

Nordisk samtidspoesi: Om Hanne Bramness' forfatterskap



CC-BY-SA

Navngivelse-DelPåSammeVilkår 4.0 Internasjonal

Ole Karlsen og Hans Kristian Rustad (red.)

Om Hanne Bramness' forfatterskap



NOVUS FORLAG

OSLO 2020

Nordisk samtidspoesi nr. 9
Serien ligger ute på <http://omp.novus.no>

©Novus AS 2020.
Omslag: Ann Avranden/Tweed Design
Omslagsfoto: Tine Poppe
e-ISBN: 978-82-8390-061-3
e-ISSN: 2703-8459

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverksloven eller avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Forord

Foreliggende skrift om Hanne Bramness' forfatterskap er den niende utgivelsen i serien *Nordisk samtidspoesi*. Skriftserien er slik utvilsomt blitt en av bærebjelkene i den virksomheten som Nordisk poesifestival i Hamar driver, og den sikrer at den nye kunnskapen som årlig forskes fram til festivalseminarene, dokumenteres, tilgjengeliggjøres og bevares for ettertiden. Med den åttende utgivelsen er vi i godt gjenge, om ikke helt i gammelt gjenge. For fra og med 2020-årgangen har vi fått ny utgiver: Vår tidligere samarbeidspartner, Oplandske Bokforlag, har lagt inn årene, og Novus forlag overtar. Dette skiftet innebærer også noen andre endringer: Festivalskriftet vil fra nå av også bli publisert digitalt innenfor *open access*-konseptet. Alle kan således gule seg fram til de tidsskriftene som Novus har ansvaret for, klikke på serien *Nordisk samtidspoesi* og få fram den artikkelen/de artiklene de vil lese – aldeles gratis. Imidlertid er svært mange, så vel forfattere som litteraturvitere og allment litteraturinteresserte, fremdeles avhengige av papir- og bokformatet, og de kan bestille papirversjon – mot en ringe sum – fra Novus forlag.

Som redaktører takker vi Oplandske Bokforlag for godt samarbeid og imøteser fruktbare år for skriftserien sammen med Novus forlag. Vi takker også våre samarbeidspartnere i Nordisk poesifestival og for hjelp og støtte, ikke minst for trykkestøtte, fra Høgskolen i Innlandet. Men først og fremst: Takk til alle bidragsyterne – både til festivalseminar og til denne utgivelsen. Og til Hanne Bramness!

Hamar/Løten i januar 2020

Hans Kristian Rustad
Ole Karlsen

Innhold

Forord	5
OLE KARLSEN OG HANS KRISTIAN RUSTAD	
Leselinjer – en introduksjon	9
DAN ALEKSANDER R. ANDERSEN	
Bramness' befolkning – om menneskene i Hanne Bramness poesi, og hva fortellingen tilfører den poetiske formen	15
OLE KARLSEN	
Å tolke lyset – Fra en samtale med Hanne Bramness	29
OLE KARLSEN	
«Labour of Love». Om Hanne Bramness og gjendiktning – og om gjendiktningen av Sylvia Plaths <i>Tre stemmer</i>	67
DAN RINGGAARD	
Stemningen i <i>Regnet i Buenos Aires</i>	89
INGRID NIELSEN	
«Mellom skulderbladene eller i halsgropen / sitter øyet». Om syn, sansning og skapelse hos Hanne Bramness	109
SILJE SOLHEIM KARLSEN	
Inn i Hanne Bramness' hus	127
HANS KRISTIAN S. RUSTAD	
Poesi som alternativ. Om lys og håp i <i>Vekta av lyset</i> (2013) ..	143

INNHOLD

HADLE OFTEDAL ANDERSEN Barnelyrikk mellom Basho og Pound. Haiku, imagisme og <i>Skogen i hjartet</i>	161
SILJE HARR SVARE OG ANNE SKARET Menneske og natur i Hanne Bramness' barnelyrikk. <i>Skogen i hjartet</i> som illustrert langdikt og som forestilling for barn	179
JOHAN ALFREDSSON Behovet av trygghet – barnlyrikens regressiva typologi och Hanne Bramness	223
HILDE KRAMER Trollmåne. Om å illustrere dikt av Hanne Bramness	245
<i>Om bidragsyterne</i>	259

Leselinjer – en introduksjon

I essayet «Bramness befolkning – om menneskene i Hanne Bramness poesi, og hva fortellingen tilfører den poetiske formen» skriver **Dan Alexander Andersen** seg inn på karakterene i Bramness' lyrikk. Han viser hvordan mennesker får større plass gjennom forfatterskapet hennes, hvordan de tydeliggjøres, og han reflekterer omkring hva disse gjør med diktene når de blir en naturlig del av poetens stemme. Andersen leser et utvalg dikt på tvers av forfatterskapet for på den måten å kunne peke på at menneskers tilsynekomst i diktene både er en humanistisk utvikling i forfatterskapet og en avgjørende del av Bramness' poetiske utvikling.

Andersens essay gir en fin inngang til Bramness' diktning, og etterfølges av **Ole Karlsens** samtale med poeten – «Å tolke lyset» – som en annen måte å nå fram til den poetiske tenkning og praksis på. Utgangspunktet er Bramness' egen bakgrunn, hvorpå samtalen raskt beveger seg over til poetologiske grunnspørsmål med avsett i metadiktning og den poetiske praksis diktbøkene framviser. Samtalens andre del er strukturert som en kronologisk gjennomgang av forfatterskapet, fra Bramness' (norske) debut med *Korrespondanse* til de seneste utgivelsene *Fra håpets historie* og *Håp bygger huset*. Disse to første bøkene i samtalen kan med fordel leses i dialog med de øvrige artiklene i boka, i særdeleshet de artiklene som drøfter voksenlyrikken. Samtalens tredje bolk handler om gjendiktning, og får sin utdypning i artikkelen som følger direkte etter, **Ole Karlsens** «'Labour of Love'». Om Hanne Bramness og gjendiktning – og om gjendiktningen av Sylvia Plaths *Tre stemmer*». Bramness var redaktør for gjendiktningsserien *Stemmens kontinent* og har siden fortsatt sitt gjendiktningsserarbeid i Nordsjøforlaget, som redaktør og forlegger. Karlsen gir innledningsvis en oversikt over dette arbeidet og plasserer det i lys av ulike historiske tradisjoner, særlig kvinnelige poeters gjendiktningsserarbeid og den nynorske gjendiktningstradisjonen. Artikkelenes andre del er en

nærstudie av Bramness' gjendiktning av Sylvia Plaths dramatiske dikt, *Tre stemmer*. Artikkelen viser bl.a. hvordan Bramness følger opp ett aspekt ved sitt gjendiktningprogram: Det er mange «huller» i norsk gjendiktning av lyrikk, og disse må fylles. Som det framgår av artikkelen, er Plath solid representert på norsk, særlig gjelder dette den dødsredne poesien hun er særlig kjent for, og med utgivelsen av det nokså ukjente, men kanskje mer livsbejaende *Tre stemmer* «fylles et hull» i den norske Plath-resepsjonen.

Derneft følger fire artikler om Bramness' diktbøker som retter en særlig oppmerksomhet mot stemning, imaginasjon og håp. I «Stemningen i *Regnet i Buenos Aires*» reflekterer **Dan Ringgaard** over de stemninger han blir satt i idet han holder diktboka *Regnet i Buenos Aires* i hånden, og senere, når han leser diktene i samlingen. Ringgaards artikkel presenterer et rammeverk for å lese stemninger ut av dikt, og den gir gjennom sensitive lesninger tilgang til dimensjoner ved Bramness' dikt som det er vanskelig å gripe med ord. Stemningen hos Bramness er verken subjektiv eller objektiv, ifølge Ringgaard, som via Martin Heideggers begrep *Stimmung* viser hvordan stemning både er innenfra og utenfra, om hvordan man blir satt i en bestemt affektiv tilstand som både er verden, og som avdekker en verden. Dessuten viser Ringgaard hvordan Bramness' dikt, som en følge av dens stemning bærer i seg Jorge Luis Borges' diktning, som om de to forfatter-skapene forenes i en Buenos Aires-stemning. Bramness' «metode» eller poetikk, kan vi tenke oss i forlengelsen av Ringgaards refleksjoner, er å la regnet komme til ordet.

Ingrid Nielsen tar utgangspunkt i den greske myten om Orfeus og Eurydike, samt Rainer Maria Rilkes åttende Duino-elegi for å diskutere hva det vil si å overskride det menneskelige blikket, og om dette i det hele tatt er mulig for mennesket i artikkelen «'Mellom skulderbladene eller i halsgropen / sitter øyet'. Om syn, sansning og skapelse hos Hanne Bramness». Nielsen svarer gjennom lesninger av Bramness' dikning bekreftende på dette, og demonstrerer hvordan Bramness' dikt flere steder åpner for et blick eller et syn av en slik karakter. Ikke minst viser en inngående lesning av diktet «Hjul» (fra *Håpets historie*), hvor deler av artikkelens tittel er hentet fra, hvordan Bramness åpner opp for dette overskridende blikket.

Poetiske omdanninger gjennom blikket følges også opp i artikkelen «Inn i Hanne Bramness' hus» av **Silje Solheim Karlsen**. Karlsen undersøker hus som poetisk motiv med særlig fokus på bevegelser, bilder og poesi med hovedvekt på diktene fra *Håp bygger hus* (2018). Solheim Karlsens lesninger viser hvordan den visuelle erfaringen blir omdannet til poetiske, drømmelignende og imaginære bilder i Bramness' dikt. Mer bestemt peker hun ved hjelp av Gaston Bachelards *The Poetics of Space* på hvordan husene i Bramness' dikt er steder som rommer minner og erfaringer, og som poeten kan gå inn i og framkalle i skrift, og på den måten er utgangspunkt for poetiske forestillinger. **Hans Kristian S. Rustad** gjør i artikkelen «Poesi som alternativ. Om lys og håp i *Vekta av lyset* (2013)» en lesning av Bramness' diktsamling *Vekta av lyset* med en særlig oppmerksomhet rettet mot hvordan Bramness' i diktene fanger lys i poetiske bilder, og hvordan hun knytter lys til håp og nåde. Rustad argumenterer for at det finnes en mulig forbindelse mellom Bramness' forståelse av nødvendigheten av poesi, slik hun artikulerer dette i essays og intervjuer, og slik dette kommer til uttrykk i hennes dikt, og den franske filosofen Simone Weils tenkning om håp og nåde. De deler begge forståelsen av poesi som en diktart som kan sette mennesker i forbindelse med noe ekstraordinært, noe som kan gi håp, og som slik kan fungere som en *metaxu*, dette platonske begrepet som overført på Bramness' diktning forbinder det materielle og det åndelige. Bramness er ifølge Rustad på den måten opptatt av at poesien skal utgjøre et nødvendig supplement til den kunnskapen vi kan få om verden og om mennesket gjennom ulike vitenskaper.

I den siste delen av denne antologien følger tre artikler og et kunstneressay som alle omhandler Bramness' dikt for barn og unge. **Hadle Oftedal Andersens** artikkel «Barnelyrikk mellom Basho og Pound. Haiku, imagisme og *Skogen i hjartet*» er en nærlesning av Bramness' diktsamling *Skogen i hjartet* (2013), i lys av imagisme og haikutradisjonen. Andersen vektlegger modernismen som en periode og en idé som overskrider skillet mellom en voksenlitterær og en barnelitterær tradisjon. Det betyr ikke at en spesifikk barnelitterær modernisme ikke kan danne en fruktbar ramme for *Skogen i hjartet*, men at Andersen ved å rette oppmerksomheten mot modernismen viser andre litterære

forbindelseslinjer og andre tradisjoner som er innvevd i diktsamlingen. I artikkelen blir kvaliteter som det grafiske, det minimalistiske, det humoristiske, det muntlige og det lydlige berørt, både for å vise diktsamlingens meningsskapende lag og for å demonstrere hvordan *Skogen i hjartet* henvender seg bakover til den modernistiske tradisjonen som en allalder-diktbok. Der Andersen altså etablerer en aldersoverskridende modernisme som ramme for sin lesning, plasserer **Silje Harr Svare** og **Anne Skaret** *Skogen i hjartet* i en barnelitterær teori og praksis. Utgangspunktet for artikkelen «Menneske og natur i Hanne Bramness' barnelyrikk. *Skogen i hjartet* som illustrert langdikt og som forestilling for barn» er diktboka og langdiktet formidlet både som diktbildebok og som teaterforestilling for barn. Ved å fokusere på hvordan Bramness' dikt interagerer med andre kunstformer, medier og modaliteter, utvider Svare og Skaret materialet til å omfatte dikt, bokdesign, illustrasjoner og en scenisk forestilling. Slik bidrar artikkelen til å gi ny innsikt i hvordan Bramness' dikt for barn kan erfares og forstås når de inngår i et samspill med visuelle og sceniske uttrykksmåter. Artikkelen representerer både en inter- og en flermedial tilnærming og undersøker framstillinger av forholdet mellom menneske og natur i diktbokas ulike medieversjoner. Artikkelens første del er en analyse av *Skogen i hjartet* som diktbildebok og er forankret i bildebokforskning og lyrikkteori. Lesningene er inngående med fokus både på diktene og illustrasjonene, med en særlig orientering mot spørsmålet om hvordan biologisk kunnskap om frosken, tjernet og skogen kommer til syne og hvordan naturkunnskapen samspiller med den lyriske formen og andre dimensjoner ved langdiktet. Svare og Skaret konkluderer med at både dikta og tegningene markerer forskjeller mellom frosk og menneske, men at både dikt og illustrasjoner også motvirker disse forskjellene gjennom å skape identifikasjon og nærhet med frosken. Artikkelens andre del omhandler *Skogen i hjartet* som teaterforestilling for barn. Svare og Skaret vektlegger her hvordan sceneversjonens struktur, samt markeringen av årstidsskifter, forsterker diktets narrative trekk, og de retter oppmerksomheten mot hvordan relasjonen mellom menneske og dyr blir formidlet gjennom de ulike rollene som den eneste skuespilleren i forestillingen inntar. Dernest ser de nærmere på hvordan scenografi, rekvisitter, kostymer

og lyssetting gjenskaper ulike naturmotiv og handlingselement fra diktet.

