogito*, der han i ettertid ser at ho uttrykker meninga med livet, og erklærer samlivet deira for meiningsfullt. Denne meninga med livet er eros (i vidaste tyding av ordet, som kjærleik mellom menneske), utstrekt i tid, og eksisterande på ein måte som to er saman om. Men frå erkjenninga med utspring i kyss/eros kjem ein til hans observasjon, i etterkant av hennar, der eldflugene skapar noko me metonymisk vil kopla til ein glorie. Den fysiske observasjonen kryssar grensa til det religiøst-allegoriske, som om ho blei heilaggjort i den augneblinken ho sa dette. Slik resonnerer han, mange år seinare, og skaper med det ein overgang frå *res extensa* til *res cogitans*.

I dette diktet grip ikkje hendene lenger etter kvarandre. Ein har flytta seg på hi sida av den fysiske verda, av eksistensen, og uttrykker seg om minnet på ein reflekterande måte som opnar for transcendens. Frå minnet talar ho til han, frå midten av livet, med ei formulering han kan tolka om til ei erkjenning av at samlivet deira har vore meiningsfullt. Slik når eros frå dei to som kyssar via dei to som ser på, til den som reflekterer, femten år seinare. Og me forstår av plasseringa av diktet at dette er slutten på sørgeprosessen, at den avsluttande, reflekterte transcendensen markerer at den sørgende fell til ro.

Den kroppslege ettertanken

I eit intervju frå 1986 kommenterer Jacobsen eit brev han har mottatt: «Jeg er påvirket av Heidegger, står det. Hva i all verden skal jeg svare på sånt? Jeg har aldri lest noe av Heidegger» (Riiser 1986: 9). Erling Aadlands av-

handling har vist at ei lesing av Jacobsens forfatterskap med utgangspunkt i den tyske tenkaren, trass dette, opnar for djupare forståing av kva det er som blir sett i spel. Det er nokre måtar å tenka eksistens på som er heilt sentrale for forståinga av Jacobsens dikt, og som ein finn konsept for i Heideggers filosofi. På same måte meiner eg at mi eiga lesing, med utgangspunkt i fenomenologien til Merleau-Ponty og Sartre, har opna opp for å sjå til nå oversette sider ved forfatterskapens avsluttande syklus. I desse åtte dikta finn me ein kontinuerleg, og intens, poetisk refleksjon kring det me med vår terminologi vil kalla kroppsfenomenologi og gradbøying av væren. I utgangspunktet tenker eg at dette har med sorga å gjera, at det er det plutselige tapet av kona som gjer at måtane å vera i verda saman på, og det å vera merksam på det som er på veg til å bli borte, kjem i sentrum for diktinga. Men det skal ikkje utelukkast at desse perspektiva vil fungera opnande òg for andre delar av forfatterskapen.

I dei dikta me har sett på, reflekterer han over sine sansande-sanselege erfaringar med henne, i ulike gradbøyingar av væren. I svittens opningsline står han «til knes i sne» framføre grava hennar. Resten av diktet kjem mellom anna inn på episodar frå livet deira. Og dette er etter mitt syn vesentleg ved ei kroppsfenomenologisk forståing av sorg: Kroppen representerer eit kontinuum, ei samanhengande rørsle i tid og rom. Han «tenker» ikkje på dette i eit avgrensa *cogito*, men lever med kroppen i eit tilvære der dei er saman i sansande-sanseleg forstand.

Når dette kontinuumet blir avbrote, oppstår det eit fysisk sagn, fordi verda har gått i stykker. Frå fråsegnssituasjonen, frå etter konas død, kan me sjå dei ulike diktas fokus på hendene, og på den målretta rørsla i tilværet, som søkingar bakover i kroppens minne for å henta opp att det som ikkje lenger er manifest. Slik blir dikta ikkje bare til skildringar av det sansande-sanselege ved samlivet, men òg til skildringar av korleis det sansande-sanselege mennesket arbeider med sitt eige kontinuum, slik det er avsett i minnet. Dette er markert gjennom den stadige – og til lyrikk å vera heller uvanlege – bruken av preteritum, som gjer det mogleg å trekka eit tydeleg skille mellom fråsegnssituasjonen og det som blir skildra. I ettertid, det vil seia i svittens nåtid, kan ein finna dette uttrykt i avsluttande formuleringar, etter skildringar av samlivet, om at «Nå» er det «ingenting som haster mer», og «Nå er jeg ute på veiene igjen».

Frå denne synsvinkelen kan me seia at det som hender i løpet av diktsvitten, er utløyst av dødsfallet. På grunn av intensiteten i opplevinga har refleksjonen ført han i kontakt med det sansande-sanselege, med det grunnlaget for eksistensen som den målstyrte kvardagstanken ikkje lenger kan sjå. Merk at det er det praktiske livet, den konkrete eksistensen i ei verd saman med henne det handlar om. Til dette kan ein innvenda at det er mogleg at dikta skildrar autentiske opplevingar, i fenomenologisk og eksistensiell forstand, små glimt der den som fører ordet har kome ut av «værensløymsla» og sett verda fråvrasta vanens døs. Men den mest openbare forståinga er at dette først skjer når poeten kastar sitt lys bakover, og at det er denne utvidinga som gjer at syklusen får si retning, frå desperasjonen i opninga til avklaringa til slutt. Uansett er det slik at det som blir skildra, er situasjonar som i og med diktsvitten blir henta fram frå det sansande-sanselege minnet, og plasserte inn i ein ny samanheng der dei til saman utgjer eit meiningberande resonnement.

Litteratur

- Algulin, Ingemar (1977). *Den orfiska reträtten*. Stockholm: Almqvist & Wixell.
- Andersen, Per Thomas (1997). *Fra Petter Dass til Jan Kjørstad. Studier i diktekunst og komposisjon*. Oslo: LNU/Cappelen.
- Freud, Sigmund (1991). *Forelesninger til innføring i psykoanalyse*. Oms. av Kristian Schjelderup. 4. utg. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1979). *Tenk på noe annet*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1985). *Nattåpent*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1990). *Alle mine dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Rolf (1999). *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, Trond Tendø (2007). *Rolf Jacobsen. Kjente jeg deg?* Oslo: Aschehoug.
- Lillebo, Hanne (1999). «Opplysninger, kommentarer og diktvarianter». I Jacobsen, Rolf. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Karlsen, Ole (2005). «Det litterære hedmarkske stedet: Hans Børli, Rolf Jacobsen og Alf Prøysen». I Karlsen, Ole (red.): «*vakkervisa hu skulle søngi*». *Om Alf Prøysens lyrikk*. Son: Oplandske bokforlag.

- Merleau-Ponty, Maurice (2005). *Phenomenology of Perception*. Oms. av Colin Smith. Seinare utg. London og New York: Routledge.
- Ratcliffe, Matthew (2019). «Towards a Phenomenology of Grief: Insights from Merleau-Ponty». *European Journal of Philosophy*. Årg. 28 (3).
- Riiser, Liv (1986). «Virkeligheten bak virkeligheten.» *Vårt Land*, God helg-bilag 21. februar.
- Røsbak, Ove (1998). *Rolf Jacobsen. En dikter og hans skygge*. Oslo: Gyldendal.
- Sartre, Jean-Paul (1966). *Væren og intet i utvalg*. Oms. av Bernt Vestre. Oslo: Pax.
- Vesaas, Olav (1994). *Rolf Jacobsen. En stifinner i hverdagen*. Oslo: Cappelen.
- Østerberg, Dag (1994). «Innledning», i Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens fenomenologi*. Oms. til dansk av Bjørn Nake. Oslo: Pax.
- Aadland, Erling (1996). «Forundring. Trofasthet». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.

HANNE LILLEBO

Lyngblomster i Rolf Jacobsens litterære landskap

Himlen har stillet sin harpe på skrå mot jorden
og rører de tusen strenger med døvende vellyd,
løfter de store klemte over skog og sletter
med lekende hender.

Over de nakne marker går jeg og trår på jorden
og kjenner hvor regnet driver om kneet, mulden
puster mot foten,
mens himlen legger de tynne striper av jern
tonende over mitt hjerte.
(Jacobsen 1999: 15)

Med disse verslinjene fra «Regn» åpner Rolf Jacobsens debutsamling fra 1933, *Jord og jern*. Han inviterer leseren inn i et landskap med et spektakulært bilde – regnet som en skråstilt harpe – og med det slår han også an tonen til det som skulle bli et stort og anerkjent forfatterskap.

Men Rolf Jacobsen har også en mer ukjent forfatterside, første gang bredt presentert i utgivelsen *En liten kvast med tusenfryd og fire rare løk. Ukjente dikt og tekster 1925–1993* (Jacobsen 1996). Mange av tekstene her er fra årene før han debuterte og viser en forfatter *in spe*. Likevel er det et skille mellom det han publiserte før 1933, og det forfatterskapet som startet med *Jord og jern* og ble avsluttet med *Natt-åpent* i 1985, i alt tolv diktsamlinger. Noe overraskende er det at han ser ut til å ha skrevet og publisert så få dikt før han utga sin første diktsamling. Kun ett er med i tekstsamlingen fra 1996, «Juletanker», første gang trykt i årboken *Lyngblomster*, ugitt i 1928.

Det finnes per i dag ingen fullstendig oversikt over Rolf Jacobsens produksjon fra årene før debuten, heller ingen oversikt over det han

publiserte i aviser, tidsskrift og antologier i løpet av sitt lange forfatterliv. En sjelden gang dukker det fortsatt opp «ukjente» tekster.¹ Nokså nylig ble hans «ukjente» fra årene før *Jord og jern* supplert med både et dikt og en fortelling, også disse trykt i *Lyngblomster*, men i 1927-årgangen.² Det kan derfor være interessant å kaste et nytt blikk på Jacobsens tidlige produksjon. Størst interesse har nok det «nyoppdagede» diktet ettersom det kan gi en pekepinn om *lyrikeren* Rolf Jacobsen seks år før debuten med *Jord og jern*.