I artikkelen “Behovet av trygghet – barnlyrikens regressiva typologi och Hanne Bramness” er **Johan Alfredsson** opptatt av barnelyrikkens potensielle funksjoner, og han viser hvordan Bramness’ lyrikk kan brukes i arbeid med barns kroppslige og mentale utvikling. Han anvender psykodynamisk tilknytningsteori som ramme for sin tilnærming til Bramness’ barnelyrikk, der fokuset mer enn på nærlesning av diktene ligger på en analyse av leseprosessen og hva som skjer i denne. Alfredsson peker blant annet på hvordan Bramness’ barnelyrikk kan leses med en strengere rytme enn det man kanskje først tenker seg, og hvordan disse rytmiske kvalitetene påvirker leseren fysisk. Videre resonnerer Alfredsson over det lekende i barnelyrikken som tilhørende et utforskende stadium i tilknytningsteoriens trygghets sirkel. Det ligger til grunn i artikkelens resonnement at de diktene som Alfredsson ser på, henvender seg til barn og unge på grunn av undertitler som «Dikt for born». Likevel kommer Alfredsson via tilknytningsteori fram til noe vesentlig i Bramness’ dikt og måter som de tiltaler leserne uavhengig av alder. Diktene kan aktivere en trygghets sirkel i oss alle, hvilket demonstrerer på ny at Bramness dikt har aldersoverskridende potensialer og er allalderlitteratur vel så mye som barnelyrikk.

Antologien avsluttes med **Hilde Kramers** essay «*Trollmåne. Om å illustrere dikt av Hanne Bramness*». Kramer skriver om hvordan hun tenker og går fram når hun illustrerer, og hvordan hun arbeidet med illustrasjonene til Bramness’ diktsamling *Trollmåne*. Kramers bidrag gir et unikt innblikk i denne prosessen, der illustratøren nødvendigvis må tolke diktene på leting etter hva de sier og gjør, og hva illustrasjonene kan gjøre sammen med diktene. I tilnærmingen må illustratøren finne sin plass og rolle i tekst-bilde-samspeillet, og hun må lete fram ord, stemninger og ordbilder som kan gi inspirasjon, og som illustrasjonene kan vokse ut av. I denne sammenhengen minner Kramer oss om at ordet illustrasjon kommer av det latinske «å lyse opp», og at arbeidet med illustrasjonene til *Trollmåne* slik at de skulle lyse opp diktene for leseren, uten å underkaste seg dem.

Bramness' befolkning

– om menneskene i Hanne Bramness poesi, og hva fortellingen tilfører den poetiske formen

Etter hvert som et forfatterskap når et visst omfang vil jeg påstå at et av målene på dets kvalitet er hvor mange innfallsvinkler det kan leses fra. Ikke fordi det er flertydig – gode forfatterskap er sjelden virkelig flertydige, det er ofte klart hva bøkene behandler fra første stund. Men fordi den gode forfatteren gjennom tiår, i noen tilfeller mesteparten av sitt liv søker etter måter å utvikle og presisere sin kunst på, vil, når et godt forfatterskap når et visst volum, lite være uprøvd; både den konkrete virkeligheten og språket har blitt utforsket av forfatterens blikk. Det forfatteren har kunnet bruke har forfatteren brukt, mens det andre er valgt bort, like fullt utprøvd, bevisst eller ubevisst. I forhold til Hanne Bramness' diktning står jeg derfor overfor et slags luksusproblem, siden det på grunn av kombinasjonen av tekstmengde, ulike tematikker og det dikteriske språkets utvikling, nesten ikke finnes grenser for hva man kan gripe fatt i.

Jeg kunne ha skrevet om været i Hanne Bramness' diktning, blant annet regner det ganske mye i begynnelsen av forfatterskapet, men etter litt blåst renner havet gjennom diktene og det blir det mer sol et sted på midten av åttitallet. Så begynner det å regne igjen. Og så kommer lyset. Jeg kunne skrevet om ekfrasene, om hvordan så mange av Bramness' dikt går i direkte dialog med billedkunst, men ikke bare billedkunst, også musikk, som i «I sin tid» fra 1986, hvor diktet referer både til Debussys *La mer*, og Baudelaires dikt *La musique*, hvor første strofe hos den franske dikteren handler om at musikken ofte beveger det lyriske jeget som havet, og i diktet kjenner jeget bølgene natten slører til, og slik lar Bramness verdenslyrikken

og musikken møtes i diktet, og tilfører sitt eget blikk til slutt: I mellomrommet mellom toner/ er en stillhet/ som ikke gjør stum. (Bramness, 1986, 15). Dette er også et eksempel på en ekfrase hvor det lyriske jeget er mer fremtredende enn senere i forfatterskapet. Videre er diktet et godt eksempel på den store kjærligheten til litteraturen og kunsten, som er til stede forfatterskapet igjennom.

Jeg kunne ha skrevet om motiver som går igjen, det jeg vil kalle dikterens ildsteder, spesifikke steder, objekter eller situasjoner som dukker opp i bok etter bok, for eksempel sjukehuset, vannglasset, eller hus som oversvømmes. Jeg kunne også skrevet om hvordan sylskarpe øyeblikksbilder kan synes å ha en religiøs lengsel i seg (Men begge disse punktene deler Bramness med så mange filosofer og diktere).

Jeg kunne ha skrevet om hvordan hun går fra å skrive en eksplisitt filosofisk poesi, med en tilsynelatende større språkøkonomisering til en mer politisk poesi, og videre finner sitt stoff i spennet mellom det prosaiske (de vanlige enkelthendelsene) og de åpenbarende øyeblikksbildene (epifaniene), til å skrive fram karakterer som i stadig større grad fremtrer som virkelige mennesker. Og det skal jeg på en måte også etter hvert. Men la oss bare for skams skyld oppholde oss i rikdommen i forfatterskapet litt til.

Jeg kunne ha skrevet om åpningssetningene hennes, slik som de etter hvert har utviklet seg i de senere bøkens prosadikt. Faktisk vil jeg påstå at man kunne skrevet avhandlinger om åpningssetningene til Hanne Bramness.

Jeg kunne skrevet om arbeidet med hukommelse, det simultane i diktene, hvordan fortiden er til stede i nåtiden, dobbelteksponeringen så å si, og alt ville vært både sant og godt, men i stedet vil jeg altså legge vekt på noe vi ofte glemmer under lesningen av dikt, og det er menneskene som befolker dem.

Ja, hvem er de? Og hva gjør de med forfatterskapet? Videre vil jeg våge den påstand at alle gode dikt inneholder like mye skjebne som en episk roman, så derfor vet jeg at det må være kjedelig for poeten når de menneskene som befolker diktene behandles som funksjoner i stedet for personer av kjøtt og blod, stort sett på grunn av leserens iver etter å vise at man har forstått tekstens abstraksjonsnivå, enten for seg selv eller for andre. Allikevel må det nesten bli sånn, her i min lesning

også, selv om jeg skal prøve å gå noen av karakterene litt tettere innpå livet.

Jeg vil altså skrive noe om karakterene, hvordan de etter hvert får større plass og tydeliggjøres igjennom forfatterskapet, og si litt om hva jeg opplever at det gjør med diktene, ikke minst hvordan de etter hvert blir en naturlig del av Bramness' lyriske stemme. Mitt utgangspunkt for å skrive om dette er at jeg er praktiker, ikke egentlig akademiker. Jeg har skrevet dikt siden jeg var barn og jobbet som redaktør i et tiår, og fordi mesteparten av tiden min brukes til å få tekster til å fungere, å hente fram alt, og ha mange grundige, men også til dels svevende samtaler om tekst, hvor det er viktigere å finne et felles språk enn å være faglig korrekte, skjer det uvegerlig over tid at en del begreper får nytt eller justert innhold, og jeg merker at jeg ikke kan svare like godt for deres betydning som jeg kunne da jeg studerte litteratur, men allikevel håper jeg å kaste lys på, eller i hvert fall gi litt plass til og tenke høyt om noe et aspekt jeg opplever som en viktig del av Hanne Bramness' dikteriske utvikling og poetiske praksis, nemlig menneskenes inntog i diktene.

Før jeg begynner å skrive om disse menneskene, i disse diktene (eller skjebnefortellingene som de har blitt kalt), er det viktig å si noe om hva jeg regner som mennesker, overraskende strengt kanskje, all den tid det har vært lyriske «jeg» og «du» og «vi» og «oss» etc. i Hanne Bramness diktning fra debuten med *Korrespondanse* i 1983. Allikevel vil jeg formulere følgende premisser for at vi skal kunne spore menneskene. (Og bare så det er sagt, i forhold til utviklingen jeg tegner opp fra det filosofiske til skjebnefortellingene: Det er ikke sånn at jeg tenker at dikt som er mer essayistiske eller framtrer som utelukkende allegoriske er dårligere, men kanskje mer antyde at det skjer en slags fullendelse i og med menneskenes ankomst):

- 1) Det meste i diktet må dreie seg om karakteren, karakterens bevegelse, karakterens umiddelbare diegetiske nivå, her iberegnet karakterens minner og assosiasjoner. I overgangene mellom sansning og assosiasjon pleier de tydeligste bruddene å forekomme, altså at vi begynner å ane dikterens eksistens og plan, vi ser forfatterens nese stikke ut av boka, dikterens vold-

somme sammensmeltning med karakteren, altså at dikteren legger seg over karakteren, men så lenge diktet ikke har en overvekt av det siste, og konsentrerer seg om karakterens skjebne, definerer jeg karakteren som et menneske.

- 2) Karakteren må ha en skjebne som gjør at diktets eller dikterens anliggende springer ut av den og ikke omvendt. At «konklusjonen» eller avslutningen er en naturlig forlengelse av historien. Det høres ut som en gjentakelse av punkt en, men det er det ikke.
- 3) Karakteren må bevege seg i et landskap som oppleves som faktisk og ikke metaforisk. (Høres også ut som punkt 1, men er det ikke.) Jeg vil påstå at det er en forskjell på å si «Huset *er* dem», og «Huset *er* dem, de har lagt vekt på å utforme det i sitt bilde». Det første oppleves som dikterens/ det lyriske subjektets utsagn, det andre gir plass til karakterenes handlinger og vilje, og på tross av at det siste eksempelet har flere metaforiske nivåer oppleves det mer som en indirekte diskurs og dermed nærmere karakterenes verden. Veldig heldig for disse karakterene, fra diktet «Månehuset» i Bramness seneste bok *Håp bygger hus* (Bramness 2018, 6), som får lov til å kalle seg mennesker.)
- 4) Rester etter, eller fravær av mennesker er ikke mennesker. Ikke her.
- 5) Og dette er viktig: Hvis karakterene i seg selv taler ut over diktet, med dikteren eller på annet vis i hovedsak sår tvil om sin egen eksistens i diktet, kort sagt at deres primære funksjon er å gi diktet et metafiksjonelt preg, snakker vi ikke om mennesker. Men hvis karakteren skulle møte seg selv som barn, eller tidene kollidere på annet vis, er det selvfølgelig helt greit (jfr. Diktet «Beundrerinnen» i *Salt på øyet*, som jeg senere skal komme tilbake til (Bramness 2013, 225).
- 6) Hvis forfatteren, derimot, skulle tvile på eller så tvil om karakterens eksistens, er det nesten uten betydning. Det kan tross alt ikke karakteren lastes for.

Dette er kriterier jeg har lagt til grunn, men jeg kommer ikke til å analysere diktene med dem. De er bare underforståtte. Men her skal jeg gi noen eksempler på hvordan jeg har tenkt: I *I sin tid* (1986) finnes et dikt som refererer til mordet på Enver Ata i Uppsala. Del 1 lyder:

Tiden? Var et en klokke som slo
fire mørke øyne
og tolv slag
vi er sammen
men likevel alene her

i hver vår tid
fengslet
av fortellingene
fra våre liv

du forteller
og er tilbake i en moské
der du messer over
en død erobrer
på hans språk

du en fremmed
i det fremmede.
(Bramness 2013, 70-71)

Slik jeg vurderer det, låner poeten her sitt språk til et traume heller enn å undersøke hvem den drepte er; duets gestalt og omgivelser. Diktet fremstår mer universelt enn spesifikt, uten at diktet blir dårligere av den grunn, denne hendelsen ble også utførlig behandlet i mediene, og hvor «fysisk» diktet leses, er derfor kontekstavhengig, så det er bare i dette foredraget at karakteren derfor ikke får status som menneske, hvor urimelig det enn måtte virke.

Men for å komme nærmere inn på hva jeg mener med karakterenes tilsynekomst, skal vi gjøre et relativt stort sprang både tidsmessig og geografisk. Vi skal krysse *Nattens kontinent* og ha hørt revolu-

sjonselegiene. Faktisk skal vi helt til *Regnet i Buenos Aires* fra 2002. Her løper et menneske gjennom sin konkrete virkelighet, som tas opp i dikterens syntetiserende blikk uten at stemmen forlater det diegetiske nivået.

«Blant ripsbusker i/ knopp, tulipanene og deres skygge/ i kvelden, opp trappene til verandaen/ løper det noen på høye hæler, med/ et klirrende glass, i ermeløs kjole, forvirret over hva slags dag det/ er, hvilken tid, for her er/ hver dag en fest» (Bramness 2013, 204). Men dette er den siste delen av et dikt om et uteområde, et gårdsrom, en hage, og man får følelsen av at diktets tyngdepunkt fortsatt ligger hos det lyriske subjektet, øyet som ser. Karakteren som kropp er observert, men har ingen utbygde egenskaper.