Dikteren som ung mann

Rolf Jacobsen hadde en allsidig produksjon bak seg før han sto fram som lyriker.

Allerede som barn var han opptatt av tegning og skrivning – og aviser. I ungdomsårene laget han forseggjorte «aviser» med illustrasjoner og tekster, både på egen hånd og sammen med medelever ved Fagerborg skole i Kristiania (Lillebo 1998: 32f). Siste året i gymnaset var han redaktør for den landsdekkende ukeavisen *Norges Gymnasiaster*, der et tjuetalls artikler av ulikt slag er signert Rolf Jacobsen, blant annet litteratur- og teaterkritikk (Lillebo 1998: 43ff).³ Han begynte tidlig å skrive for et publikum, men avisartikler utgjør kun en liten del av det han publiserte i årene før bokdebuten.

Etter gymnaset avla han examen filosoficum og begynte å studere teologi. Trolig var det de filosofiske spørsmålene knyttet til religion som opptok ham mer enn selve den kristne troen (Lillebo 1998: 50). Han fullførte verken teologistudiet – eller filologistudiet, som han også var innom før han droppet studiene for godt.

-
1. Eksempelvis diktet «Kveld på floden Glåma», trykt i *Glåmdals-Jul* i 1940, den første årgangen av Kongsvinger-journalistenes julehefte (se Jacobsen 2020: 22; Lillebo 2020: 17ff).
 2. Boken ble kjøpt hos Bokloftet i Løten. Driverne av bruktbokhandelen stusset over navnet Rolf Jacobsen og hadde i presentasjonen av boken på Bokloftets nettside lagt til en opplysning om at det kanskje kunne dreie seg om *den* Rolf Jacobsen. Dermed var navnet søkbart, og slik ble boken fanget opp av et observant styremedlem i foreningen Rolf Jacobsens Venner.
 3. Et utvalg av Rolf Jacobsens avisartikler fra *Norges Gymnasiaster* er tatt med i Jacobsen 1996.

Han viste seg tidlig som et organisasjonsmenneske og hadde et høyt aktivitetsnivå ved siden av skolearbeid og studier, blant annet engasjerte han seg i gymnassamfunn, amatørteater og kor. Først Studenterforbundets blandede kor, deretter var han en av stifterne og sentral i etableringen da Akademisk Korforening startet opp i 1930, også det et blandet kor. (Til dette koret tegnet han for øvrig korets emblem, som fortsatt er i bruk.) I 1928 og 1929 ble det utgitt et par noteark på Norsk Musikforlag der Rolf Jacobsen er kreditert for både tekst og melodi, begge komposisjonene arrangert for blandet kor, og begge religiøse sanger. Det er grunn til å anta at selv om Jacobsen har laget melodiene, har han fått notekyndig hjelp til nedskrivning og arrangement. Dirigent for Studenterforbundets blandede kor og senere Akademisk Korforening var Thomas Beck, som også var komponist. Han har nok hatt en viss innflytelse på Jacobsen (Lillebo 1998: 53f; Jacobsen 1996: 57ff).

I to–tre år rundt 1930 skrev Rolf Jacobsen sang- og slagertekster under pseudonymet *Rolf Høvre* (Lillebo 1998: 74ff; Jacobsen 1996: 65ff). Det var ikke uvanlig at de som laget populærmusikk på den tiden, benyttet pseudonym, muligens for å skape en distanse til et mer seriøst kunstnerskap. Han skrev tekster til melodier av utenlandske komponister – noe som kanskje nærmet seg oversettelser – men han samarbeidet også med norske komponister som nevnte Thomas Beck (Tom Brooks) og Kristian Hauger (T. Leonardo), iallfall laget han tekster til melodiene deres. Jacobsens slagertekster ble utgitt av Norsk Musikforlag, de fleste av dem også innspilt på grammofonplate. Øivind Lunde synger på flere av innspillingene, ledsaget av blant andre Stjernekvartetten og Orkester Boheme. Det er sjangertypiske tekster til sjangertypiske melodier, med titler som «Blodrøde roser», «Lola, Lola», «En liten lykkestund» og «Under morgenstjernen». I all hovedsak handler de om kjærlighet. Jacobsen kalte seg også Rolf Høvre da han i 1929 skrev norsk tekst til den kjente melodien «Mustalainen»; det ble en vuggesang til Jorden med tittelen «Sov du drømmesvangre jord».

Han skrev også noveller/fortellinger. Trolig fikk han sin første novelle på trykk i 1922, da var han 15 år gammel og medlem av Vestkantens socialdemokratiske Ungdomslag i Kristiania. Novellen med tittelen «Naar sol gaar ned», en dramatisk kjærlighetshistorie, ble publisert i *Ungviljen. Organ for Norges socialdemokratiske Ungdomsforbund* (se

Jacobsen 2012; Lillebo 2012).⁴ Noe senere, i 1928 og 1929, skrev han for *Illustrert Familieblad*, et av landets største ukeblader. Få år etter oppstarten i 1887 hadde bladet et opplag på ca. 150 000, i begynnelsen av 1950-årene ble det trykt i ca. 260 000 eksemplarer.⁵ Her publiserte han en novelle inspirert av sagalitteraturen, to noveller inspirert av russiske forfattere og en science fiction-novelle, samtlige med en kjærlighetshistorie sentralt i handlingen. En av novellene illustrerte han også (Jacobsen 1996: 103ff). Med tanke på det høye opplagstallet nådde det han skrev, mange lesere. Samlet sett gir novellene et inntrykk av at Rolf Jacobsen først forsøkte seg som prosaist før han fant fram til lyrikken som sin sjanger.

Ideen om at han skulle skrive for nettopp *Illustrert Familieblad*, kom fra forfatteren Julli Wiborg, som på denne tiden var Rolf Jacobsens «svigermor». Han var kjæreste med datteren hennes, Elisabeth. De forlovet seg også, men forholdet tok slutt etter noen år. Julli Wiborg skrev selv for bladet og oppfordret datterens kjæreste til å gjøre det samme (Lillebo 1998: 57).

Julli Wiborg var en av mellomkrigstidens mest sentrale forfattere av ungpikerebøker, med et omfattende forfatterskap. I dag er det knapt noen som husker henne. I Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Volds *Norsk barnelitteraturhistorie*, der Julli Wiborg presenteres over flere sider, fortelles det at «ved Cappelens 150-årsjubileum i 1979 nevnes hun sammen med Margrethe Munthe og Thorbjørn Egner som en av forlagshusets betydeligste barnebokforfattere» (Birkeland, Risa & Vold 2018: 128). Sammen med omtalen av Wiborg vises omslaget til noen av bøkene hennes, blant dem *Veien til mannens hjerte* med en tidstypisk illustrasjon som oppgis å være usignert (Birkeland, Risa & Vold 2018: 130). Ser en nærmere etter, finnes det likevel en signatur, *RJ*. Det er Rolf Jacobsens tegning: et rødt hjerte gjennomstukket av ei skje (Lillebo 1998: 52). Boken er fra 1927, samme år han første gang publiserte noe i *Lyngblomster*. Også der var Julli Wiborg en flittig bidragsyter med små fortellinger og annet, og i *Lyngblomster*-redaksjonen satt ektemannen,

4. Utgavene av *Signaler. Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner* er også tilgjengelig digitalt: rolf-jacobsen.no/signaler/

5. *Illustrert* i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/Illustrert>

lærer og lærebokforfatter Nils Wiborg. Ekteparet Wiborg, først og fremst Nils Wiborg, ble bindeleddet mellom Rolf Jacobsen og *Lyngblomster*.

Lyngblomster – barnas julebok

Rolf Jacobsen utfoldet seg innen en rekke sjangre og fikk også tekstene sine antatt og publisert. I tillegg vet vi at han gjerne bidro med tekster av ymse slag til bruk i gymnassamfunnet, på korfester og ved andre anledninger, en type leilighetsdiktning som han fortsatte med også som etablert lyriker. Men med tanke på at det var *lyriker* han ble, finnes det som tidligere antydnet, påfallende få dikt fra årene før *Jord og jern*.

En av bøkene Rolf Jacobsen hadde i boksamlingen han etterlot seg da han døde, var *Lyngblomster*, en antologi og årbok fra 1928 (Lillebo 1995: 42). Boken åpner med det nevnte diktet «Juletanker» av Rolf Jacobsen, som da var 21 år gammel (Jacobsen 1999: 369f).⁶ Lenge ble dette regnet for å være det første diktet hans i bokform og kanskje også det eneste diktet han hadde publisert før debutsamlingen.⁷ Selv mente han å huske at det aller første diktet han publiserte, «sto i en sosssia- listavis [sic] som kom ut på Flisa, – i 20årene en gang».⁸

Først i senere tid har det kommet for en dag at 1928 ikke var det første året *Lyngblomster* presenterte noe av Rolf Jacobsen; han hadde derimot sin *Lyngblomster*-debut i 1927, og da som nevnt med både et dikt og en fortelling.

Lyngblomster ble første gang utgitt i 1904 av Lærernes vennekreds i Kristiania og på Lutherstiftelsens Boghandels Forlag. Siste utgave

6. Diktet ble gjenopptrykt i Jacobsen 1996 og senere tatt med i avdelingen «Løse dikt» i Jacobsen 1999.

7. «Juletanker» er tidligere omtalt i Lillebo 1998, og ble der antatt å være «Rolf Jacobsens diktdebut i bokform» (52f).

8. Lillebo 1998: 482, note 96, sitert etter et brev Rolf Jacobsen skrev til Sven B. Riis i 1979. Trolig siktet Jacobsen til Kongsvinger Arbeiderblad eller en forløper til avisen. Diktet må kunne karakteriseres som ukjent, og det er heller ikke kjent at han publiserte andre tekster i lokalavisen i ungdomsårene.

forelå i 1931.⁹ I en periode ble boken utgitt på J.W. Cappelens Forlag før Lutherstiftelsen igjen overtok i 1923. Lærernes vennekrets i hovedstaden sto som utgiver av samtlige årganger, mest sannsynlig hadde de også det redaksjonelle ansvaret.

De første årgangene har undertittelen *Fortællinger for barn og unge*, men fra og med 1907 er undertittelen fjernet. Det er likevel ingen tvil om at den primære målgruppen alle årene var barn og unge, det fremgår av både innhold og forsideillustrasjoner. Til tross for den sommerlige tittelen *Lyngblomster* ble boken utgitt til jul; mye av innholdet handler om julen, og flere av forsidenes har vinter- eller julemotiv. Noen utgaver inneholder også gåter, rebuser og «juleleker» som kunne sysselsette ungene ved siden av lesingen. I 1930 ble *Lyngblomster* omtalt som «en av julens mest leste bøker» og dessuten «en av de julebøker som best egner sig til høytlesning i hjem og skole» (Nordre Trondhjems Amtstidende 16.12.1930).¹⁰

Det er først med 1923-utgaven, da *Lyngblomster* på nytt ble til i samarbeid med Lutherstiftelsen, at det opplyses på bokens tittelside at Lærernes vennekrets i Kristiania er en avdeling av Norges kristelige Lærerforbund. Imidlertid er *Lyngblomsters* religiøse forankring tydelig helt fra starten av, noe som ikke minst fremgår ved at alle årgangene har en epigraf, det samme sitatet fra Det nye testamente, Filipperevangeliet 4, 8: «Alt som er sant, alt som er ære verdt, alt som er rettferdig, alt som er rent, alt som er elskelig, alt som tales vel om, enhver dyd og alt hvad priselig er – gi akt på det.»

Bøkene formidler et kristent livssyn; de tilbyr oppbyggelig, men også underholdende lesestoff for ungene, det være seg dikt, fortellinger, korte biografier om for eksempel Martin Luther, Albert Schweitzer og Roald Amundsen, eller historier fra misjonsarbeidet. Ettersom det var

9. De fleste årgangene av *Lyngblomster* er digitalisert og gjort tilgjengelig via Nasjonalbibliotekets nettbibliotek: nb.no. Presentasjonen av *Lyngblomster* i det følgende baserer seg i hovedsak på en gjennomgang av de digitaliserte utgavene.

10. Det har ikke lyktes å finne opplags- eller salgstall for *Lyngblomster*, men mye tyder på at boken har hatt en viss utbredelse. I for eksempel 1927 er utgivelsen omtalt i en rekke av landets aviser fra Finmarkens Amtstidende (21.12.1927) i nord til Agder – Flekkefjords Tidende (21.12.1927) i sør. I de fleste tilfellene er det gjengitt det som sannsynligvis har vært et presseskriv fra forlaget. Her heter det blant annet at «*Lyngblomster* er en av de bøker man trygt kan gi barna og som barna alltid setter pris på å få. Det sies at der ikke blir riktig jul før *Lyngblomster* kommer, og det er sikkert sandt – den bør ikke mangle på noe julebord» (Aandalsnes Avis 15.12.1927).

lærere som sto bak utgivelsen, har de sannsynligvis også hatt et pedagogisk siktemål. Muligens ble *Lyngblomster* sett på som et supplement til Nordahl Rolfsens *Lesebok for folkeskolen*, som var den leseboken de fleste skoleelevene stiftet bekjentskap med. *Lyngblomster* egnert seg jo også godt i skolen, ifølge den siterte omtalen av boken.

Blant dem som har bidratt til *Lyngblomster* opp gjennom årene, finner vi naturlig nok mange med tilknytning til skoleverket (overlærere, skoleinspektører, rektorer) og kirken (prester, klokkere, kirkesangere). Men også kjente forfatternavn som Margrethe Munthe, Bernt Støylen og Alvilde Prytz er blant bidragsyterne, og som nevnt Julli Wiborg.

«Vår blomst»

I 1927 valgte *Lyngblomster*-redaksjonen å anta et dikt og en fortelling skrevet av den da ukjente og nokså unge forfatteren Rolf Jacobsen. Diktet fikk hedersplassen i boken, aller fremst:

VÅR BLOMST

Det duver over fjell og hei
 – det flammer over fly,
 så rød en liten klokkeblomst,
 i sol, hvert år på ny.

Det synger over viddens hav
 og storm og sne er glemt
 – for hør, nu ringes somren inn
 med røsslyng-klokkeklemt.

Det suser, og det bølger blidt,
 – se lyngen står i flor.
 Og røde klokker, bleke, små,
 de ringer nu i kor.

— — —

Her oppe på det vide fjell
står lyngen nu på vakt.
Og alt det øde, kolde grå
den klær i livets drakt.

Den brer et rosenteppe ut
der oppe under tindens sne.
Den flommer over myr og fjell
og dekker alt hvad du kan se.

Så rød og dyp den vokser frem
og skjærmer sten og siv.
Den drysser smil i øde fjell.
– Det døde blir til liv.

Se *Norges* blomst, så skjønn den står
– det er som vil den bringe bud
til døde fjell så langt den når
– om kjærlighet fra Gud.
(Jacobsen 1927 a: 5f)

I likhet med diktet «Juletanker», som han publiserte i *Lyngblomster* året etter, har «Vår blomst» et religiøst budskap. De to diktene er nok skrevet med tanke på denne bestemte publikasjonen, men ingen av dem er spesielt tilpasset unge lesere. Rolf Jacobsen, som på dette tidspunktet var 20 år gammel, har med «Vår blomst» skrevet en hyllest til røsslyngen, mest sannsynlig inspirert av boktittelen *Lyngblomster*. Særlig originalt er det ikke, men han kjente antakelig ikke til de første utgavene av boken. De totalt 28 årgangene av *Lyngblomster* åpner ofte med et dikt, og fra starten av må det ha vært en tradisjon for at det skulle diktes om nettopp lyngblomsten; det er dikt med titlene «Lyngblomsten», «Du lyngblomst!» og «Lyngblomster», alle i løpet av de fem første årene.

Det å dikte om lyngblomsten har for øvrig andre kjente lyrikere også gjort, som Nils Collett Vogt. I diktet «Lyng» identifiserer det lyriske jeget seg med lyngen: «Er saa forunderlig glad i Kvæld, / at jeg gaar her og nynner med dæmpet Røst. / For jeg er Lyng paa uryddig Fjeld, / som

flammer hedest mod regn og Høst. // Det er mig, som blomstrer!» (Vogt 1907: 55) Bortsett fra at de har motivet felles – lyngblomsten – og begge diktene har enderim, er Collett Vogts og Jacobsens dikt svært ulike.

«Vår blomst» er et tradisjonelt dikt i bunden form med balladerim. Strofeformen Jacobsen har benyttet, er beskrevet i Hallvard Lies *Norsk verslære*. Noe av det Lie trekker fram, er at denne strofeformen er kjent fra blant annet salmediktningen og lovsangen (Lie 1967: 304). Han gir en rekke eksempler, som B.S. Ingemanns «I Østen stiger Solen Op», Jørgen Moes «Hvor er Guds Kjærlighed dog rig» og Marie Wexelsens «Jeg er så glad hver julekveld». Interessant er det at Lie også nevner et eksempel på bruk av samme strofeform hos Rolf Jacobsen, nemlig diktet «De tre elskere» («En pike går med lyse sko») i 1935-samlingen *Vrimmel* (Lie 1967: 305; Jacobsen 1999: 69). Et annet eksempel fra 1930-årene finner vi i «Sten og sne» («Det faller sne på gatens bro») i *Jord og jern* (Jacobsen 1999: 45). Jacobsen har tydeligvis funnet denne strofeformen anvendelig også til andre dikt enn «Vår blomst».

Han dikter om røsslyngen, *Calluna vulgaris*. Ifølge *Store norske leksikon* er den «ein av dei vanlegaste lyngplantane våre. [...] Røsslyng er vanleg på torvgrunn og skrinne stader i heile Noreg, og på fjellet opp til 1350 meter over havet». Det opplyses også om at røsslyngen er «ein viktig honningplante for bier». ¹¹ Blomstringstid er juli–august, ¹² litt for sent på året til at det helt stemmer det Jacobsen skriver, at sommeren ringes inn «med røsslyng-klokkeklemt».

Diktet er todelt, og overgangen mellom de to delene er markert typografisk mellom strofe 3 og 4. De to delene skiller seg også innholdsmessig fra hverandre. I den første delen (strofe 1–3) skildres en sfærisk musikk som brer seg utover det røsslyngkledde landskapet. Åpningsordet er det samme i de tre strofene, og gjentas også inni strofene sammen med ulike verb; det er bevegelse og lyder: «Det duver», «det flammer», «Det synger», «Det suser, og det bølger blidt». Gjentakelsene har noe insisterende ved seg. I strofe 2 påkalles leserens oppmerksomhet med en direkte henvendelse: «– for hør», og i den påfølgende strofen: «– se». Musikken kommer også til uttrykk gjennom allitterasjonene, for eksempel er s- og l-lyden hyppig brukt; s-en for-

11. *røsslyng* i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/røsslyng>

12. *røsslyng*, https://www.miljolare.no/artstre/?or_id=602

sterker suset og l-en ordene klokker og klokkeklemt. De to allitterasjonene følger med over i diktets del to, der har de først og fremst en sammenbindende funksjon, både mellom diktets to deler og mellom de enkelte strofene. I tillegg har diktet også en rekke andre eksempler på allitterasjon, som i strofe 1: «Det duver over fjell og hei / – det flammer over fly» (uthevet her). Her er for øvrig også l-lyden påtakelig.