Det er i *Salt på øyet* (2006) jeg ser de første klare tegn på utviklingen jeg tenker på, og diktet «Beundrerinnen» er et godt eksempel på det: Det lyriske jeget flykter inn på badet, stenger døra og har ikke fått med seg at det er noen der fra før, en person sitter nemlig halvt gjemt bak skittentøykurven i en strømpebukse med altfor lange føtter, knyttet sammen. Mens jeget rødmende tenker på hva det skal si, tar dette mennesket ordet: «Du må unnskyldte at jeg trenger meg på, men jeg må vise meg for deg en gang i blant for å føle meg virkelig» (Bramness 2013, 225) Hun, står det, altså er det en jente eller en kvinne, forsøker å reise seg, og fortsetter med å si «et behov du tydeligvis ikke deler». Så stuper hun forover. En av grunnene til at dette diktet snakker til meg, og hvorfor jeg opplever det som en av de første skjebnefortellingene, er hvordan det diegetiske nivået, den enkle fortellingen åpner for et utall lesemåter, uten at man får følelsen av at det er en allegori. Sanseligheten i diktet, situasjonen som både kjennes reelt ubekvem uten å være det for leseren, komisk, uten å være det for leseren, kan både være *nettopp hva det er*, to personers flyktige møte på badet eller dikterjeget som møter seg selv, strømpebuksa med sine sammenknyttede føtter gjør at vi tenker at jeget kanskje møter seg selv som barn, eller undertrykte sider av seg selv, for eksempel sin egen selvtillit, sin frykt eller lignende, og på et mer abstrakt nivå kan det også dreie seg om en henvendelse fra noe større, fra troen eller barndommen, en åpenbaring som ikke nødvendigvis fører til noe hos jeget, skuffelsen i henvendelsen, at bare en av dem kan og trenger å vise seg

for den andre, det metafysiske for mennesket, barnet (barndommen for den voksne), et behov den voksne tydeligvis ikke deler. Uansett får disse fortolkningene stå for vår egen regning og gis gyldighet etter vårt mest presserende behov, diktet går nå uansett sin gang. Mitt behov akkurat nå: Å lese diktet som om karakterene ber om å få komme til syne og bli mennesker med historier ført i pennen av Hanne Bramness.

Flere ulike skikkelser dukker opp i *Salt på øyet*, som oftest er det «hun», men iblant nevnes to navn, det første er Loo, og litt sjeldnere en annen venninne av det lyriske jeget ved navn Terri. Særlig Loo synes å være en så sentral del av dikterjegets historie at hun nærmest går igjen i diktene som et gjenferd, og poesien som skapes av deres felles historie, gir plass til sterke erkjennelser; for eksempel i diktet «Månen i Loos» hus (Bramness 2006, 224), som tar for seg en kveld hvor bildene fra måneferden ruller over skjermen. Det er en uhygge over hjemmet til Loo, men også et stort rom for undring og erfaring. Diktet starter med at det klarer opp mot kvelden, før vi får se Loos mor gå inn i stuen, en mor som øver på å sjonglere lekkerbiskener, glass og elastiske smil, og om dagen foran speilet, vi får anta at hun da er alene, øver hun seg også på stumme skrik. Videre får vi høre om hvordan Loos far har venner på besøk og at han krever at Loo og det lyriske jeget klemmer og kysser dem, selv om de to jentene egentlig ikke tør. Dette skjer altså samtidig med en av menneskehetens største bragder, og faren slår i bordet så flaskene danser mens det store skrittet for menneskeheten finner sted. Det som foregår i stuen speiler seg i TV-en og jeget tenker: Mens fluene seiler på bølger av månelys i det klamme/ rommet, eteren fremkaller bilder av jorda på avstand/ virker det nesten umulig å finne ut hvilket himmellegeme/ jorda eller månen som er det fjerneste (Bramness 2013, 224). Her kolliderer barnas verden med de voksnes, heltene og bragden kolliderer med folkelivet, jorda og verdensrommet møtes i stua, i et rom hvor det konkrete, kroppslige og det abstrakte griper inn i og utledes av hverandre. I *Salt på øyet* finnes det flere av disse menneskene, disse fortellingene; ofte kommer også karakterenes miljø og konkrete omgivelser til syne.

Det virker, slik jeg ser det i dag, som et naturlig kunstnerisk sprang, når poeten hengir seg til ekfrasen i sin neste bok *Uten film i kameraet* (2010), hvor diktene går i direkte dialog med fotokunsten, med en

tanke om at diktet er et fotografi tatt uten film i kameraet. Diktene går ikke bare i dialog med ett og ett fotografi, men også med fotokunstnerens praksis, noe som gjør at også fotokunstnerne selv og deres liv kommer til syne. Som i et av diktene hvor man, på grunn av registeret bak i boken som forteller hvilke bilder teksten refererer til, forstår at «hun» i diktet er fotografen Francesca Woodman, og bildene, som både er uklare og skarpe på samme tid, og hvor figurene, som selv i de mest ukomfortable sitte- og liggstillinger ser ut til å være i bevegelse, igangsetter følgende betraktning hos det lyriske subjektet: «Bildene av henne sjøl, eller de er ikke av henne sjøl, de er forsøk på å rive kroppen ut av fornedrelsen, men virkninga av den henger i.» (Bramness 2013, 292)

Når man bare leser diktet, får man et inntrykk av et menneske og en kunstners praksis, for ikke å snakke om et utfordrende liv. Diktet har også den tilleggsdimensjonen at om vi kjenner til Woodmans kunst og skjebne, så begynner vi nesten paradoksalt nok å lese om det lyriske jeget, den som betrakter kunsten, som har stått for utvelgelsen, og i forlengelsen kan vi følge diktene i *Uten film i kameraet* som et blikk, en bevissthet man etter hvert blir bedre kjent med. Hvem det mennesket er, skal jeg ikke prøve å si noe om. Men diktene konsentrerer seg om det synlige, og et stort refleksjonsrom skapes av disse beskrivelsene gjort av en svært observant og følsom betrakter. Og motivene, menneskene føler jeg at det er riktig å kalle de fleste av dem, er i stor grad ofre for større krefter, uten at boka er en tåreperse av den grunn. Nei, det er flust med humor i diktene, og jeg vil sitere et av dem jeg er mest glad i her:

I Roma blir frisøren tatt bilde av akkurat idet / han står og stryker seg over den nesten blanke / skallen. I vinduet til salongen. Plutselig en del / av sin egen utstilling, men til skrekk og / advarsel! Han kikker seg omkring, ved sida av han / måper ei dokke med bleik permanent. Men det er / ingen spenning i bildet, fokuset er på / ettermiddagslyset, det saklige, milde fanga i / rette øyeblikk (Bramness 2013, 298)

For en herlig fortettet skjebnefortelling, og for en ærlig beskrivelse av så manges skjebne. Frisøren som skal miste alt, slik vi alle skal miste alt, frisørens skjebne, at han bare ved å stå i all sin hverdagslighet i

vinduet blir offer for en større ironi, og det saklige, men også milde ettermiddagslyset, det ufravelige som bare tar sin tid og akkurat i dag kan være bare saklig og mildt. Dette diktet forteller oss også en god del om frisøren. Vi vet hvor han bor, i det minste hvilken by, hva han jobber med, at han nesten er skallet, at det er en diskrepans mellom hans virke og gestalt (ikke egentlig, men på et eller annet plan, noe han også i dette øyeblikket kanskje blir klar over selv) og vi vet også at han akkurat nå har det stille i salongen, i hvert fall stille nok til å stå i vinduet og stryke seg over skallen, om han da ikke nettopp har fått en fryktelig beskjed). Men, og dette skulle jeg ønske jeg nevnte som et kriterium for å kunne kalles menneske tidligere, han er i seg selv interessevekkende. Han er like viktig som stemmen i diktet. Han vekker min empati. Jeg vil vite mer om ham, på tross av at det er fullt mulig at det mest spennende allerede er vist i fotografiet, i diktet. I mange av Bramness dikt spiller tidene sammen, men *Uten film i kameraet* er kanskje den boken som mest eksplisitt stiller det for-evigede øyeblikket opp mot forgjengeligheten, og lar menneskene stå i et direkte forhold til sin ufravelige skjebne, uansett når den måtte inntreffe.

I *Vekta av lyset* (2013), et verk som det føles veldig merkelig å nesten hoppe bukk over gitt dets uomtvistelige kvalitet, viderefører Bramness fokuset på øyeblikksobservasjonen og rommet, men i den grad diktene er befolket, settes karakterene som oftest eksplisitt i forbindelse med noe som er mye større enn dem selv, hva enten det er hele menneskehetens historie eller verdenskrigen som i diktet «Århundrets hemmelighet». På mange måter kan man si at diktsamlingens hovedperson er lyset, dets tyngde og nåde. Men det er flere dikt jeg vil gripe fatt i allikevel. Det første diktet er åpningsdiktet, titteldiktet, som jeg føler snakker mer enn godt nok for seg selv:

VEKTA AV LYSET

Hun bærer barnet inn i kirka noen uker før dåpsdagen
i mai. Vårlyset renner inn vinduene på sørsida som
vender mot stranda. Der ute på grunna ligger ei sjøstjerne
og blinker i sola. Vannet er så klart at

saltet i det er synlig. Hun bærer barnet fra det hvite lyset ute inn i det halvmørke våpenhuset. Hendene hennes er kjempestore og bittesmå på samme tid, slik tunga også er i munnen. Hun har en krans av sol rundt panna, må løfte hodet høyt. Holder rundt den vesle kista, den veier ingenting (Bramness 2013, 9)

Dette diktet er for meg et av høydepunktene i Hanne Bramness forfatterskap, hvor alle mulige nivåer finnes samtidig, og er *oppe i dagen* samtidig. For eksempel sjøstjerna som bare ligger og blinker, men som man i det samme har som tegn. Diktet kan fint leses allegorisk av de som vil det, men er også en helt konkret, isolert skjebnefortelling. Hvis jeg ikke har vært det før, blir jeg i hvert fall pompøs nå, når jeg sier at det menneskelige her viser seg i hele sitt spekter, sin streben og higen. Det samme gjelder diktet «Dobbel lilje», hvor

Lilja lener seg nonsjalant mot den skitne veggen
der hun kneler med hånda foran kroppen
og forsøker å dekke seg for solas kvasse blikk
Det hvite hodet fylt til randen av lys, holdt oppe av
den sterke halsen (Bramness 2013, 10)

i del 1. I del to kan vi få følelsen av at Lilja drømmer om en elsker eller en far, en frelser eller et barn:

Han plukker ei kremgul lilje og legger den på vannet
slik hun vil at han skal legge henne på vannet
dra henne rundt i sirkler, vugge henne fram og tilbake
og skulle hun synke skyve henne opp igjen ved hjelp av
én finger (Bramness 2013, 10)

Både i disse diktene og diktet om den eldre forfatteren i «Århundrets hemmelighet» leter blikket etter menneskenes lengsler og antyder deres skjebne. Men i denne boka opptrer altså karakterene jeg velger å kalle mennesker, sjeldnere.

Når Hanne Bramness senere skriver *Den ukjente*, ser det ut som om hun bedriver en helt annen idrett. Plutselig settes et stort spill med fiksjonen i gang, ikke ulikt barokkens måter å sette verkets genese i spill på. Her tar poeten på seg å fullføre de diktene som finnes i en notatbok fra en ukjent kvinne på Valen sykehus, hvor også Olav H. Hauge i sin tid var innlagt. Diktene deler trekk med både nyromantikken, særlig språklig, men også i sin galskapsvitalisme, viktigere er det at de skriver frem en tragisk historie, en glemte skjebne, en ukjent kvinnelig kunstner, som i sin tid falt utenfor samfunnet, som siden falt utenfor historien og kanon, men som, paradoksalt nok, kanskje bare kunne bli en del av det hele ved å innlemmes i poetens prosjekt. Diktene består av betraktninger og impresjoner, men også slående bilder av både privat og religiøs karakter. De handler sjelden om andre, men her er det jo et menneske som fører ordet hele veien. Et menneske som føres, får hjelp av forfatteren. Tidene smelter sammen, og lyttingen som kjennetegner Bramness' forfatterskap får sin kanskje mest radikale form til nå. Fiksjon og virkelighet veves sammen på mange plan, en karakter blir et menneske gjennom å få komme til språk, både med sine egne dikt og i forfatterens etterord.

Om den siste delen av forfatterskapet hittil, nemlig de to seneste bøkene *Fra håpets historie* (2017) og *Håp bygger huset* (2018), vil jeg uttale meg med en viss forsiktighet, eller i hvert fall være klar over min egen inhabilitet siden jeg nå er Hanne Bramness' redaktør og har jobbet tett sammen med henne om bøkene. For meg preges disse bøkene av en større balanse, mellom skjebnefortellingene, det filosofiske, det simultane, de preges av en fortellerstemme som på en måte har åpnet seg helt for historien, menneskene og rommet. I større grad enn før dukker mennesker eller bildene av dem opp i det lyriske jeget eller viet, og finnes både i det lyriske subjektets diegetiske nivå, og i leseren om leseren lar seg se forbi ordet. Det er bøker om anelsene, verden og historien som springer opp i oss om vi lar den. For å si det med diktet «Sanger uten ord» fra *Fra håpets historie*:

Sanger uten ord

1

Jeg satt i huset der det ble så varmt under
taket, i gangen mellom badet og rommet til
barnet, med døra på gløtt. Jeg kjente bruset

av nattsangen trengte gjennom til oss, hvit lyd,
hørte susingen i rørene, og talte de jevne
åndedragene hennes i sommernatta. Vi pustet ut,

et sted i lufta rant sirkelene av pust sammen.
I stillheten slapp dagen taket. Hun hadde roet seg.
Likevel ble jeg sittende og lytte, ante svingningene

utenfor rekkevidde, lette etter tegn på den bleike
nordhimmelen. Snart ville fuglekvitteret drukne oss,
vi dreiv inn i de første solstrålene.