I del to endrer diktet karakter. Mens strofene i den første delen kan minne om et oversiktsbilde, et landskapsbilde med musikalsk følge, kommer vi tettere på i del to. «*Her oppe* på det vide fjell» (uthevet her), fortsetter diktets implisitte jeg. Det er som om leseren er blitt lokket med opp på fjellet for å ta dette naturfenomenet nærmere i øyesyn, oppleve det på nært hold. Den røsslyngkledde naturen skildres, besjeles og gis egenskaper. Den representerer trygghet («står lyngen nu på vakt»), den er omsorgsfull og moderlig («brer et rosenteppe ut»), og den sprer glede («drysser smil i øde fjell»). Røsslyngen tar del i naturens syklus; den blomstrer og sørger for at «det døde blir til liv» hvert år, naturen vekkes til live. Og den har livets og kjærlighetens farge.

I diktets siste strofe henvender det implisitte jeget seg til leseren – med patos:

Se Norges blomst, så skjønn den står
 – det er som vil den bringe bud
 til døde fjell så langt den når
 – om kjærlighet fra Gud.

Strofen avviker fra de andre strofene (med unntak av strofe 5) ved at den andre verslinjen har et par ekstra stavelser, «– det er som vil den bringe bud». Verslinjen tiltrekker seg derfor oppmerksomhet, og det kan tolkes som om det å være (som) Guds budbringer, er røsslyngens vesentligste egenskap.¹³ Det er også ord som fremheves i strofen. Det som i diktets tittel ble kalt «Vår blomst», er her blitt til Norges, dvs. hele nasjonens, blomst,¹⁴ og den blir et bilde på Guds kjærlighet. Diktet

13. I «Juletanker», publisert i *Lyngblomster* året etter, er det klangen av julens klokker som bringer bud fra Gud til menneskene (Jacobsen 1999: 369).

14. Nesten femti år etter at Rolf Jacobsen skrev dette diktet, i 1976, ble røsslyng uof-

er en hyllest til røsslyngen, men diktet lovpriser også Gud og Guds skaperverk.

«Vår blomst» har som nevnt strofeformen til felles med salmer og lovsanger (Lie 1967: 304), imidlertid har diktet også andre trekk som gjør at det kan karakteriseres som en salme eller hymnisk diktning. Som oftest er hymnen «en tekst som hyller eller feirer skaperverket og eventuelt den instansen som skaperverket ses som et uttrykk for» (Janss & Refsum 2003: 251), slik tilfellet er med «Vår blomst». Jacobsens dikt uttrykker en følelse av fellesskap; røsslyngen er *vår* blomst, og leseren inviteres med på en felles opplevelse av det blomsterkledd fjellandskapet. Men *vår* blomst er også *Norges* blomst; med det appellerer diktet til leserens nasjonalfølelse. Skildringen av røsslyngens egenskaper i strofene 4–6 som blant annet moderlig, fører tankene hen på mor Norge. Jacobsens dikt får dermed preg av å være en nasjonalhymne, en nasjonalsang.

«Lillebror i skogen» – en fortelling om og for barn

Mens diktet «Vår blomst» ikke kan sies å være skrevet spesielt for barn og unge, stiller det seg annerledes med Rolf Jacobsens fortelling i den samme utgaven av *Lyngblomster*, «Lillebror i skogen» (Jacobsen 1927 b). Ut fra det vi vet per i dag, er dette den eneste publiserte teksten han har skrevet for denne målgruppen.

«Lillebror i skogen» handler om noen gutter som leker indianer og cowboy, nærmere bestemt mohikanere og nybyggere. Ettersom det kun er «indianere» som opptrer i fortellingen, er muligens «nybyggerne» en forestilt fiende. Leken foregår i prestegårdshagen og -skogen, her legges slagplaner, det utkjemper kamper – og det tas skalper. Den som har samlet guttene og også er den selvskevne høvding for stammen, er prestesønnen Erik.

Leken endrer karakter da de må ut for å lete etter Eriks lillebror som er blitt borte. I fortellingen har han ikke annet navn enn Lillebror. Syns-

fisielt kåret til Norges nasjonalplante etter en avstemning blant NRK Nitimens lyttere. En tittel den deler med arten bergfrue (*røsslyng* i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/røsslyng>).

vinkelen veksler mellom å følge guttene som leter, fortsatt i rollen som indianere, og Lillebror som er ute på eventyr på egen hånd. De voksne leter på prestegården og i bygda, guttene i skogen, men selv etter mange timer er han ikke funnet. Etter lek og moro underveis i letingen – «Jakten gikk vill og spennende» (Jacobsen 1927 b: 49) – begynner guttene å innse alvoret. Da det blir kveld og mørkt, sender Erik kameratene hjem. Selv vil han lete enda litt til, og han går lenger innover i skogen. Det ender godt, han finner lillebroren, så å si uskadd.

Men på veien har Erik fått hjelp fra oven (Jacobsen 1927 b: 54f). I den mørke augustnatten lyser ei stjerne klart på himmelen, og Erik kommer til å tenke på betlehemsstjerna. Skogen suser rundt ham, det høres ut som salmesang og at det er Gud som taler. Han folder hendene og ber til Gud om at stjerna skal vise ham veien til lillebroren. Han ber også om at Gud ikke skal la broren dø, men vokte over ham til han blir funnet. Erik følger den enslige stjerna. Deretter tennes stjernene over hele himmelhvelvingen, det blir lyst – og han finner broren, sovende. Morgenen etter blir de to hentet hjem av manngarden.

Idet fortelleren skifter synsvinkel og lar leseren følge Lillebrors oppdagelsesferd, endres også skildringen av naturen. Mens naturen er en kulisser for lek og utfoldelse for de store guttene (Erik oppgis å være 15 år gammel), opplever Lillebror den helt annerledes (Jacobsen 1927 b: 48f). Han sanser naturen og møter den med nysgjerrighet, kanskje slik de store guttene også en gang gjorde da de var små og skulle utforske omgivelsene. Lillebror husker morens «Ikke utenfor gjerdet!», men det han ser på den andre siden, frister og lokker ham til seg. Og da han først har gått gjennom grinden og kommet seg ut i «den store verden», oppdager han stadig nye dyr og vekster han vil se nærmere på, og det fører ham lenger og lenger unna hjemme og inn i skogen. Han har verken erfaring eller etablert kunnskap om mulige farer han står overfor, som det vakre, lille tjernet hvor det «svømte store, hvite blomster», eller det lange, smale dyret «med pene bilder på ryggen» som «buktet og slynget sig så stilt gjennom gresset». Han føler seg «fri og lykkelig» og hengir seg til naturen.

Skildringen av Lillebrors nærhet til naturen og hvordan han legger merke til stort og ikke minst smått rundt seg, gir assosiasjoner til et dikt Rolf Jacobsen skrev på sine eldre dager, «Om å sovne i en åker», pub-

lisert i *Tenk på noe annet* (Jacobsen 1999: 318f). I diktet, presentert som et barndomsminne, opptrer en liten gutt som i likhet med Lillebror er sansende til stede i naturen. Da han våkner fra søvnen i åkeren, omgir han seg med frosk, markmus, tusenben, snegle, maur og «ør-små dyr», og han føler seg som «– En Gulliver i Lilleputters land». En slik erkjennelse mangler hos Lillebror; han er liten, og verden oppleves som stor (Jacobsen 1927 b: 49). Det diktets lyriske jeg husker best fra åkeren mange år etterpå, er likevel ikke møtet med alle smådyrene, men luktene, «alt det duftet av» (Jacobsen 1999: 319). Jacobsens fortelling er derimot «luktfri»; han har valgt å skildre det som kan ses og høres. Heller ikke den sansende Lillebror registrerer at naturen også har lukter.

I et intervju med Olav Vesaas fortalte Rolf Jacobsen at de ofte lekte indianer i oppveksten på Flisa, og at en av de mange ungdomsbøkene de hadde hjemme, var James Fenimore Coopers *Den siste mohikaner* (Lillebo 1998: 455). Det er flere hilsener til Coopers roman i Rolf Jacobsens «Lillebror i skogen», og i en scene der guttene om kvelden tenner et stort bål i skogen som de så setter seg rundt, kommenterer fortelleren: «Det var nesten som i de gamle indianerfortellingene.» (Jacobsen 1927 b: 53) Ved siden av prestesønnen Erik, alias høvding Chingagook, er Vesle-Ola (Uncas) og Bjarne (Falkøie) de sentrale personene hos Jacobsen. Indianernavnene har han hentet fra Cooper, også dette at de tilhører mohikanerstammen (Cooper 1909). Mot slutten av fortellingen der Erik går i skogen og leter etter lillebroren, er det en direkte henvisning til tittelen på Coopers roman. Erik føler seg så alene, som om han var «– Den siste, aller siste mohikaner» (Jacobsen 1927 b: 55).¹⁵

Slik kan Jacobsens «Lillebror i skogen» sies å være inspirert av både egen lek og en amerikansk indianerfortelling fra 1826. Han var imidlertid langt fra alene om å skildre barn som har latt seg inspirere av *Den siste mohikaner*. «Fra midten av 1800-tallet finner vi beretninger om barns lek med utgangspunkt i romanen både i memoarer og barnelitteratur», skriver Aina Nøding i artikkelen «Den siste mohikaner er ikke som før» (Nøding 2003: 205).¹⁶ Romanens mange ulike utgaver har opp gjennom årene nådd

15. Hos Cooper er det ikke Chingachgook som er den siste mohikaner, men Chingachgooks sønn, Uncas (Cooper 1909: 21).

16. Nøding trekker fram en av Jacobsens dikterkolleger, den noe yngre Hans Børli, som

et stort publikum. Det var en svært populær bok, særlig blant gutter. Og kanskje kunne en som leste Jacobsens fortelling i 1920-årene, like gjerne gjenkjenne lånene fra *Den siste mohikaner* som lånene fra Juleevangeliet.