(Bramness 2017, 12)

Menneskenes tilsynekomst er en viktig del av den humanistiske utviklingen i Bramness' forfatterskap. Men det har også vært en avgjørende del av hennes poetiske utvikling. Slik jeg ser det, har hun nå funnet et uttrykk som lar henne syntetisere alle sine styrker som poet, de skarpe observasjonene, med alt det innebærer av slående postulat, billedskapning eller konkrete beskrivelser, det fortettede poetiske uttrykket kombinert med fortellingene, menneskene som finner sin naturlige plass i en raus fortellerstemme som aldri hever seg over dem, men lar deres liv spille seg ut og bli betydningsfulle i en større sammenheng. Og vi må jo ikke glemme husene. Husene har også vært med lenge og fikk endelig sin egen bok. Hva enten hun beskriver paret i diktet «Månehuset», eller lar historiske skikkelser og poesien opphav møte enkeltmennesket i et dikt om en utedo, skjer det tilsynelatende like ubesværet. Jeg avslutter med diktet om utedoen, som jeg også tenker like gjerne kan si noe om umuligheten av å

definere poesien etter bestemte kriterier. Passede nok heter diktet «Primitivt»:

PRIMITIVT

Dette huset er ikke ingenting! Det har hjerte i døra. Sjøl uten plass å områ seg på, er det likevel rom til å stikke seg vekk. Der innefra har jeg hørt gråt. I gjennomsiktige seteretter beveget bølgene seg opp over kanten av det hørbare, utenfor spekteret av det komfortable, til akkompagnement av en ensom mygg eller spinkel sauebjelle. I solsteika neste dag steg fluelarmen og druknet all menneskelig lyd. De små uthusene finnes ikke lenger, bortsett fra langt innpå fjellet blant vie, tyrihjelmer og øyentrøst, eller mellom vindskurte knauser ved fjorden. Om gråten er primitiv vet jeg ikke. Men det hersker tvil om hvor den kan slippes løs, den er stedvill, hjemløs. Gråt er hjemløshetens låt. Kanskje også hjemlengselens. Jeg tenker på ordene til Sapfo, den gammelgreske dikterinna, som for over to og et halvt tusen år siden, i kretsen av lærevillige, unge kvinner, visstnok sa: *Lyden av gråt bør ei forekomme i en dikters hus, slikt kler oss ikke*. Ekkoet av stemmen hennes stiger fra en trakt av stillhet, sitert i fragmenter via muntlig overlevering, taler, avhandlinger, brev, ord som i mellomtida ble farget av andres hensikter og tilpasningsiver, av frykt for å virke udannet. Kanskje var det i stedet et råd hun ga den sørgende datteren sin da hun lå på dødsleiet? Ingen er helt trygg i oversetterens hender (Bramness 2018, 60).

Litteratur

- Bramness, Hanne 2018. *Håp bygger huset Oslo*: Tiden Norsk Forlag.
 Bramness, Hanne 2017. *Fra håpets historie*. Oslo: Cappelen.
 Bramness, Hanne 2013. *Vekta av lyset*. Oslo: Cappelen Damm.
 Bramness, Hanne 2013. *Dikt i utvalg 1982–2010*. Oslo: Cappelen Damm.

Å tolke lyset

– Fra en samtale med Hanne Bramness

I

Du er jo fra Oslo øst. Du studerte i Oslo og siden i London. Du holdt til i London i noen år, og siden hen har du bl.a. bodd i Berlin og på Sunde på Vestlandet. Det kan virke som om de stedene du har vært, har satt noen avsett i din produksjon.

Jeg begynte studiene i England. Men så måtte jeg, under tidens regler, tilbake til Oslo for å ta en cand.mag.-grad før jeg kunne få støtte til å gå videre i England. Men England og det engelske litterære miljøet satte sine spor. Det innebefattet egentlig også Amerika, for det var veldig mye påvirkning av amerikanske lyrikere på den tida i England. Det var for eksempel mange som var innom beat-poetene, og beat-poeter kom innom.

Nå snakker vi om sent 70-tall eller tidlig 80-tall?

Ja, vi snakker om tidlig 80-tall. Det var i forbindelse med debuten at de impulsene der var viktige, men også seinere da jeg dro tilbake for å skrive en ph.d, leste jeg jo amerikansk lyrikk og var i kontakt med det amerikanske, kultur og historie. Det har helt sikkert satt sine spor. Med hensyn til det amerikanske er det slik at jeg bodde der ett år da jeg var barn, og det hadde stor betydning på flere måter, tror jeg. Den første lyrikeren jeg egentlig leste var Emily Dickinson. Jeg fikk hennes *Poems for Youth* til jul i 1968, og har egentlig aldri sett meg tilbake.

Jeg var ni år den gangen. Det var Emily D. Og et besøk i Jack Londons hus gjorde sterkt inntrykk, ikke minst appelsinlunden, lyset.

I begynnelsen av forfatterskapet ditt har du en rekke tekster på engelsk så å si innmontert i dine egne?

Før jeg fikk min egentlige debut, ga jeg ut tre små bøker eller rettere sagt hefter på engelsk, på Atlantic Cedar Press, med en del sitater, ja, men tekstene er mine, noen skrevet direkte på engelsk, noen oversatte. «Small presses» er jo et fenomen i engelsk forlagsverden. Det aller første var et norsk hefte som het *Bryt åpen*, som jeg sjøl ga ut i 1979, inspirert av engelsk utgiverpraksis. Sverige var også avgjørende i tida rundt debuten. Jeg vet ikke helt hvordan sammenhengene er, men jeg har veldig tidlige minner fra Sverige med en bestemor som opprinnelig kom fra Värmland. Av en eller annen grunn har det hatt betydning, noe likt men forskjellig og fremmed likevel. Jeg var også på Biskops-Arnö på skrivekurs i tre måneder våren 1981. Det nordiske nedslagsfeltet har vært der på et eller annet vis hele veien. På Biskops-Arnö var jeg tilbake med regelmessige mellomrom, det har vært viktig å møte skrivende fra de andre nordiske landene. Det har det vært for mange i min generasjon, tror jeg.

Hvis du tenker London som den ene ytterlighet og Sunde i Hordaland med sitt vestlandske landskap, så er det ganske store sprang...

Ja, det er det. Men landskapet her er veldig grønt, frodig og vakkert, og på mange måter så er det jo litt engelsk, det minner meg om England. Jeg kjenner på kulturforbindelsen vestover i havet, og det er jo også utgangspunktet for Nordsjøforlaget, at det er en kulturell enhet der på et eller annet vis. På flere vis!

Landskapsmessig forbinder jeg kanskje Vestlandet mest med Skottland og kanskje også landskapene lengst nord i England, The Lake District og Yorkshire. Men disse forbindelsene vesterut får de sine avsett i diktningen?

De gjør det, men jeg tror det tar veldig lang tid. Det går åtte-ti år før det dukker opp på en måte, før landskapet synker inn og blir en del av forrådet. Men så er det den dialogen, den fortsetter på uoversiktlig vis. Jeg vender tilbake til tema og diktere som jeg har med meg derfra med jevne mellomrom. Og jeg er fortsatt å i dialog med lyrikere i England og Skottland og nå etter hvert også med islandske poeter. Kanskje blir det mer direkte påvirkning utav det. Det er i alle fall inspirerende å føle at en kan være del av denne større «poesi-offentligheten».

Når man leser de siste bøkene dine, kan man ane et tydeligere vestlandsk preg ...

Ja! Og Vestlandet har slik jeg ser det vært viktig også språklig sett, jeg har funnet tilbake til mine egne mer muntlige røtter i språkformen. Det synes jeg har vært spennende, det har gitt meg en større frimodighet i uttrykket, kan jeg merke. Jeg kom jo fra Oslo øst som sagt, men lærte hjemme at hvis man skulle komme seg noe sted her i verden, så måtte man legge av seg alle folkelige former og snakke et stivt og propert riksmål, min gode mormor med sin svenske bakgrunn hadde også den innstillingen. Hun var en veldig viktig omsorgsperson for oss. Hun begynte sitt yrkesliv hos Brødrene Dobloug da hun var 14 år, det var vel i 1912 omtrent.

Og Brødrene Dobloug var en butikk?

Det var en manufakturforretning i Oslo, et varehus, og sånn som jeg har forstått det fra ting som ble sagt, var det et mer propert sted enn Steen og Strøm. Det var mer anstendig for unge piker å jobbe på Dobloug enn på Steen og Strøm. Der klatret hun i gradene, fordi hun spurte sine overordnede hva de skulle ha på *gaten*, og ikke på *gata*. Jeg fikk en gammeldags språklig oppdragelse, som jeg synes jeg har fått utfordret her på Vestlandet.

Det må samtidig ha vært en klassebevisst oppdragelse i en viss forstand, man kan se for seg en språklig klassereise...

Det var klassebevisst, det var noe underforstått ved det. Det var viktig å klatre i det sosialdemokratiske hierarkiet og bli noen, man skulle helst skinne i offentligheten. Det var viktig å få seg utdanning og god jobb, helst litt mer.

Det er interessant at du nevner dette med språk, her har vi med så vel språksosiologiske som dialektmessige forhold å gjøre. Man kunne si at du går fra et propert skriftspråk til å skrive et mer talemålbasert språk, det blir mer verbalt – dvs. har flere verb – og dermed blir det mer dynamisk. Og med det mer muntlige følger fortellingen. For det virker som du nå bruker fortellinga mer enn tidligere?

Ja, jeg tror det er rett, og jeg tror at det har gjort at jeg har fått en større frimodighet, en litt mer uhøytidelig omgang med ordene på en måte. Jeg har fundert litt over dette og prøver for tida å formulere noe rundt en poetikk. Da har jeg for eksempel lest Shelley igjen.

A Defense of Poetry?

Ja, og jeg nevnte Emily Dickinson. Hennes brev til verden som hun ikke fikk svar på, er et mer relevant eksempel for en poet av i dag, tror jeg, enn de romantiske poetene og de tidlige anglo-amerikanske modernistene. Det er noe med disse referansene som er for idealistiske. Jeg vil ikke si gammeldags, kanskje det også, men iallfall en idealistisk innstilling til hva poesien er og hva den skal kunne utrette. Jeg er enig med mye av det Shelley sier i den forstand at han mener at det kunstneriske språket er en måte å oppøve toleranse, innsikt og medfølelse på, slik at man har mulighet til å se at det finnes språklige dyp og at man trenger den muskelen for å kunne gjøre samfunnet stort nok. Men da snakker han på en annen arena enn det som er opplegget for lyrikken – eller poesien – i dag, jeg bruker begge termene om hverandre. Jeg har prøvd å se litt på det med diktstemme og min egen stemme, hva slags rom er det jeg snakker i når jeg snakker i diktene. Jeg tror vel egentlig at rommet vi snakker i, har blitt mindre og mindre og at det er i den retningen det går; før kunne poeten anrope sine lesere og snakke ut over store avstander i tid og rom, men nå må man mer

være i rommet sammen med leseren. Jeg har jobbet en del med Lennart Sjögren i det siste, en ny gjendiktning av Jostein Sæbøe som skal ut på Nordsjøforlaget i høst, og han har forandret tone i denne siste diktsamlingen i forhold til det han har hatt før, som i utvalget i en *En lysare eld*, som kom i fjor. Tonen har blitt mer dempet og mildere og han taler mer direkte til leseren. Hans rom er på en måte også blitt noe mindre, og det er kanskje det som er veien for lyrikken. Det er ikke relevant med den voldsomme idealismen på lyrikkens vegne sett på bakgrunn av den nye plassen den har. Eller den plassen den ikke har.

Ja, bare i de tiårene jeg har holdt på med lyrikkformidling, har det skjedd radikale endringer i den litterære offentligheten. Men det du egentlig sier, er vel at ved å gjøre rommet mindre så gjør man verden større?

Ja, man gjør nedslagsfeltet for lyrikken større, for den underforståtte samtalen med leseren tror jeg på. Men at lyrikken skal redde verden, det tror jeg ikke, det tror jeg mindre og mindre på. Jeg bør kanskje understreke at det er en forskjell på det lille, fortrolige rommet jeg snakker om og det mindre rommet poesien har fått i offentligheten! Jeg tror altså på at hvis poeten endrer holdning og tone, blir mindre pompøs og eksklusiv, så kan diktsjangeren bli mindre eksklusiv også.

Ja, men tilbake til det med tone og direkte samtale med leseren. Begreper som stemme og tone er vanskelige å forholde seg til. I hvilken grad er det en personlig stemme i diktene, og i hvilken grad er det en stemme som etableres i tekstene?

Nei, det er et vanskelig spørsmål. Jeg håper at jeg går i retning av det mer personlige, eller det mer fortrolige, for jeg vet ikke helt hva personlig betyr i denne sammenhengen. Vi er liksom bare innom i språket, det har vært der så lenge og vil være der etter oss. Og så er det også formelle ting, intertekstualitet og andre forhold som kommer inn og drar det ut av begrepet igjen eller beriker det, alt etter som en ser det.

Når du snakker om å bli mer personlig eller fortrolig, så har vel det også det med muntlighet å gjøre, med fortellingen som leseren kanskje er mer vant med enn det rent lyriske. Og vi ordner vel livene våre i fortellinger?

Ja, men jeg tror at en god del av de mer konvensjonelle fortellingene ikke er utfordrende i personlig forstand, fordi de egentlig slipper å forholde seg til mer åpenhet rundt livserfaring, jeg tror det er så ymse i hvilken grad vi forholder oss til det. Det er jo også slik at vi snakker om livene våre i fraser. Det ritualiserte språket er utbredt, men det holder ikke når en skal prøve å formulere noe om hvorfor en er her og hvor en skal hen, hva en har erfart. Når en skal snakke om kjærligheten og hatet eller krigen, så kommer en ikke så veldig langt med det rituelle språket, men det florerer likevel. Jeg tror at veldig mye av underholdningsmaskineriet og de ukritiske kulturelle uttrykkene er med på å opprettholde det rituelle istedenfor å si noe viktig om våre vilkår. Det gjelder å være med på å holde undringsrommet åpent. Vi gir inntrykk av at vi vet hvor vi er og hva det er vi holder på med, og det tror jeg ikke på, jeg tror i alle fall det er sterkt overdrevet. Da jeg var åtte-ni år og så et annet uttrykk i dikt og fortellinger jeg kom over, så tenkte jeg «Ja! Her er det noe som ingen snakker om, og dette er sannere enn alle disse frasene.» Jeg skjønnte jo at når noen forsikret om at det gikk veldig bra, men så svært triste og nervøse ut, eller det var en foruroligende stemning i rommet, så stemte det ikke, det var sånne gap mellom språket og virkeligheten.

Jo, man erfarer plutselig – og tilmed igjen og igjen – at Emily Dickinson sier noe som er sant og gyldig. Konvensjonelle romaner derimot kan ha denne ritualiserende funksjonen som du kaller det. Men samtidig er det vel slik at lyrikken, i seg selv så å si, er ritualiserende i en viss forstand? En side ved det ritualiserende har med strukturen i tekster å gjøre. Særlig tydelig er dette i tradisjonell metrisk lyrikk. Alle former for gjentakelse, rimene, alliterasjon, assonans, er jo ritualiserende. Når man flytter poesien fra boka til konsertsalene og festivalene, så er også det innenfor en ritualiserende sammenheng. Aller mest åpenbart er kanskje dette i kirkelig sammenheng; salmen,

diktet, inngår i en stramt organisert dramaturgi, gjerne sammen med andre lyriske tekstformer.

Det er sant. Jeg føler vel at jeg blir dratt i to retninger når det gjelder dette. Jeg er veldig fascinert av det formelle og skulpturelle ved lyrikken, men jeg er vel enda mer fascinert av språket som prøver å gjøre noe med det som skaper avstand.

Det er interessant det du sier, for noe av det du nevnte som undrings- skapende, har vel med billedannelse å gjøre, en visualiserende kraft kanskje som ligger i poesien, at man ser noe man ikke ville ha sett før, for å si det slik...

Ser eller hører, det er synestesien, at man har alle sansene med seg. Bildet er en måte å komme nærmere noen vanskelige konstellasjoner på. Kanskje ikke vanskelige, men kompliserte eller åpne. Bildet og bildets rammer, har alltid vært fascinerende, synes jeg. Hvis jeg skal skrive noe mer om lyrikken, tror jeg nok at bilde og fotografi kommer til å ha en vesentlig plass i det.

Noe av det som fascinerer ved å lese dine dikt, er en form for dobbelthet mellom det som man kan kalle personlig, men samtidig med en slags avstand til det. Og så har kanskje forfatterskapet dreid mer fra det avstandsmessige til det personlige, at det krysser hverandre.

Det håper jeg. Fra den objektive kunnskapen til den subjektive, kanskje.

Og så er det en form for dobbelthet i blikket i, blikket er jo sentralt gjennom hele forfatterskapet ditt. I billedannelsen tar blikket på en måte opp i seg de andre sansene samtidig som det så å si gjennomsyrrer de andre sansene.

Eller blir mer forstyrret. Jeg har kanskje blitt mer nærsynt i en viss forstand, trukket det hele nærmere meg sånn at jeg ikke ser så godt, men lukter og famler.

Fra langsynthet til nærsynthet, fra abstraksjon til konkresjon, kanskje. I Fra håpets historie har du noen fragmenter som langt på veg kan kalles ansatser til en poetikk. Et sted heter det: «Å være bundet til det skriftspråket vi får tildelt. Hos mayaene var hieroglyfen for lys og lyd den samme. Tegn for gråt hadde de ikke.» Og det neste: «I skrifta klinger de usynlige stedene med, det som befinner seg i lufta er mellom oss.» Det man ikke kan se, er med, klinger med, i skrifta?

Det er jo et håp. En del av den nærsyntheten er vel å åpne for de bevegelsene. Nå prøver jeg å skrive lengre tekster, lengre dikt. Ikke prosadikt i vanlig forstand, men lengre dikt, og da opplever jeg at det går an å få til en bevegelse i teksten som du ikke umiddelbart kan si hva er, men som har en eller annen virkning, sånn som mellommenneskelige bevegelser kan. Når du har en samtale med noen, så skjer det ting som ikke er så rasjonelle eller gode å forklare. En kan kjøre seg fast i visse mønstre, men så kommer en kanskje fram til en eller annen sannhet i løpet av samtalen likevel, hvis du lytter, og du vet ikke helt hvordan du har kommet dit, men når det inntreffer, så skjer det en bevegelse som forandrer hele samtalen.

Hieroglyfene er jo annerledes enn bokstaver, tegnsystemet er annerledes. «Tegn for gråt hadde de ikke.» Så det er sider av virkeligheten vi ikke kan, og ikke mayaene heller med sin form for bildespråk, få sagt noe om. Vi må si det negerende eller si det på andre måter, omskrive. Man sanser og ser, men sansningene stemmer ikke alltid over ens, det ene kan bli stående i veien for det andre. Det er kanskje en slik problematikk du er inne på her?

Ja, og ordene kan komme i veien. Men så er det også slik at det poetiske språket står med det ene beinet i fornuften og det andre i magien. I måten man refererer til verden på i skriftspråket, er det fornuften som råder, men så er det da et annet element her som har med magien å gjøre, en annen intellektuell tradisjon eller hva du vil kalle det, er også med. Åpner man for den dimensjonen, vil man kunne si noe mer enn det vi kan forklare rasjonelt. Vi kan heller ikke helt forklare hva det gjør med leseren.

Du har forklaringspråket på den ene siden, mens magien innebærer noe performativt, at noe skal skje.

Ja, det skjer noe i teksten. Og med leseren forhåpentligvis. Det er litt parallelt med musikkopplevelsen kan du si. Når noe har bygget seg opp og du kommer til et punkt, vil du få en eller annen form for oppklaring eller utløsning, noe befinner seg mellom musikken og det mer konseptuelle. Det setter jeg i forbindelse med en form for sannhet.

En slags epifanisk erfaring, kanskje? Men samtidig er musikken, for nå å minne om hva vi har vært inne på før, i en viss forstand veldig ritualistisk, den er oppbygd av tegn som henviser til andre tegn...

Ja, men den har en påfallende og uforklarlig emosjonell virkning.

Du har det såkalt rasjonelle språket på den ene siden og det språkmagiske på den andre. Sansningene er sammensatte; musikk og bilder, det visuelle og det auditive, synestesi. Er vi i nærheten av idéen om et Gesamtkunstwerk, en romantisk oppfatning?

Jeg oppfatter romantikken som ganske entydig idealistisk, og det er jeg ikke lenger så interessert i. Men så spør det jo hva man legger vekt på i romantikken. For å avvise den virker for unyansert, så mye viktig skjedde den gang. Jeg skal ikke gi inntrykk av at jeg har oversikten, men jeg har som sagt lest min Shelley og synes jo på mange måter at han er en veldig vesentlig figur. Han har blick for sosial urettferdighet, et blick vi aldri må slippe. Han har en flott visjon med poetene som «the unacknowledged legislators of the world», – verdens underkjente lovgivere! – men etter Ezra Pound så bør man nok helst reservere seg mot noe slikt.

Det bør man nok, Pounds politiske synsmåter tatt i betraktning. Skjønt slagordet hans, «make it new», gjør seg vel stadig gjeldende i diktningen. Men i en tidlig-romantiker som William Blake, så har du en revolusjonær på den ene siden og samtidig idealist på den andre.

Det ligger kanskje hjertet eller forstanden nærmere. Jeg har jo i hvert fall også vært veldig påvirket av den førromantiske tida i England, med den engelske revolusjon og særlig True Levellers, som også kalte seg for The Diggers. De tok land og var ekte revolusjonære, egalitære.

Blant fragmentene i Fra håpets historie sies det også: «Hun vasker seg, månestrålene som skinner inn gjennom vinduet gjør henne ekstra naken. Hun knytter håndkleet forsiktig om livet, men fort, håper hun kan slippe å være med i et dikt.» Dette er vel det mest lyriske av disse fragmentene. Hun vil ikke være med i et dikt, denne månebelyste piken med et håndkle om livet. Er hun kledd forsvarsløst naken? Er hun for sårbar?

Man kan jo ta seg inn i alle mulige rom, men man må spørre seg hva man har der å gjøre. Jeg vil ikke si at det er feil å ta seg inn i andres intime rom, men man kan godt tenke seg at andre ikke har lyst til å være der eller bli sett der, og at andre ikke har lyst til å bli eksponert.

Men det har noe med en form for integritet og sårbarhet å gjøre? Respekt for den annens ansikt?

Ja, det handler om integritet, og det har noe med leserens posisjon å gjøre. Hva gjør man med den andre, hva slags plass og posisjon får objektet og dermed leseren. «He may honorably keep his distance if he can,» skriver George Oppen.

Ja, men her er hun «ekstra naken», samtidig som denne nærheten balanseres mot den avstand som tredjepersonframstillingen gir.

Ja. Eller dette er en person som gjør som hun vil. Leseren må også få gjøre som han eller hun vil, ha sin egen vilje, det er noe der.

«Å skrive i stedet for å tie om det uforståelige.» Her blir fragmentet nærmest en sentens.

Det er det jeg mener med undringsrommet jeg har vært inne på. Du vet jo ikke hva du snakker om! – den innvendingen hører vi rett som det er. Jeg vet ikke alltid hva jeg snakker om, men føler jeg har en rett til å gjøre det allikevel. Desto mer jeg leser om hørselssansen eller fargenes alfabet eller om utviklingen av klimaet på kloden, jo klarere ser jeg at jeg ikke blir noe klokere av det i og for seg, eller får oppklarende kunnskap, det er så store felt. Frekvensene, de svarte hullene i universet, der det er lyd som er sju oktaver lavere enn det menneskelige øret kan oppfatte, for eksempel. Jeg vet ikke hva jeg snakker om. Det samme gjelder det menneskelige indre, våre grunnvilkår i forhold til kjærligheten og døden. Du og jeg hadde en diskusjon under poesifestivalen i Hamar, hvor du prøvde å plassere det øyet jeg skriver om i teksten som heter «Øyet» i *Vekta av lyset*. Det har jeg tenkt en del på i ettertid, og tenkt at jeg vil forbeholde meg retten til å si at jeg ikke kan definere dette øyet, jeg vil ikke kalle det for et jordisk øye. Jeg vet ikke hva det er, jeg vil holde det åpent. Det kan godt hende at det er et slags overgangsøye mellom det materielle og det åndelige, det knytter an til den magiske tradisjonen vi snakket litt om, som det har blitt gjort så lite med intellektuelt. Ifølge Frances Yates så forlot vi denne tenkningen på 1600-tallet da renessansen forsvant. I overgangen til den mer vitenskapelige rasjonelle (og seinere den romantiske) verden så forvant den okkulte intellektuelle tradisjonen, den ble ikke tatt alvorlig mer. Men i undersøkelsen av det menneskelige registeret dukker det opp slike elementer som jeg ønsker å si noe om, uten at jeg kan si at jeg forstår det.

Det er interessant det du sier nå, for når du snakker om dette så bruker du verbet snakke, men i fragmentet heter det å «skrive», satt opp mot det å ikke snakke, dvs. tie, om det uforståelige. Å skrive har en annen kvalitet en annen funksjon enn å snakke, også om vi tenker på Frances Yates og hennes verk The Art of Memory?

Ja, det har det. I det vanlige dagligdagse språket så forholder jeg meg ikke til den magiske tradisjonen. På den andre siden så er jeg vel ikke alltid så skjerpet når det gjelder fornuften, skrivingen og rommet. Dette

lille rommet som var større og har blitt mindre, krever en konsentrasjon som ikke alltid er der, men den er der når jeg skriver.

Og det er noe som man kan snakke om i skrift, men som vi ikke taler om?

Ja, det er noe det går an å få til med ord i skrift som det ikke går an å få til i en samtale, tror jeg. Det er kanskje det som er noe av lyrikkens force, sjøl om det går an i prosaen også.

«Å skrive med følelsen av å skrive et annet dikt, et skyggedikt av det egentlige, det perspektivrike som jeg glemmer og gjemmer ved å skrive.» Skrift og det å skrive innebærer både glemsel og gjemsel, men samtidig er det ikke det, for med diktet følger det et annet dikt, et skyggedikt.

Ja, det er litt slik som med historie og historieforskning. Når man fokuserer på noe i historien, f.eks. revolusjonen i Berlin i 1918, og åpner for det, så ser man tingene i et visst perspektiv. Da velger man noe ut og kaster på en måte en fakkell tilbake i historiens mørke. Man kaster den i en bestemt retning, og da får man opplyst en eller flere sider ved det, mens resten blir liggende i mørke. Velger du å fokusere på noe, velger du bort noe annet, og det er mesteparten. Det er samme type tankegang.

Så gjemsel og glemsel er på en måte koblet sammen. Dette egentlige diktet har et skyggedikt, det er noe som avskjules i mørket, og så er det noe som følger med på lasset så å si, et skyggedikt.

Ja, forhåpentligvis, selv om det kanskje ikke alltid virker sånn. Det føles ikke alltid sånn, men forhåpentligvis er det der.

Hvordan begynner du på en bok? Har du et slags prosjekt du skal fullføre, eller begynner du med et dikt eller en tekst? Hvor planlagt er det i utgangspunktet?

Det er vel mer at det åpenbarer seg en eller annen plass, et eller annet felt, en retning hvor jeg kan gå, som så på en måte blir et slags rom å utforske. Jeg har ofte tittelen formulert først.