Fra lyngblomster til himmelharpe

En fellesnevner for det Rolf Jacobsen skrev og publiserte i årene fram mot debuten i 1933, er at tekstene ser ut til å være tilpasset mediene de skulle publiseres i, og målgruppe. Det gjelder også bidragene hans i *Lyngblomster*.¹⁷ Han har skrevet sjangertypiske dikt, noveller og slagertekster på en slik måte at de i liten grad skiller seg ut i den konteksten de inngikk i.

Rolf Jacobsen hadde åpenbart anlegg for å skrive, og han var i miljøer – enten det var privat eller i andre sammenhenger – som oppmuntret ham til å bruke talentene sine. Novellene til *Illustrert Familieblad* og slager-tekstene fikk han ganske sikkert betalt for. Trolig hadde *Lyngblomster*-redaksjonen også budsjettert til å honorere bidrag. Det er en kjent sak at han hadde det vanskelig økonomisk disse årene, så utsikten til å tjene noen kroner kan ha vært en vel så stor drivkraft hos ham som å utfolde seg litterært. Men en skal heller ikke se bort fra at han fant det interessant og kanskje også stimulerende å prøve seg på ulike sjangre – og ikke minst få det publisert, noe av det til og med innspilt på grammofonplate.

Det er ikke mye Rolf Jacobsen har fortalt om det han publiserte i årene før debuten. I et av intervjuene som ble gjort med ham i forbindelse med utgivelsen av *Jord og jern*, svarte han følgende på spørsmålet om han hadde skrevet lenge og om han hadde hatt «en masse dikt» på trykk i gymnasiastavisen: «– Nei, ikke et eneste. Før har jeg bare laget tekst til slagere, oversettelser til filmer som ‘Under Paris’ husak’ [sic] o. l. Men det er bare noen banale ting som De ikke må nevne.» (Arbeiderbladet 6.10.1933) At han også hadde skrevet dikt og noveller, sa han ingenting om.

Jacobsens tidlige og allsidige produksjon har interesse fordi det nett-

også hadde et forhold til *Den siste mohikaner*, og det i den grad at leseropplevelsen hans som seksåring førte til at han «alltid ‘skulle’ koma til å kjenna seg som ein feilplassert indianar» (Nøding 2003: 205).

17. Et unntak er novellen han fikk på trykk som 15-åring; den bærer ikke preg av å være skrevet spesielt for medlemsbladet til Norges socialdemokratiske Ungdomsforbund (Jacobsen 2012).

opp er Rolf Jacobsen som er opphavspersonen. Det gir et innblikk i hans formative år. Ved første øyekast er det lite eller ingenting ved det han publiserte før 1933 som peker fram mot *Jord og jern* og *lyrikeren* Rolf Jacobsen. Heller ikke det «nyoppdagede» diktet, «Vår blomst», gir noen indikasjoner på det som skulle komme få år senere. Det er et habilt dikt, men mangler den kvaliteten og originaliteten som kjennetegner Jacobsens diktsamlinger. Til tross for de åpenbare ulikhetene har både «Vår blomst» og enkelte av de andre tidlige tekstene likevel noe til felles med det lyriske forfatterskapet hans: De religiøse diktene og sangtekstene han skrev da han var i 20-årene, i en tid han vurderte å bli teolog, kan ses i sammenheng med de religiøse diktene vi finner i etterkrigsdiktningen fra og med *Fjerntog* (1951), utgitt samme år Jacobsen konverterte til katolisismen. Og en fascinasjon for tekniske motiv, jamfør science fiction-novellen han publiserte i 1929, skulle følge ham gjennom hele forfatterskapet og bli et av særtrekkene ved diktningen hans.

Diktene til *Jord og jern* ble skrevet i løpet av et par år (Lillebo 1998: 83). Det var blitt så som så med studiene, og han brukte stadig mer tid på å lese dikt, først og fremst svenske og danske lyrikere som Harry Martinson, Johannes V. Jensen og Paul la Cour – og han skrev dikt selv. Han hadde tatt mål av seg å skrive en diktsamling, og det han leste av samtidige forfattere, utvidet den litterære horisonten hans, inspirerte og ga ham nye impulser. «Regn» og «Signaler» skal ha vært de første diktene han fikk ferdig. Høsten 1932 leverte han et manus til Gyldendal, og året etter forelå den oppsiktsvekkende debutsamlingen.

Ved å sammenlikne den tidligere produksjonen hans med *Jord og jern*, ser en at det er her han står fram som kunstner; det er dikt med særpreg, med en egen «stemme», en egen «signatur». Det er med *Jord og jern* han blir *dikteren* Rolf Jacobsen – og det begynner med regnet og harpen og et helt annet landskap enn røsslyngkledd vidder.

Litteratur

Birkeland, T., G. Risa & K.B. Vold (2018). *Norsk barnelitteraturhistorie*. 3. utg. Oslo: Samlaget.

- Cooper, J.F. (1909). *Den sidste mohikaner*. Oversatt av Hans Brekke. Kristiania: Kommanditselskabet Narvesens Kioskkompagni.
- Jacobsen, R. (1927 a). «Vår blomst». I: *Lyngblomster*. Fireogtyvende samling. Utgitt av Lærernes vennekrets i Oslo, Avdeling av Norges kr. Lærerforbund. Oslo: Lutherstiftelsens Forlag, s. 5–6.
- Jacobsen, R. (1927 b). «Lillebror i skogen». I: *Lyngblomster*. Fireogtyvende samling. Utgitt av Lærernes vennekrets i Oslo, Avdeling av Norges kr. Lærerforbund. Oslo: Lutherstiftelsens Forlag, s. 44–55.
- Jacobsen, R. (1996). *En liten kvast med tusenfryd og fire rare løk: Ukjente dikt og tekster 1925–1993*. Red. H. Lillebo. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1999). *Samlede dikt* (5. utg.). Red. H. Lillebo. Oslo: Gyldendal.
- Jacobsen, R. (2012). «Når sol går ned». *Signal: Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner*, 1/2012, s. 11–13.
- Jacobsen, R. (2020). «Kveld på floden Glåma». *Signal: Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner*, 2/2020, s. 22.
- Janss, C. & C. Refsum (2003). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lie, H. (1967). *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lillebo, H. (1995). *Rolf Jacobsens boksamling* [katalog].
- Lillebo, H. (1998). *Ord må en omvei: En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.
- Lillebo, H. (2012). «Ukjent novelle av 15 år gamle Rolf Jacobsen». *Signal: Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner*, 1/2012, s. 7–10.
- Lillebo, H. (2020). «En ukjent sang om Glomma». *Signal: Medlemsblad for Rolf Jacobsens Venner*, 2/2020, s. 17–21.
- Nøding, A. (2003). «Den siste mohikaner er ikke som før». I: T. Rem (red.). *Bokhistorie*. Oslo: Gyldendal, s. 205–24.
- Vogt, N.C. (1907). «Lyng». *Septemberbrand*. Kristiania: Aschehoug, s. 55–56.

ANDERS TORGUNRUD RØSHOL

«En verden bortenfor øynene»

Om å sette musikk til dikt av Rolf Jacobsen

Rolf Jacobsen må ha hatt et nært forhold til musikk. I alle fall tør jeg påstå at han gjennom diktningen sin viser en spesiell varhet og finstemthet overfor nyansene i de lydene og klangene som omgir oss. Mange av diktene hans refererer også eksplisitt til musikalske opplevelser.¹ I «Blind sang» fra *Brev til lyset* (1960) møter vi en pianist som gjør seg klar til å spille. Tonene som bringes frem, beskrives ikke som lyd, men som «ord / som ikke er av mennesket» (Jacobsen 1999: 186). Nå handler dette diktet kanskje mer om stillhet enn musikk, men jeg leser det som om både poesien og musikken forsøker å si noe om det usagte, og for å komme dit må vi gå veien om stillheten – eller for en dikter, tausheten. Slik knyttes musikken og poesien sammen hos Rolf Jacobsen.

I verket «*En verden bortenfor øynene*» har jeg komponert musikk til seks dikt av Rolf Jacobsen. Ideen til prosjektet ble til i samarbeid med baryton Bernt Ola Volungholen og gitarist Ole Martin Huser-Olsen, som også var solister da verket ble urfremført i mars 2023.² Musikken er skrevet for baryton, gitar og et ensemble bestående av obo/engelsk horn, trompet, horn, trombone, harpe, slagverk og strykere.

Etter hvert som jeg gjorde meg kjent med forfatterskapet, pekte det seg ut flere temaer og motiver i Jacobsens diktning som interesserte

-
1. For eksempel «Blind sang», «Haydn», «Harpen i jorden» (Jacobsen 1999: 185–187, 188, 142).
 2. Verket «*En verden bortenfor øynene*» ble urfremført 12. mars 2023 under Nordisk poesifestival – Rolf Jacobsen-dagene av Bernt Ola Volungholen (baryton), Ole Martin Huser-Olsen (gitar) og Oslo Sinfonietta under ledelse av dirigent Christian Eggen.

meg: universet og stjernene, tid og uendelighet, nøyaktighet, drømmer, lys og skygge, parallellitet, motsetninger, symmetri og speilbilder. Ved hjelp av dette løst sammenbundne idéuniverset fant jeg frem til rundt 40 dikt jeg ville arbeide videre med. Listen ble gradvis kortet ned etter som jeg ble bedre kjent med diktene og det ble klarere for meg hva slags musikalske ideer jeg ønsket å forfølge. Til slutt endte jeg opp med disse seks diktene:

Månen og apalen (*Sommeren i gresset*, 1956)

Sand (*Pusteøvelse*, 1975)

Spill med skygger (San Sepulcro) (*Pass for dørene – dørene lukkes*, 1972)

Mest – – – (*Headlines*, 1969)

Den omvendte sommeren (*Hemmelig liv*, 1954)

Tid nok (*Pusteøvelse*, 1975)

I denne artikkelen vil jeg gå nærmere inn på arbeidet med diktene «Sand» og «Den omvendte sommeren» og verksatsene med samme navn. Ved å fortelle om min lesning av diktene og hvordan denne har kommet til uttrykk i musikken, håper jeg også å kunne si noe ikke bare om den gjensidige påvirkningen mellom tekst og musikk, men også vise hvordan denne slår tilbake på lesningen. For å komponere er også å lese diktet på nytt. Og denne formen for lesning er særegen for komponisten fordi den skjer i samspill med komposisjonsprosessen.

Sand

I diktet «Sand» fra samlingen *Pusteøvelse* (1975) blir det enkelte sandkorn nærmest et symbolsk prisme som viser oss hele universet. Sandkornene her på jorden står i et ukjent, men nøyaktig forhold til stjernene og galaksene, og gradvis vil alt vi kjenner, bli til sand når tiden har fått virke lenge nok.

SAND

Det finnes et nøyaktig tall for alle sandkorn på jorden
såvelsom for stjerneverdnene over våre hoder,
(Det skal være like mange) hvis vi bare hadde kjent det,
men av større betydning er det å vite at sandkornene
blir stadig flere og ørknene større. Et stenk
av fiolett har blandet seg i solnedgangen rosa.

Sand er hvit som melk og myk
som et strøk av fioliner.
Sand kysser foten din
og risler over håndflatene som rent vann.
Ved Bir el Daharrem er berg og daler gjort av bronse.
Ved Theben og Asmara ligger døde byer under sanden.

Sand er knuste fjell og asken etter alt som har vært.
Sandfluktene går over hete land som striper av ild.
Sand dekker klodene. Månestrålene er gjenskinn i sand.
Sand er det siste på jorden.
Sovende tid.
(Jacobsen 1999: 288)

Diktets nesten altomfattende perspektiv uttrykkes i flere dimensjoner. På det fysiske plan er det strukket en akse mellom det mikroskopiske sandkornet og den kosmiske stjerneverdenen. Parallelt opererer diktet på en tidsskala som strekker seg fra eldre historiske byer langs Nilen, via øyeblikket her og nå og, i alle fall i et menneskelig perspektiv, inn i evigheten.

I første strofe er språket fortellende, nesten bekjennende med sine referanser til numerologien og dens mystiske tro på tallenes sammenheng. Det prosaiske brytes mot slutten av strofen opp med et mer poetisk ladet språk der bildet av voksende ørkener og denne rosa-lilla solnedgangen skaper et urovekkende element.

I diktets andre strofe kommer menneskene tydeligere inn i bildet. Sand får her helt andre attributter enn det som råder ellers i diktet, ved

at den knyttes til ting som betyr noe for oss: vann, musikk og kjærlighet. På samme måte som tidligere i diktet, endres stemningen mot slutten av strofen, og igjen er det sandkornenes mer ødeleggende krefter som trer frem.

Den siste strofen er egentlig bare en bekreftelse på det bildet som jeg tror så langt har ligget latent i leserens bevissthet. Gjennom repetisjonene av ordet sand i stadig nye konstallasjoner, men som i bunn og grunn utdyper det samme, sementeres det som fremstår for meg som diktets «konklusjon» – at sand er det siste på jorden. Og hvis vi følger denne konklusjonen til ytterste konsekvens, handler da kanskje ikke diktet mest av alt om tid? Sand som potensiell tid, sand som tid her og nå, og ikke minst sand som mål på tiden som har vært.

I mine første skisser til «Sand» var jeg i hovedsak opptatt av forskjellen i stemning og kontrasten i bruken av «sand» i diktets første og andre strofe. Jeg fikk tidlig ideen om et musikalsk ørkenlandskap, noe som ledet meg inn i utviklingen av et musikalsk materiale preget av utforskning av ulike valører av tørrhet og kornethet i klang. De «stille» solistene gitar og harpe er sentrale i denne første delen. Gjennom ulike anslag, dempinge og spilleteknikker spiller de ut både korte og lange toner som resten av ensemblet veves inn i. Vi konsentrerer oss om gitaren og harpen, og ser på hvordan disse ideene formes musikalsk i partituret.³ Jeg viser til første side av satsen «Sand» i partituret (merknad 1, s. 9).⁴

Det første anslaget i begge instrumentene består av et slag mot strengene. På gitaren slås den dypeste strengen i gang kun med venstre hånd. Dette skaper en tørr og dempet tone. På harpen slås flere strenger i sving med håndflaten, noe som skaper en diffus og lite presis klang. Denne effekten forsterkes ved at tonene ligger tett i mørkt register. I neste takt spiller gitaren tilsynelatende to toner, en flageolett⁵ og en van-

3. I et partitur er alle instrumentene og stemmene oppstilt under hverandre. Musikken leses fra venstre til høyre. Musikken er videre inndelt i takter, som organiserer pulsen i ulike tidsenheter eller mønstre. Taktene er atskilt med loddrette streker og er nummerert, som oftest bare den første takten på hver side.

4. Heretter kun angitt som tall i parentes.

5. En flageolett er en fløyte liknende tone som fremkommer på strengeinstrumenter når fingeren berører visse punkter ganske lett og strengen ikke svinger i hele sin lengde.

lig tone med staccato. Det klanglige resultatet er at begge toner klinger i samme tonehøyde – en utholdt og myk, og en kort og skarp. I den følgende takten er tonen lagt i svært høyt register, noe som allerede gir en tørr klang naturlig på instrumentet. Tonen blir umiddelbart avbrutt av en *golpe*, et slag med fingeren mot gitarkroppen. På samme måte kan vi følge harpen på neste side (2, s. 10): først en kort tone, så en utholdt, begge i høyt register. I motsetning til gitaren låter harpen klart og distinkt her oppe. Den andre tonen i takt 7 og siste tone i takten etter har spesifikke instruksjoner om hvordan de skal utføres, i begge tilfeller skaper det en klanglig variasjon sammenliknet med en mer vanlig tone⁶ (3).

Det klanglige helhetsbildet preges i aller høyeste grad også av de andre instrumentene. Perkusjonisten har for eksempel en svært viktig rolle fordi instrumentene som det spilles på, går direkte inn i utforskningen av tørrhet og kornethet. Ikke bare gjelder dette den faktiske klangen, den henger også konkret sammen med den fysiske konstruksjonen av instrumentene med skarptrommens seide⁷, og kulene som finnes i maracasen og utenpå cabasaen⁸. Strykerne har også et variert repertoar av ulike klanglige varianter å spille på. I tillegg til toner strøket med buen kan de plukke med fingeren på strengene, såkalt pizzicato, både ordinært (fiolin, 4a, s. 9), som flageolett-tone (cello, 4b, s. 10) og med fingernegl (fiolin 4c). I takt 6 lar bratsjisten buen sprette langs strengen, både på en spesifikk tonehøyde, men også med dempede strenger som skaper en ren perkussiv effekt (5, s. 10).

Hva så med vokalen? Hvordan påvirker disse musikalske ideene utformingen av selve teksten? I Jacobsens dikt leser jeg litt forenklet to typer modus i språket. Den ene er fortellende, prosaisk og litt sakspreget, mens den andre mer lyrisk og drømmende. I første strofe er det den

6. Xylo. er forkortelse for «xylophonics sounds» som nettopp minner om xylofonens, tørre og treaktige klang. «P.d.l.» er forkortelsen for en fransk instruksjon som betyr noe i retning av «spill nærme klangbrettet», dvs. at tonene plukkes helt nede på strengen. Dette skaper en tørrere og mer nasal klang, og likner litt på det japanske strengeinstrumentet koto.

7. Seide er en rekke metallspiraler som slår mot underskinnet av trommen.

8. Senere i satsen utvides også denne klanglige verdenen i perkusjonsstemmen med utallige små bjeller som sammen skaper et teppe av klang for å illudere den rennende sanden i diktets andre strofe.

2. Sand

1

Deserto $\text{♩} = 66$

A Liberamente $\text{♩} = c. 72$

Bartitone
 Det... fin - nes et... (t) moy - ak - tig...

Guitar
 L.H. tap sfz
 mf
 golpe f

Oboe
 p

Horn in F
 fp
 pp

Trumpet in C
 harmon mute (stem out)
 fp
 pp

Trombone
 straight mute
 pp
 fp

Percussion
 Snare drum (snares on) (mute brush) fp
 gettato
 wire brush pp
 Maracas mf

Harp
 (hit with palm) p
 mf

Violin
 II
 III
 p
 4a pizz. f

Viola
 I
 poco s.p. p
 pizz. mf

Violoncello
 ord. p
 s.p. f
 sul tasto pp

Double Bass
 pizz. (Behind bridge) sfz
 arco poco s.p. ppp

Deserto $\text{♩} = 66$

6

Bar. tall _____ for a(l) - le _____ sand - korn på _____ jor - den _____

Grtr. p p R.H.: with slide

Ob. p pp

Hn in F

Tpt in C

Tbn.

Perc. Crotales p Cabasa mp

2

3

Hp. p p mp p mp p.d.l.t.

Vln. 4c pizz. mp

Vla. 5 gett. p III gett. p (damp strings)

Vc. 4b pizz. mp secco

D. B. pizz. p

E Lento $\text{♩} = 40-50$

7

36 *p dolce*
 Sand_ er hvit_ som melk og myk_ som_ et strøk av fi - o - lin - er.

Gtr

Ob.

Tutti brass
 Release hand finger by finger to create a smooth vowel transition from closed to open. Each transition should happen toward the end of the arrow.