For i tittelen antydes det et område å utforske?

Ja. Eller jeg har i hvert fall et område å utforske. I de to siste bøkene visste jeg det skulle dreie seg om håp, men jeg har ikke helt hatt formuleringene. Jeg har ofte hatt formuleringene, og de har vært tilknyttet en eller annen problematikk, et sted å begynne å grave.

Vil konsekvensen da bli at tekstene er veldig beslektet i og med at du er innenfor et slags tematisk område når du begynner?

Ja, de er nok beslektet, det tror jeg. Alle tekstene i ei bok er beslektet, men på forskjellige vis.

Men likevel slik at en tekst, som i Fra håpets historie og Håp bygger huset, kan stå på egne bein?

Ja, at det ikke bare er en del av en større struktur, det er enkeltdigt. Jeg vet ikke hvor bevisst det valget er alltid. Hvorfor blir det relativt korte konsentrerte tekster og ikke lengre fortellinger? Men det er kanskje det at sangen og konsentrasjonen om detaljene spiller inn. Selv om jeg kan ha lyst til å skrive en lang tekst, det har jeg jo.

Det jeg tenkte på, var at du også har tekster som beveger seg i lange sekvenser, sekvensdikt eller langdikt, kanskje mest tidlig i forfatterskapet. Og du har tekster som står for seg selv uten tittel, og eksempelvis i Vekta av lyset og håp-bøkene dukker det opp så vel kortere lyriske dikt som prosadikt med titler. I en viss forstand er titlene dine leservennlige, man får et tips om hva som skal komme eller en slags sammenfatning. Det er en utvikling som har skjedd når du ser tilbake?

Ja. Og mer i retning av fortellinga eller kortere fortellinger, men også i retning av sangen.

Du har boktitler, som angir noe, Nattens kontinent, Fra håpets historie, Regnet i Buenos Aires, m.v. Det kan virke som om det er noen slags tilskyndelser som får deg i gang, en erfaring eller et eller annet.

Ja, plutselig så er det en eller annen innsikt, en eller annen visjon, et eller annet som er veldig fascinerende og komplisert, et sted hvor jeg får lyst til å grave, som sagt, en slags arkeologisk impuls. Og det går hånd i hånd med livserfaring og aktuelle problemstillinger. Nå har jeg begynt å skrive mer om klimaproblematikken. Det gjør mange, det må til. Impulsen er ikke utfra et politisk program, men et ønske om å fokusere på og undersøke hvordan vilkårene forandrer seg, også for lyrikken sjølsagt når årstider, artsmangfold, flora ikke er de samme, tigreren kan ikke stå for det samme som hos William Blake, haren har ikke samme vilkår som hos Dürer.

II

Korrespondanse er en ambisiøs tittel å debutere med.

Ja. Og der var jeg liksom litt ute etter Baudelaire og ikke på linje med han, motsatte meg tanken om korrespondanse mellom konkrete og åndelige fenomener. Men jeg har vel blitt mer på linje med han siden, mer åpen for hva tvil kan innebære og hvilke begrensninger kunnskapen har. Men det er jo en brevbasert samling, så det er også et konkret utgangspunkt for tittelen.

Reisemotivet er sentralt her. For meg ser det ut til at det er enkeltheter du slår ned på, du bretter ikke ut reiseerfaringene, du avgrenser motivene, det er utsnitt?

Ja, det er jo mer skisser kan du si, eller snapshots. Det er ikke så tygd på i det hele tatt, og det er heller ikke satt inn i en sammenheng slik

jeg føler at jeg har prøvd meg på i håp-bøkene, at jeg ikke bare skriver diktet, men også diktets omland. Det foregår ting på forskjellige plan i diktet seinere, det er mer dybdeperspektiv, ikke så bundet til overflaten som den gangen. Det er flere tider i tidene og ikke bare påstander om det.

Det som har med blick og syn å gjøre er framtreddende i denne første boka di. Når du skriver notater fra England dukker maleren Gainsborough opp, og når du er i Frankrike, er det Monet eller Pissarro. Bildekunsten har åpenbart vært viktig for deg helt fra begynnelsen av. Finlands-svenske Helene Schjerfbeck er der, du følger så å si hennes utvikling fra naturalisme til ansiktstrekkene viskes ut i bildene hennes. Matisse med sitater fra Rilke er montert inn i et annet dikt. Er det bildemotivene eller komposisjonsteknikken du fanges av?

Jeg tror vel at det umiddelbart viktige er motivet, men så ligger det en veldig inspirasjon i komposisjonen. Jeg leter vel etter komposisjonen i motivet på en måte. Det har med tolkninger av lys å gjøre, hvordan lyset faller, hva slags rolle får det spille, hva det betyr. Uten at jeg kan formulere det så nøyaktig, så tror jeg det er hvordan lyset viser fram motivet, eller hvordan det spiller med, jeg blir opptatt av.

Ja, komposisjonen får en til å lese bildene på en spesifikk måte. Men når man så overfører erfaringen til språkkunst, oppstår det da et slags metaforisk forhold mellom språk og kunstbilde, eller er det mer en direkte tenkning omkring bildets måte å komponere ting på?

Det vet jeg ikke helt hvordan jeg skal svare på, for det som står til rådighet for meg er ofte det å male bilde med ord, å bruke metaforen for å lage perspektiv og dybde og sånne ting, mens kunstbilde jo har andre ting til rådighet. Men jeg vil si at det er dette med at lyset spiller hovedrollen, hvordan det skaper rommet som er det sentrale, og spørsmålet om hva som blir vist fram og hva som ikke blir vist fram. En bildekunstner vil kunne uttale seg mye mer spesifikt om teknikk og oppbygning, men jeg holder meg oftest til lyset, fordi jeg synes det er fascinerende å «lese» lysets skrift i bildet. Hva avslører den? Og ikke

minst hvordan virker lyset. Og som vi var inne på i dette med å kaste en brannfakkell bakover i historien; lyset har magien i seg, det står der på vippen mellom det fornuftsmessige og det magiske. Det er en av grunnene til at jeg nå kunne godt tenke meg å avslutte et kapittel eller få utgitt dikt i samling, fordi jeg ser at lyset har spilt veldig mye av hovedrollen i mine dikt til nå. Det vil gå an å gi ut ei slik samlede dikt og kalle den for *Vekta av lyset*, slik de gjorde i Frankrike i fjor. Det ville gi mening. Men så bør jeg da kanskje heller vente, for jeg kan ikke forestille meg at jeg skal slutte å tolke lyset. Ofte inspirerer synet til sang.

Når du står foran et kunstbilde og ser lyset falle, og det er noe som er opplyst, ja, så er det da noe som ikke er opplyst. Hva er mest fascinerende – det opplyste, det som ligger i halvmørke, det som skjules? Hva slår man ned på?

Når du sier det slik, tror jeg det viktigste er kvaliteten på lyset, hva slags lys det er. Det er det jeg begynner å tenke på, for denne sier noe om kommunikasjonen fra menneske til menneske, hva vedkommende la inn i lyset, hva slags stemning det gir. Ordet stemning passer kanskje ikke helt, det er mer hva slags sannhet som kommuniseres i kvaliteten på lyset. Og det som ikke trer fram, er vel så viktig for meg som det som trer fram.

Med kvaliteten på lyset tenker du da på at noe som egentlig ikke er lyskilder, kan lyse i et kunstbilde, eller er det et slags guddommelig lys som du kan se i religiøse bilder for eksempel? Er det den type kvalitet du tenker på?

Nei, det er mer i retning av stemning, noe menneskelig.

Om ikke ordet stemning er godt, så stemmes man?

Ja, man stemmes på et eller annet vis, nettopp. Man stemmes til en eller annen innsikt.

Det er en interessant metaforikk du bruker på det der; man stemmes til en stemning, men ordet stemning passer likevel ikke helt. Korrespondanse kunne kalles et arkivisk langdikt, oppbygd måned for måned, tar du fram marsmåned, kan du lese hva som foregikk da. I I sin tid er reisemotivet også sentralt, her kommer før nevnte Sverige inn, men bokprosjektet er annerledes enn det er i Korrespondanse har jeg en fornemmelse av.

Ja, det er det. Det historiske perspektivet kommer inn, og også dette med å ta et slags oppgjør med den mer rasjonelle måten å se historie på, det lange titteldiktet vil jeg si er et ganske rasjonelt dikt som tar et oppgjør nettopp med det rasjonelle. Og så beveger jeg meg ut på natt-sida eller den mer magiske sida når jeg kommer til *Nattens kontinent*.

På en måte er det en dikotomi mellom naturvitenskap på den ene siden og ulike andre tilganger til virkeligheten på den andre som strukturerer I sin tid?

Ja, det er det. Det er ganske sånn fornuftig gjort, for å si det slik. Men det kan man ikke si om *Nattens kontinent*. Mye kunnskap er vist fram i *I sin tid*. Jeg vil ikke påstå at jeg har fått noe mindre kunnskap siden, men jeg synes ikke det er så viktig å sitere eller vise den fram, eller si «se, dette har jeg lest». Jeg synes det er viktigere å prøve å være den vitenskapspersonen sjøl, og undersøke fenomenene istedenfor å referere til andre. Det er jo ikke slik at en ikke leser, men skal en lage den typen kunnskapskataloger og referanser i diktet, tror jeg det gir signaler om at du henvender deg til et spesielt sjikt med lesere, og det vil jeg ikke. Jeg er mer på Gertrude Steins side, hun sa «I write for myself and strangers». Mens det var nedslagsfeltet som mye av den engelske lyrikken hadde da jeg begynte for alvor på begynnelsen av 80-tallet, eller den delen av den som jeg kom i nærkontakt med. Der var de veldig opptatt av den type katalogisering eller den type katalogreferanser. Hvis man i ett dikt kunne ha allusjoner til tjue andre, så var det det å foretrekke, men da tror jeg at en går glipp av frimodighet og dette med undringsrommet som man deler med leseren i utgangspunktet. Leseren har også lest andre ting og har sine egne

assosiasjoner, så da kommer alle disse bevisste lagene av betydning i veien.

Det kan bli show-off?

Det kan det eller det kan bli en veldig distanse som en ikke er tjent med. Hvis man skal gjøre rommet mindre, så tror jeg ikke det er veien å gå, men det er ikke dermed sagt at jeg ikke har Rilke med meg for eksempel eller driver og lærer meg ting av han utenat og slikt. Jeg tror på det mer som en internalisert del av språket og erfaringa. Veldig mye av den lyrikken som jeg har lest og lest godt, har blitt en del av mine egne erfaringer, det er på linje med å vaske huset. Kanskje! Kunsten kan jo løfte deg, men det er ikke slik at jeg anser et dikt av John Donne som mye mer vesentlig enn veldig mange andre menneskelige aktiviteter.

Det er altså snakk om en Erinnerung, indregjøring; Donne er blitt en del av det indre liv så å si.

Ja. Det kan høres skrytete ut, jeg har ikke lest så mye av han, men noen tekster greier man å gjøre det med. Sånn som George Oppens *Of Being Numerous* for eksempel, som jeg skulle skrive avhandling om. Han har jeg på øret, jeg hører han, det er bare slik det er, han er med meg.

Det er en slags tvil om naturvitenskapen som kunnskapsområde i I sin tid, synes jeg. Det er en slags tvil i forhold til alle gitte sannheter.

Ja, det er det. Jeg var på et tidspunkt opptatt av at jeg kanskje skulle bli prest, og den tvilen er også der. Det er en tvilebok.

Men å bli prest, det la du vekk.

Ja, men noen vil kanskje hevde at poetens gjerning og prestens har felles trekk? Så vil jeg si at vi deler troen på åndelige verdier, men ikke innholdet i dem da. Ikke arvesynden! Jeg er ikke så opptatt av

det guddommelige som det menneskelige, det subjektive, det mangfoldige. Ikke så opptatt av skaperen som av skaperverket.

I Nattens kontinent er det nattsida som rår; og det magiske kommer inn, nevnte du nettopp. Disse første bøkene dine opplever jeg som veldig forskjellige, men de kan likevel bevege seg i lange sekvenser som hører sammen, og visse motiver går igjen. Men med Nattens kontinent inntreffer det en markant endring. Er det noe du selv fornemmer, eller er det bare meg?

Det fornemmer jeg. Jeg sa ganske mye om det i et intervju med Tone Hødnebo og Henning Hagerup i Vagant. Jeg oppfatter *Nattens kontinent* som et skritt ut i det ukjente, som en slags personlig revolusjon i forhold til hva jeg tror diktninga kunne gjøre, hva slags rom den kunne gå inn i og være i. Tematikken ryddet også vei; den dreier seg om en fødsels erfaring. Enhver som har erfart det vet at da kommer man nær både fødsel og død, og det åpner seg et stort nattlig rom som stråler gjennom oss, den svarte sola, den får en erfaring med. Da ser man ikke på svingende pendler lenger, da beveger man seg ut i mørket sjøl, og prøver å si noe om det. Og også om kjærligheten som kom og snudde opp ned på alt.

Slik sett er det et veldig følelsesregister der. Det er ganske vanskelige erfaringer som beskrives i den boken.

Ja. En følelse av å komme hjem og det er samtidig å være et sted blant stjernene på en måte. Det er den motsetningen som er veldig aktualisert; det trygge og det utrygge, og det åpner seg i all sin velde.

Men den mørke sol er jo i høyeste grad også et litterært fenomen.

Det er jo det, og jeg mener det ikke på Kristeva-vis, at det er solen som skinner over depresjonen, jeg mener ikke det. Jeg mener heller ikke den svarte sola og de mørke kreftene som blir forbundet med den. Jeg mener mer det at du får erfaring med en annen type lys, kan du si.

Det er kanskje galt å bruke det ordet, men jeg har brukt ordet omvendt sol, det ble slik.

Mon ikke «omvendt sol» er et vanskeligere fenomen å gripe?