Hn in F *pp*

Tpt in C *pp*
 harmon mute (stem in)

Tbn. *pp*
 harmon mute (stem in)

Perc. Crotales with bow *pp*

Hp *pp*

Vln senza sord. arco *pp*

Vla senza sord. arco *pp*

Vc. senza sord. arco *pp*
pp (sub)

D. B. non vib. *pp*

fortellende modusen som er dominerende. Vokalstemmen er utformet med tanke på dette, og det fokuseres på å få frem teksten ved bruk av resitasjon, få toner og hyppige tonegjentakelser. Samtidig smitter noe av spillet i ensemblet over på vokalen, som for eksempel i takt 6 og 7 på side 10 (6), der ordene brytes opp i enkeltstavelser og synges staccato: «for a(l)-le sand-korn på jord-en».

I andre strofe får vi som tidligere nevnt, en helt annen fortelling. Språket er mer poetisk, og sett i lys av den forrige strofen, nesten litt hallusinerende, i alle fall drømmende. Jeg har knyttet musikken i denne seksjonen opp mot ideen om luftspeilinger, som en utvidelse av den musikalske metaforen om ørkenlandskapet. Det er viktig å påpeke at min intensjon ikke er at musikken skal illudere et faktisk ørkenlandskap eller en luftspeiling. Dette må forstås som metaforiske stikkord som et ledd i arbeidet med å skape musikalske situasjoner med gitte spilleregler og klanglig særpreg. Det er altså ikke meningen at en lytter skal se for seg en ørken eller luftspeiling når hen lytter til musikken. Jeg nevner dette for å vise noe som hører til min arbeidsprosess, og som et konkret eksempel på et språk som har oppstått i dialog mellom diktet og musikken.

På side 18 i partituret, merknad 7, ser vi at seksjonen innledes av at perkusjonisten spiller med cellobue på en liten metalldisk kalt *crotales*⁹. Denne lyse, glassaktige klangen åpner opp en ny klangverden som i motsetning til det tidligere punkt-aktige og tørre klangbildet består av tette, langstrakte klangflater med forsiktige flimmer skapt av triller i strykerne og filtrering av lukket og åpen klang hos messinginstrumentene.¹⁰ Vokalstemmen skiller seg ut fra første strofe ved å være strukket i lengre fraser med en mer lyrisk utforming. Til sammen er dette med på å underbygge kontrasten i betydningen som sand tillegges i første og andre strofe. I ensemblet skjer dette gjennom en kontrasterende og mykere klangverden, i sangstemmen, ved nettopp å gjøre vokalstemmen om mulig enda mer «menneskelig» ved å gå fra å være fortellende til å bli syngende.

9. *Crotales* noteres to oktaver dypere enn den klinger.

10. Denne filtreringen skjer ved bruk av gradvis åpning og lukking av hånden foran en *sordin*, som er et kjegle- eller pæreformet tre- eller metallstykke som føres inn i sjallstykket på instrumentet.

Den omvendte sommeren

Når jeg leser dikt, oppstår ofte ideer om en eller annen form for musikalisk klang. Imidlertid er det sjelden det fremstår så distinkt som i tilfellet «Den omvendte sommeren» fra *Hemmelig liv* (1954). Jeg hadde fra starten av et helt klart bilde av at musikken til denne teksten skulle domineres av en lys trompetklang og rørklokker. Mye av arbeidet med akkurat dette diktet har derfor bestått i å finne ut mer om denne klangen, og forme den til en liten verden rundt ordene.

DEN OMVENDTE SOMMEREN

Det brenner også en annen sommer på jorden
den omvendte, som vokser nedover i mørket
som speilbildet i de stille sjøene.

Den har hengende trær og hvitt gress,
alt vridd som av hemmelige vinder.

Vet jeg hvor virkeligheten er? Er jeg
rot eller er jeg krone. Er det ikke stjerner
også der, av svakt lysende sten?
(Jacobsen 1999: 148)

«Den omvendte sommeren» gir oss et ganske uvanlig sommerbilde. Det er ikke sommeren slik vi kjenner den, som beskrives her, men en omvendt sommer. Det er som i en negativ av et fotografi, der alt er til stede gjennom det komplementære. Trærne henger tilsynelatende opp ned, gresset er hvitt og vannet speiler ingen sommerhimmel, med derimot et mørkt dyp. I siste strofe dukker et «jeg» opp. Et «jeg» som virker rettingsforvirret og som stiller seg undrende til den virkeligheten som hen er omgitt av.

Sammenliknet med «Sand» er språket i «Den omvendte sommeren» mer drømmende og mystisk. De språklige bildene har ofte flere lag og oppleves ikke like umiddelbare som i «Sand». Og mens «Sand» på mange måter kan leses som en slags fortelling, opplever jeg «Den om-

vendte sommeren» mer som en enkeltstående scene der stemningen i diktet gradvis intensiveres.

Etter første gangs lesing av diktet ble jeg sittende igjen med følelsen av at det fantes et slags fravær i diktet. Når jeg tenker på fravær, tenker jeg ikke bare på fravær av den faktiske sommeren i selve diktet, men også på fraværet av selve sommeren som idé. Bildene som fremkalles i diktet, kolliderer med ideen om sommer slik jeg vil tro de fleste av oss forestiller oss den. Denne usynlige kontrasten virker som en underliggende friksjon gjennom diktet og nærer en grunnstemning om at noe ikke er helt som det skal. I tillegg til dette fraværet opplever jeg også en kontinuerlig bevegelse i diktet, en sakte draging nedover mot speilbildet i denne stille sjøen. Er det i speilbildet vi finner den omvendte sommeren? En alternativ virkelighet som både gjør oss engstelige, men som også fascinerer oss. Eller viser speilbildet en verden som ikke kan sees, men som finnes i oss alle? Et negativ-bilde av oss selv, som har sine lysende edelstener som vi ikke kan unngå å føle en draging mot?

Ideen om fravær har jeg forfulgt ganske eksplisitt ved å utelate gitaren, den har en sentral rolle i alle de andre satsene i verket. Selv om det kan virke symbolsk, så er det et godt eksempel på et valg som gir konsekvenser for musikken, og som kanskje ikke ville vært naturlig å gjøre, eller ville gitt mening, uten at man var i dialog med en tekst. Fraværet finnes også integrert i selve det musikalske uttrykket – strykerne spiller lange toner, som regel uten vibrato og uten særlig variasjon i dynamikken. Piccolotrompeten og oboen insisterer på denne samme lyse klangen, og selv om den ikke er direkte uttrykksløs, er den relativt monoton og repeterende.

Flere av disse elementene er til stede i musikkutdraget på side 58 i partituret. Piccolotrompeten får her støtte fra oboen sammen med harpe og slagverk (8a–b). Ut av denne klangen kommer et slør i form av en lys og kald strykerklang. De spiller uten vibrato (non vibrato), og cello og kontrabass spiller i tillegg flageoletter (9). Den fallende bevegelsen er representert i flere instrumenter, tydeligst i vokalfraasene som alltid beveger seg nedover. Men vi ser den også i strykerne – fra å ligge på samme lyse tone som piccolotrompet og obo, helt i satsens begynnelse, bygger strykerne opp klangene sine ved gradvis å utvide registeret nedover. I nest siste takt på siden (10) ser vi øyeblikket der kontrabassen

12

mp *poco accelerando* *p*

Bar. som vok - ser ned - o - ver i mør - ket som spel - bil - det i ___ de stil - le sø - e - ne.

→ Ob. *f* *p* *p* *mf*

8a

Hr in F *p* *f p*

→ Picc. Tpt in Bb *mf-p* *ppp* *pp* *mf*

Tbn.

→ Perc. Tubular bell *f* L.v. Crot. *p* L.v. Tubular bell *f*

8b

→ Hp *f* *f*

9

Vln. *p* n.v. vibrato

Vla. *p* n.v. vibrato

Vc. *p* n.v.

10

D. B. *p* *fp*

(sounds as written)

13

23 *p*
 Bar. Vet jeg hvor virk(e) - lig - het - en er? ___ Er jeg rot - el - ler er jeg kro - ne...
p

Ob. *p*

Hn in F

Picc. Tpt in Bb

Tbn.

11

Perc. Tubular bell *f* Small church bell *p* Crost. *p* T. bell *f* S. church bell *f* Crost. *p*

12

Hp *f* *p*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

→ D. B. *pp*

31

Bar. *pp* *svakt* *pp* *lys*

Ob.

Hn in F

Picc. Tpt in B♭ *pp dolce*

Tbn.

Perc. S. church bell *mf* *dim. poco a poco*

Hp

Vln *flautando* *pp* *poco* *pp* *poco* *pp* *poco*

Vla *pp* *poco* *pp* *poco*

Vc. *flautando* *pp* *poco* *pp* *poco*

D. B. *pp* *poco*

kommer inn i lydbildet, men foreløpig ligger ikke tonen i bassregisteret.

Mens bevegelsene i vokalen og strykerne kan knyttes til det melodiske og harmoniske, følger slagverket en parallell utvikling i forandring av klangfarge fra den lyse og tynne klangen i et triangel til en mørkere og mer fyldig klang fra en liten kirkeklokke¹¹. Utviklingen skjer gjennom overlapping mellom instrumentpar som det oftes spilles på samtidig:

triangel og crotales → crotales og rørklokker → rørklokker og kirkeklokke → kirkeklokke

Ser vi på side 61, har vi kommet til nest siste stadium i denne utviklingen. Crotales er her med på å tydeliggjøre ansatsene i de andre instrumentene, blant annet strykernes kalde flageolett-teppe (11). Musikken har vokst ytterligere nedover i registeret med dype toner i kontrabass og harpe (12). For første gang kan vi kjenne en tilstedeværelse av et bassjikt i musikken. Denne musikalske situasjonen legger grunnlaget for det som skjer i diktets tredje strofe, at jeget trer tydeligere frem. I dette øyeblikket skjer det et brudd i vokalstemmen ved at frasene går oppover i stedet for nedover, kanskje er det et forsøk på å motvirke den stadige dragingen nedover (13). Er fascinasjonen for denne omvendte verdenen gått over i en uro?