Det er vanskelig, men hva skal man kalle det? Det er ikke lett å finne de presise uttrykkene for slike ting, det uforståelige som vi må forbeholde oss retten til å si noe om.

Tittelen på boka er jo særs metaforisk, et kontinent er enormt i utstrekning.

Men man snakker jo også om «the continents of the mind». Så tittelen er på en måte dobbelt metaforisk.

Fødselserfaringen og konsekvensene av den gjør et dypt inntrykk på meg. Er ikke det et veldig personlig emne å skrive om?

Jo, det er personlig, samtidig som det ikke er det. Veldig mange har den erfaringen. Det er vel kanskje et eksempel på det vi snakket om tidligere om hvor langt inn en går og hvor personlig en gjør det. Men det er en allmenn erfaring, jeg håper jo, for diktet, at jeg ikke setter den jenta som...

Det var den teksten om jenta på badeværelset, hun som ikke ville være med i et dikt?

Ja, det er viktig at det ikke er den følelsen leseren får, verken at jeg står der halvnaken eller avkler en annen og setter denne i forlegenhet, trenger meg på, men at det er på et eller annet vis blir en samtale om en felles erfaring, at det kan være noe som også kan si noe om andres erfaringer. Sånn kan jeg oppleve det sjøl, at når jeg leser et dikt som berører meg, så blir det en del av min egen erfaring, mitt eget ordforråd, noe som utvider feltet. Diktet vil være med! Det er jo håpet for diktet. Da rimer det bedre at rommet er mindre, og ikke man står som en Napoleon på voldene og roper ut at slik og sånn skal det være.

Tekstene i Nattens kontinent er på en måte nedskrapte, man kan spørre seg om ikke et objektivt korrelat er på gang her.

Det tror jeg kanskje. Det kan ha noe med påvirkningen fra objektivismen å gjøre. Som sagt så levde jeg veldig tett med George Oppens diktning og objektivistene. Så «det objektive korrelatet» ja, dette at det knappe skulle representere det dype, det sammensatte. Men boka, det knappe ved den, speiler også det at jeg savnet kunnskap og en stemme til å utdype opplevelsen, det var jo nye erfaringer. Men jeg tror og håper det har med det objektive korrelat å gjøre, for det kan tippe over. Sånn føler en det jo, om en skriver eller ikke.

Den neste boka, Revolusjonselegier, er langt mer historisk orientert?

Ja, for i sin impuls har det med den engelske revolusjonen og mye av det stoffet der å gjøre, men samtidig begynner jeg å smalne inn rommet. Det er en annen arena enn *I sin tid*, som også er historisk innrettet, men på annet vis. Til dels er det en ganske filosofisk bok. Jeg tar revolusjonen, en idé om å snu verden opp-ned, og spør meg hvordan den da ser ut. Så revolusjonen blir en filosofisk tilnærming – hva slags ord skal jeg bruke hvis jeg ikke skal bruke ordet personlig?

Er det en «revolution of the mind» vi snakker om?

Ja, det er jo det. Samtidig som det er dette med erkjennelsen av at det faktisk går an å snu opp-ned på ting, forandringer går an i livet.

Samtidig har det et elegisk element i seg?

Det har et elegiske element i seg i den forstand at ofte går det ikke an. Ofte støter en på hindringer eller måter å si ting på som utvisker forandringen som erfaring, og gjør det til ingenting. Det synes ikke igjen i det som blir sagt.

Så det er ikke en elegi over at tilstanden før revolusjonen var tryggere og enklere, og jo mer man snur noe opp-ned, desto vanskeligere blir det.

Nei, det er en elegi over at forandringen blir utvisket i erkjennelsen eller i språket.

«Bak ditt forheng, ord, er regnet stengt / ute og øyet har måtte gi tapt for din / klarsynthet // det sto en kamp om fortellingen, om sol / og måne, den vant som befridde skyggene / for sjel // nå svever drømmene i drømmenes sfære og / regnet har vendt tilbake / til seg selv.» Regnet er et gjennomgående element. Men her snakker du til ordet, «bak ditt [ordets] forheng». Det er for så vidt litt programmatisk, å åpne på den måten?

Det er det. Jeg vet ikke om man kan være så programmatisk som dette diktet er, men jeg prøver å si noe om mye av det vi har vært inne på før, at språket er med på å skyve den magiske erkjennelsesmåten vekk, også frarøver oss en del andre type erkjennelser også. Det blir et så lineært og smalt felt at forskjellige perspektiver klapper sammen i én type erkjennelse.

Kampen om fortellingen vinnes av «den som befridde skyggene for sjel». Det sjel-løse språket vinner fram på bekostning av drømme-språket?

Ja, dette at man skiller det ene fra det andre, har system, driver med kategorisering. Det er på den negative siden dette innledningsdiktet, så derfor har jeg av og til tenkt at det er for programmatisk på en måte, men det får nå være. Her er det et ganske stort rom som jeg taler ut i.

Det er et komplekst dikt dette, du apostroferer ordet, som skjuler noe bak sitt «forheng» og det er et slags utfrielsesmotiv også, verbet er «befridde». Negativt ja, men nyansert samtidig. Og «regnet er stengt ute». I neste bok dukker regnmotivet opp alt i tittelen i bestemt form,

Regnet i Buenos Aires. *Kanskje er det den blinde Borges vi møter tidlig i boka, i versene «fint yr som ble hengende / i luften over et gårdsrom, gjorde en / blind mann seende». Borges' diktning var en tilskyndelse for deg?*

Ja, en av sonettene hans her.

Kanskje den som heter «Regn»? Regn-motivet innebærer vel noe mer hos deg enn regn i direkte, denotativ betydning? Slik det gjør hos Borges?

Ja, det er en slags transport, en slags vogn. Jeg setter meg opp i regnets vogn, og så drar jeg fra sted til sted. Det er sløret, det er noe som en kan åpne og se bak. Det som skjer i den sonetten, som fascinerte meg voldsomt, var dette med lyden, at regnet bringer stemmene fra fortida tilbake. Jeg bare stakk hodet inn i regnet og lytta meg fram til disse stemmene som det førte med seg, som regnet bar, prøvde å finne ut noe om fortida. Det er en ganske personlig samling i Borges' tegn. Han skriver at regnet bringer tilbake stemmen til faren hans som er død, men som han sier ikke er død. Jeg tenkte at jeg ville se på noe av det samme.

Borges har vel Buenos Aires i tittelen på en av diktbøkene sine. Så det var på grunn av han at det ble nettopp Buenos Aires?

Ja, på grunn av han, og også selvfølgelig veldig mange andre sør-amerikanske lyrikere. Man kommer ikke unna Latin-Amerika som en veldig kraftfull plass for lyrikken, og stedene har overlevd. Det har andre steder på kloden også, og det åpenbarte seg veldig for meg da jeg jobbet i fengsel. Mange av fangene jeg kom i kontakt med kunne lange dikt utenat, diktene var en del av deres personlige erfaring og disse tekstene bar de med seg inn og rundt i fengselet. Og delte.

Regnet kunne kanskje kalles et lede-motiv i denne samlinga?

Ja, det binder alt sammen og er et utgangspunkt for den utforskningen og erkjennelsen som skjer i den boka. Så er det også en annen fortelling som fletter seg inn i den, en fortelling om utviklinga av og angrep på hjernen. Det ytre landskapet, minnet om regnet, veksler med en utforskning av det indre i *Nattens kontinent*, forutsetningen for hvordan minnet fungerer eller ikke, og da bruker jeg språk fra lobotomien, men også fra embryologien i dette. Jeg prøver å bringe sammen den menneskelige utviklingen og ødeleggelsen av den, vise hva slags krefter hukommelsen er opp i mot.

Men når du skriver med referanse til lobotomi eller til embryologi, så betyr det at det gjøres veldig mye research i forkant? Eller er det slikt du kan mye om?

Nei, jeg gjør undersøkelser, leser meg opp, leter. Men det leder jo forhåpentligvis til kunnskap! Jeg har alltid vært fascinert av kulturhistorie, og også av en del av disse fysiologiske tingene ved oss, hvordan sansene virker for eksempel. Jeg synes det er veldig vesentlig for hvordan bildedannelse kan skje i lyrikken at man kjenner til de faktiske, fysiske forutsetningene for sansningene, og ikke minst hva begrensningene er. Det er kanskje et sted jeg der jeg skiller lag med romantikerne, hvis jeg kan si det sånn. Jeg kjenner veldig på de begrensningene og er opptatt av hvilke muligheter som ligger der. Jeg tror ikke at man kan ha en visjon som er altomfattende.

Så det «ekstreme» visjonsdiktet tror du ikke på?

Nei. Jeg tror at begrensningene er der. De bestemmer våre vilkår, de både blinder og beskytter oss.

Regnet i Buenos Aires ble fulgt av Salt på øyet. Og å få salt på øyet innebærer vel sansemessig forstyrrelse?

Det handler jo også om begrensninger, forstyrrelser i forhold til sansene, men det er en konkret personlig historie også som i stor grad ligger til grunn for den boka, det er fortellingen om ei venninne som

døde så tidlig. Det er en fortelling jeg aldri blir ferdig med, fordi hun var der helt fra begynnelsen, det var vi som leste Emily Dickinson sammen den gangen i åtte-ni års alder. Det var hun som skulle bli forfatter. Jeg har ennå ikke utforsket hva alt det betyr. Dette med fotografier kommer også inn der, mer konkret enn i det jeg har gjort før. Det var en slags åpenbaring å komme i kontakt med Francesca Woodmans fotografier, for eksempel, eller Henri Cartier-Bressons. Woodmans badekar dukker opp i *Salt på øyet*, det står inne men jeg plasserer det også ut i hagen, og noen motiver fra Cartier-Bresson som passet med fortellingen om vennskapet. Denne erfaringen med henne danner ett av utgangspunktene for *Uten film i kameraet* også, det er henne og meg du ser på forsida av boka, hånda du ser på skulderen min er hennes. Og katten Flossie vender halen til. Jeg er temmelig sikker på at det der er Flossie.

Ja, det er en katt i alle fall, jeg ser det nå, jeg har alltid tenkt at det var en hund. Men tittelen Salt på øyet er selv-forklarende, langt mer forklarende enn dine tidligere titler. Og her er du for alvor på vei mot dette mindre rommet du har snakket om?

Ja, og det er nok også kanskje på grunn av påvirkning fra fotografiet. Det lar blikket få hvile på detaljer, henter dem fram, ikke styrt av en bestemt idé eller logisk rekkefølge. Det kan forstørre det lille rommet.

Her er det dikt som i større grad nærmer seg prosadiktet, og de blir mer fortellende. Det blir ikke såkalte kvikk-lunsj-dikt, men de grenser opp mot å bli rene prosadikt. Du skriver også prosa innimellom, Lynettes reise, for eksempel, med sjangerbetegnelsen «ungdomsroman»? Er det noe som skjer samtidig?

Nei, men det burde det muligens. Når det gjelder den ungdomsboka, så er jo det ei bok jeg på en måte ikke vil kalle litteratur på samme vis, fordi jeg ikke får til noe i språket der. Det er mer en fortelling eller en tragedie der jeg prøver å komme i kontakt gjennom et språk som jeg ikke identifiserer med på samme måte som jeg gjør med prosadiktene. Det er en forfeila bok i den forstand. Jeg tror det er en

ganske OK bok, men den er ikke litterær på samme vis slik jeg ser det, dessverre. Jeg håper kanskje en eller annen gang å lukke det gapet, men jeg vet ikke.

Er det fordi den er rettet til andre lesere?

Nei, det tror jeg ikke. Jeg tror årsaken ligger i meg. Den boka hadde jeg vel i utgangspunktet tenk mer som en all-alderbok, en bok som voksne også kunne lese. Så var det forlaget som fant på at den kunne være en ungdomsbok. Det tror jeg kanskje var det rette, men at ungdom skulle være mottakere eller lesergruppe, var ikke bevisst fra min side. Ønsket var å lage en episk struktur eller en større, mer detaljert kronologisk framstilling som også hadde en språklig kraft, men jeg synes ikke at jeg har fått det til. Men forhåpentligvis har den andre kvaliteter da. Nei, det er en mangel hos meg det der, men ikke bare hos meg, tror jeg.

Men tilbake til Salt på øyet og Uten film i kameraet. Sistnevnte er en bok som har fått mer akademisk omtale enn andre av dine bøker. Det er en ekfrasebok, og ekfraser finnes det hos deg så å si fra begynnelsen av. Men jeg fornemmer at du kanskje opplever fotografiet er annerledes enn de andre bildekunststartene?

Ja, fotografiet taler mer direkte, synes jeg, og det aktualiserer spørsmålet om hva som er kunst og hva som ikke det, det synes jeg også er interessant. Det er mange ting der som kommer sammen på en måte, som det ikke gjør i bildekunsten i den forstand. Det er kanskje også dette med det mindre rommet, tross alt så tilhører veldig mye fotografi det mindre rommet, det er ikke det store tablået på samme vis som maleriet ofte er.

Fordi du kan være mer radikal i bildeutsnittet?

Ja, utsnittet er viktig, men også det at det er mer tilgjengelig, at det er mer «everyman», det tilhører alle, og derfor er det mindre høytidelig

sjøl om det ofte er av høytidelige øyeblikk. Og det er mer personlig på en måte som ordet personlig ikke helt dekker...

Men foreleggene du bruker, er veldig forskjellig, fra reprotasje- og dokumentarfotografi til kunstfotos. Det er et veldig sprang i bildematerialet, fra veldig avansert fotokunst som knapt er «everyman» kunst av hverdagslige scener fra Paris, til hverdagslige amatørbilder fra...