På den siste partitursiden (s. 63) har den klangverdenen som gradvis har bygget seg opp gjennom satsen, gått i oppløsning. Vi har slik jeg tolker det, brutt vannflaten og dragingen nedover har stanset opp. Vokalen svever i en flytende verden omgitt av blekt lysende toner som beveger seg fra instrument til instrument mens kirkeklokken toner ut med den samme lyse tonen som åpnet opp denne underlige verdenen.

Å gjenskape diktets betingelser av muligheter

Hvordan skal en komponist forholde seg til tekst som brukes i et musikkverk? Er komponistens oppgave først og fremst å «vise frem» teks-

11. Ideelt sett ønsket jeg å bruke en liten kirkeklokke, men det finnes andre muligheter for å frembringe den samme klangen. Under urfremførelsen ble det brukt såkalte «bell plates», som er metallplater med en gitt tonehøyde.

ten, eller er det å gi en personlig tolkning av den? Står man helt fritt til å tolke tekstene slik man selv ønsker, når de inngår i et nytt verk? Disse spørsmålene er det vanskelig å gi noen entydige svar på. Det man derimot kan si noe om, er hvordan komponisten inntar en posisjon i forhold til teksten. Man kan skrive musikken ut ifra et førstepersons perspektiv, som den «lyriske stemmen» i diktet, eller man kan innta en mer allmektig rolle og se ting ovenfra. Man kan gå inn i det abstrakte ved å dekonstruere eller analysere, eller man kan jobbe mer konkret ved å dramatisere eller mime og herme det som skjer i teksten, i musikken.¹² Disse posisjonene er til dels bestemt på forhånd, fordi man har planer og ideer om hvordan man vil skrive musikken, men de er også i stadig bevegelse underveis i skrivingen. Dette kompliseres ytterligere ved at komponisten ofte inntar ulike posisjoner samtidig, og at dette kan foregå parallelt på ulike plan i musikken. Som komponist må man ha et bevisst forhold til disse perspektivene og reflektere over hvordan de påvirker relasjonen mellom tekst og musikk.

Det jeg prøver å komme frem til, er at viktigere enn komponistens tolkning av teksten er hvordan komponisten klarer å forløse det potensialet som ligger i samspillet mellom musikk og tekst, det den amerikanske musikkviteren Lawrence Kramer kaller *å gjenskape diktets betingelser av muligheter* (Kramer 2014: 125). En slik holdning åpner etter min mening opp for både den objektive og subjektive tolkningen, men krever av oss at vi tør å gå dypere inn i forholdet mellom musikk og tekst, og ikke bare higer etter å uttrykke oss selv, men finne noe allment i vår egen tolkning som vi kan løfte frem.

I diktet «Sand» kan vi se hvordan ordet sand tillegges mange ulike betydninger og ideer ved at ordet brukes i stadig nye bilder og kontekster. På samme måte gir sand-metaforen liv til et vidt spekter av musikalske ideer, strukturer og prosesser som gradvis bygges opp og utforskes i musikken.

Arbeidet med «Den omvendte sommeren» ga helt andre utslag. Her hadde jeg, i motsetning til arbeidet med «Sand», tidlig i prosessen et klart bilde av klangverdenen jeg ønsket å jobbe med, men så utviklet musikken seg til noe mer dramatisk enn jeg først hadde forestilt meg.

12. Her kan man snakke om såkalt *madrigalisme*, eller ordmaleri, der musikken konkret hermer noe i teksten.

Dette slo igjen tilbake på min lesning av diktet på en måte som ikke bare overrasket meg, men som også sørget for en musikalsk avslutning som jeg aldri kunne ha sett for meg uten denne nye innsikten.

Jeg kom med et utsagn i innledningen – at det å komponere er å lese teksten på nytt. Og at denne lesningen er noe særegent for komponisten. Men er den særegen for komponisten alene? Mitt håp er at den ikke er det, og at prosessene som jeg har strevet med, kan berike opplevelsen av diktet så vel som musikken for en nysgjerrig lytter. Aller mest handler det kanskje om å være åpen for det potensialet som ligger i den gjensidige påvirkningen mellom tekst og musikk, enten vi er lyttere eller komponister.

Litteratur

Jacobsen, R. (1999). *Samlede dikt*, 5. utg. Red. H. Lillebo. Oslo: Gyldendal.

Kramer, L. (2014). «Modern Madrigalisms: Elliott Carter and the Aesthetics of Art Song». *Chicago Review*, 58:3/4, s. 124–133.

Om bidragsyterne

Hadle Oftedal Andersen, professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Stavanger, bokanmelder i Klassekampen. Har blant annet utgitt *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge* (2002), *Ikke for ingenting. Jon Fosses dramatikk* (2004), *Kroppsmoernisme* (2005), *Bygdemoernisme. Tarjei Vesaas og dei ytste ting* (2015) og *Modernisme for dei minste* (2021).

Ulf Eriksson, forfatter og oversetter, litteraturkritiker i Svenska Dagbladet. Debuterte i 1982 med diktsamlingen *Varelser av gräs* og har siden utgitt en rekke diktsamlinger, romaner, novellesamlinger og essays. I 2011 kom et stort utvalg av diktene hans, *Stämmor av ljus fördelar världen*. Seneste utgivelser er diktsamlingen *Skalornas förråd* (2018), romanen *Fönstret i parken* (2021) og diktsamlingen *Dags!* (2023). Han har mottatt flere priser, blant annet De Nios pris, Dobloungprisen og Gerhard Bonniers lyrikpris. Eriksson har også vært veileder ved Litterär gestaltning i Göteborg, og ledet det internordiske kritikk- og essayseminaret Fria Seminariet i Litterär kritik (FSL).

Ole Karlsen, professor emeritus i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Har skrevet bøkene *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), *Streiflys. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006), *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon* (2017) og *Flisa-seminaret – en skole og litteraturhistorie* (2022). Han har bl.a. vært redaktør for Edda og Nordisk poesi. Tidsskrift for Lyrikkforskning, vært kritiker i Dag og Tid og skrevet en rekke artikler, særlig om moderne norsk og nordisk lyrikk. Han har også redigert et 30-talls litteraturvitenskapelige antologier.

Hanne Lillebo, cand.philol. i nordisk litteratur, forfatter, prosjektrådgiver hos Anno Domkirkeodden. Har utgitt *Ord må en omvei. En biografi om Rolf Jacobsen* (1998) og redigert blant annet *En liten kvast med tusenfryd og fire rare løk. Ukjente dikt og tekster av Rolf Jacobsen* (1996), Rolf Jacobsens *Samlede dikt* (1999) og artikkelsamlingen *Stier med lavmælt lys. Om Rolf Jacobsens diktning* (2007). Seneste utgivelse er *Obstfelder. En biografi* (2017).

Ingrid Nielsen, professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Stavanger. Har skrevet om poetisk skaping og grenseerfaring hos blant andre Paul Celan, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge, og redigert flere vitenskapelige antologier, sist *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023, sm.m. Stein Arnold Hevrøy og Fredrik Parelius). Hun har også et skjønnlitterært forfatterskap og har utgitt diktsamlingene *Hemmelig, men aldri som en tyv* (2016) og *Den andre Jakobsstigen* (2020).

Fredrik Parelius, universitetslektor og ph.d.-stipendiat i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Skriver på en avhandling med arbeidstittelen *I tilregnelighetens randsoner – galskap og selvfremsstilling i poesien til Kristofer Uppdal, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge*. Har redigert antologien *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023, sm.m. Stein Arnold Hevrøy og Ingrid Nielsen).

Anders Torgunrud Røshol, komponist utdannet ved Griegakademiet og Norges Musikkhøgskole. Musikken hans er fremført og innspilt internasjonalt og han har samarbeidet med flere ledende ensembler i Norge som Oslo Sinfonietta, BIT20 Ensemble og Nordic Voices. Verket «*En verden bortenfor øynene*», for sang, gitar og ensemble – musikk til dikt av Rolf Jacobsen – ble urfremført under Nordisk poesifestival på Hamar 12. mars 2023.

Kristian Lødemel Sandberg, førsteamanuensis i norsk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Har forsket særlig på forfatterskapene til Kjartan Fløgstad og A.O. Vinje. Han har også publisert artikler om Ingeborg Refling Hagen og Dag Solstad.

Erik Skyum-Nielsen, lektor emeritus i dansk litteratur ved Københavns Universitet og litteraturkritiker i Dagbladet Information. Har forsket særlig på moderne prosa og lyrikk, fortelle teori og genre teori, og har utgitt en rekke bøker og artikler. Blant hans seneste bokutgivelser er *Islands litterære mirakel* (2019), *20 før 20. Begivenheder i dansk litteratur 2000–2019* (2020, sm.m. Tue Andersen Nexø og Kizaja Ulrikke Routhe-Mogensen) og essaysamlingen *En særlig del af naturen. Læsninger af 20 danske digte* (2021). Skyum-Nielsen er mangeårig medlem av det danske styret i Fondet for Dansk-Norsk Samarbejde.

Elin Stengrundet, førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskulen på Vestlandet. Hun disputerte i 2018 på avhandlingen *Opprørets variasjoner: Autoritetstematikk i fire dikt av Henrik Wergeland*. Hun har redigert flere antologier, sist *Saftrike slyngelalderskikkelser: Ungdom i skandinavisk litteratur* (2024, sm.m. Diesen og Undheim), og hennes seneste publikasjon er «'Ut av hverdagssløvheten': Kritisk humor i tre av Alf Prøysens barneviser» i *Med blick for humor: Studiar i barnelitteratur* (2024, red. Mathisen og Teigland).

Erling Aadland, professor emeritus i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Disputerte i 1993 på avhandlingen «*Forundring. Trofasthet*». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (utgitt 1996). Har skrevet mange artikler og bøker om lyrikk, litteraturteori og sanglyrikk. Seneste bokutgivelser er *Litteraturens verden. En undersøkelse av litteraturens antinomier* (2019) og *Dylan og diktet* (2022).