Ja, som sagt reiser det spørsmålet om hva som er kunst og hva som ikke er det, det blir mer usikkert på en måte. Her merker jeg at jeg ikke har veldig mange gode svar, men dette er noe som fascinerer meg ved mediet. Og så er det dette med begrensningne som ligger i svart-hvitt for stort sett alle foreleggene er svart-hvitt fotografi, og da kan du rendyrke det med lysskrifta på en annen måte. Det blir på et vis enda mer personlig med svart-hvitt fotografiet, det blir mer som skrift, det finnes en slags identifikasjon med diktet i utgangspunktet. Fotografiet er fascinerende på så mange måter, særlig forholdet mellom overflate og dybde, og ikke minst hva som ikke er med på bildet.

Nettopp, og det er derfor kameraet er uten film?

Ja, det kan du også si, men i første rekke er det ganske enkelt fordi det ikke er bilder det dreier seg om, men dikt.

Fotografiet er vel tettere på virkeligheten enn f.eks. maleriet? Helt ekstremt tett på virkeligheten i en viss forstand, rent objektivt sett.

Ja, rent objektivt er det tettere på virkeligheten. Det er slik som Roland Barthes skriver, at du er i kontakt med virkeligheten, du føler at du kommer i kontakt med andre tider gjennom fotografiet. «I am looking at the eyes that looked at the emperor», skriver han i *Camera lucida*. Det er nesten som å få ta på keiseren, det er illusjonen av å være til stede for lenge siden. Det er besnærende, og det er et hovedtema som går gjennom veldig mye av det jeg har skrevet, denne forskjellen

mellom det virkelige og det som forestiller det virkelige. Forstillingen er en del av det.

Lys og mørke er en grunnfigurasjon i lyrikken, og man kan vanskelig tenke seg lys uten mørke. Naturvitenskapen sier ganske mye om lyspartikler, masse og svarte hull, lys har vekt kan man vel si, men oppfører seg med sin bevegelsesenergi likevel annerledes enn andre partikler. Men tittelen på boka di, Vekta av lyset, skal kanskje helst forstås metaforisk?

Det har med det vi snakket om å gjøre, kvaliteten på lyset. Hvor mye veier lyset i dag, hva er det som skjer i dag? Veldig mye kom til meg gjennom titteldiktet, som egentlig er et ganske mørkt dikt. Det handler om hva slags språk skal man bruke for den type erfaring som beskrives i teksten, det finnes forskjellige typer lys i det diktet, beskrivelser av disse i forsøk på å holde lyset fast i en mørk situasjon, som gravferden til et barn. At det er forskjellige betydninger av lyset, er vel hovedinnretninga på den boka, og den vokser ut av jobbinga med fotografiet, men forholder seg ikke til noe spesielt fotografi lenger. Det er ingen ekfraser i denne boka.

Lyset og lysets rolle i poesien er jo et vanskelig emne i seg selv, og det er et emne som har vært der hele tiden i din poesi. Men Vekta av lyset går i litt ulike retninger, motivkretsen varierer, mange motiver går i retning av det dagligdagse, hverdagslige kunne man kanskje si?

Ja, den går mer i retning av det, jeg oppfattet plutselig at en del av de vanlige, dagligdagse gjøremålene kunne være materiale for dikt på et annerledes avgjørende vis enn før. Men det subjektive ved dem, ikke bare gjøremålene, men hvordan de ble utført. Det ligger kunnskap i vasking, men også et uttrykk, det kan vaskes med ømhet og omtanke, men også med aggresjon, med ulmende uro, et underliggende budskap. Det lærte jeg noe om gjennom å lese Gunvor Hofmo. I diktet «Hva er igjen fra min barndom» i *Gjest på jorden* er grøten og det lille rommet med, men også skyggesider ved barndommen. Det er et sånt dikt som er et mantra i min diktning.

Gjest på jorden er boka hun kom tilbake med i 1971, og i diktet du nevner, begynner hun vel nettopp med lys og skygge og «lyset med skumring i». Du skriver i «Diktets ånd» om diktet som kommer «seilende» alt mens dikt-duet redder inn klærne fra klessnora, du balanserer meta-tematikk med hverdagslighet, det høye blandes med det lave. Og slik skapes et rom for undring?

Jeg tror at man kan skape undring i hvilket som helst rom, det er vel det som er påstanden. Og trekke det ned på jorda. Det er der vi er, vi behøver ikke å vende øynene oppover, for vi kan se undringsrommet i en sokk. Det dreier seg også litt om den kampen for tilværelsen så å si, at man må finne rom til kunsten i hverdagen. Mang en gang har et dikt bare fløyet sin vei fordi man slett ikke har hatt mulighet til å skrive det ned. Men det kan også være bra. For det kan jo hende at diktene som har fløyet sin vei, skulle fly sin vei.

Det minner litt om det Rolf Jacobsen pleide å si i intervjuer, at poeten må ha antenner som kan fange inn de signaler som kommer til han. Man er så å si åpen for det som skjer, også midt oppe i det hverdagslige?

Det tror jeg på. Men det er ikke alltid det finnes rom for å gjøre noe med det.

Er det en annen form for musikalitet, en annen form for språkmaterialitet i de siste bøkene dine enn det har vært før? Jeg lurer på om det har noe med den innsnevringen av rommet som vi har snakket om å gjøre, med muntligheten.

Jeg tror det. Nærsynthet og muntlighet, fascinasjonen ved det taktile. Som Oppen sier: «There are things / we live among, and 'to see them / is to know ourselves'.»

«To see them», ja. Men her er også andre sanser, det taktile, lukt, altså synestesien i erfaringen av tingene. Men så avbrytes dette prosjektet med Den ukjente. Den er annerledes.

Ja, det er en roman. Av et slag.

Men det er «Dikt gjengitt av Hanne Bramness» heter det på omslaget, og når poeten sier at det er dikt, så er det vel dikt? Men prosjektet her er spesielt.

Ja, det er et alter-ego-prosjekt. Det er fortellingen om en annen, om en lyriker som levde for nesten hundre år siden. Hvordan kunne et sånt kvinneliv, et slikt lyrikerliv, ha sett ut for hundre år siden? Og hva om man hadde kommet borti erfaringer som brøt veldig med det som var akseptabelt? Og så er det erfaringer fra mitt eget liv som jeg ikke fant noen annen måte å behandle på enn å legge det inn i munnen på en annen.

Og denne kvinnen, D.A.G, som du legger det i munnen på, døde da hun var på Valen sykehus, sykehuset der Olav H. Hauge også var innlagt i flere perioder av livet sitt. Og skjebnen til denne kvinnen kjenner man ikke helt til?

Nei, det «vites» ikke. Det er også sant for veldig mange skjebner nettopp i dette århundret, med kriger og fattigdom, det er noe som karakteriserer forrige århundre. Som Muriel Rukeyser sier: «I've lived in the century of world wars». Katastrofen var mer total, og til tross for kommunikasjonsrevolusjon, vet vi kanskje mindre enn det vi visste før, hele generasjoner av forfattere og stemmer før oss er blitt borte for oss. Det har jo vært slik som Tillie Olsen snakker om, at ved siden av litteraturhistorien så går en annen historie, stillhetens historie. *Den ukjente* er også en fortelling om det, den omvendte litteraturhistorien.

Boka er også annerledes i den forstand at den er utstyrt med etterord, med redegjørelse for prosjektet, om Valen sykehus og behandlingsmetoder, m.v. Et helt litterært essay for så vidt helt til slutt.

Og jeg har skrevet mye mer om «den ukjente», lagt flere ord i munnen på henne og satt henne inn i en norsk kvinnelitterær sammenheng, så vi får se. Nå er jo katta ute av sekken, så da er det kanskje ikke så

relevant å skrive noe mer. Men jeg synes det har vært spennende å se på norske kvinnelige lyrikere også, jeg har ikke gått i dybden på det før. Men Valen sykehus er også en myteomspunnet plass. Det er jo det med at Hauge var der, og denne feilaktige påstanden om at han hadde veldig god hjelp av og kontakt med direktøren på sjukehuset.

Du tenker på Konrad Lunde? Han anmeldte vel en av bøkene til Olav H. Hauge i en vestlandsavis, så vidt jeg husker i farten?

Ja, det gjorde han. Men før det hadde det ikke vært noe kontakt imellom dem, men Hauges biograf og andre med ham, påstår at Lunde var en veldig god støtte for Hauge i hans poetiske prosjekt. Det er en myte som har oppstått.

Valen var vel et sykehus der det ble foretatt en masse inngrep, lobotomi var svært vanlig der ...

Ja, og de hadde en spesiell variant av lobotomi som var mye mindre presis, mye mindre treffsikker, så det var stor dødelighet også. Mange av de døde er anonyme og ligger under hellene på gravstedet på Valen, hellene er til dels lagt med navnene ned. Det er veldig tragisk. Man kjenner nærværet av smerte og urettferdighet. Midt oppe i all denne enorme, frodige, vakre naturen er det grusomt.

Så her har vi nok et eksempel på det å kaste en fakkell bakover i historien og se hva som lysess opp. De to seneste bøkene dine har begge ordet «håp» i tittelen; Fra håpets historie og Håp bygger huset, og i sistnevnte tittel kan vel både hus og håp være grammatisk subjekt i setningen. Var det konsipert som ett prosjekt i utgangspunktet?

Ja, jeg vil si det. De kommer også ut som ei bok neste år i England i Anna Reckins gjendiktning. *On Hope* skal den hete. Men de kom som to bøker. Det er utdyping av et aspekt i flere rom, jeg følte ikke at jeg var ferdig med undersøkelsen. Jeg hadde vel kanskje også tenkt på en triologi, men det er blitt umulig, i hvert fall så langt.

Dette er veldig velkomponert samlinger. Utgangspunktet er gjerne konkrete begivenheter, bestemte steder, det har med historisitet og historisk situering å gjøre?

Det er det, det har det. Det er den tanken jeg har fra den britiske historikeren Frances Yates, når hun skriver om håpet som den største eller den sterkeste drivkraften så langt i historien. Helt fram til det går gærent, så fortsetter menneskene å håpe. Det lar seg knytte sammen med kunsten, den som jeg bekjenner meg til har veldig mye med håp å gjøre, den er ikke misantropisk.

Tro, håp og kjærlighet, og størst av dem er håpet, ikke kjærligheten?

Det vil jeg ikke siteres på! Når man ser tilbake på historien og ser hvordan den blir opptegnet, så betones i veldig sterk grad slag, nederlag og mørke tider. Dette får farge framstillinga også av mentalitetshistorien, men da kommer man ikke innpå menneskenes sjeleliv. Der er det håpet som har romstert, det er sånn man kan forstå menneskene. Jeg har sett at noen har referert til boka som *Håpets historie*, men man må ha med «fra», for det er bare en bitte liten bit av denne historien, sjølsagt.

Når historiske hendelser inntreffer, så kan håpet sønderknuses. Å dikte etter Auschwitz – eller umuligheten av å dikte etter Auschwitz – har jo vært en stadig tilbakevendende problematikk i etterkrigstida. Håpet må vel gjenfinnes, og det er vel et problem i seg selv.

Det er sant. Men likevel oppstår det på uforklarlig vis. Jeg har ikke helt ganget ut sammenhengen her, men denne bevegelsen har noe med lyrikken å gjøre også, den også oppstår på uforklarlig vis. Den karrer seg videre. Kanskje er det ikke mer mystisk enn at den er en del av de fredelige aktivitetene som blir utført med håpets kraft.

Det lyriske diktet har en ekstrem evne til å dukke opp igjen, det kan eksperimenteres med på alskens ulike vis, men det lyriske diktet

kommer alltid tilbake. Det kan ikke bare ha med kunstens vesen i seg selv å gjøre, men også noe med selve sjangeren?

Jeg tror det, på et eller annet vis. Det er et eller annet som er fascinerende med uttrykket, sjangeren, hvordan det kobler bilde og sang. Lennart Sjögren snakker om at det er noe med den lille diktboka som har en spesiell, uforklarlig appell. Jeg vet jo ikke hvordan det kommer til å gå med den, men...

Jeg tror at han er inne på noe viktig. Jeg hørte Jonathan Culler i sommer, og han fortalte om hvordan det forholder seg med poesien i USA akkurat nå. Hvis en forfatter ikke er god til å lese opp, så blir han glemt, man har flyttet seg fra boka til den muntlige framsigelsen av diktet. Og han mente at når man gjør det, når man lar lesning erstattes av lytting, så går man glipp ikke bare av de som kanskje skriver den beste poesien, men også av noe av poetisiteten fordi diktet i diktboka møter mottakeren på en annen måte og langsommere måte, den møter blikket, ikke øret.

Og så trer den inn i det rommet hvor en kan ha en samtale, hvor man ikke står og er prest.

Nettopp. Vi har vært inne på Fra håpets historie flere ganger i samtalen, så det er også naturlig å slutte denne sekvensen med den. Jeg tenkte på teksten «Vitnesbyrd. (Familiehistorie)» som for øvrig følger rett etter «Litteraturhistorie» som foregår fredssommeren 1945. I «Vitnesbyrd» begynner det slik: «De flyttet inn til byen etter krigen. De rørte tårene / ut i kaffen, skar opp det tørre brødet, skyndet seg til / parken, der lyset ble silt gjennom trekroner i knopp. De / gikk til dammen, den brune, grunne, og matet endene, noe / de ikke kunne gjøre i krisetider. De satte sin lit // til melkebutikken, radioen som andakt, plastposer som ble / vasket, hengt til tork sammen med klorerte kluter. De // lå lenge uten å få sove når våren kom, hørte taktfaste / skritt som om krigen fremdeles pågikk, eller et sus av // elektriske innretninger, som om noe i framtida ville / kalle på deres sjenerøsitet. Da lyset steg på vinger av / gatestøv over røde tak, gikk de grytidlig ut på

tomme / kjøkken, dukket umerkelig for stikk fra de varmeste, mest / treffsikke solstrålene. De skrev ingen beskjeder i gruten / eller i grøten. Hva skulle det stått, at de ikke kjente / seg igjen i freden, og foraktet dagens barn? På tårenes / vegg står alt det skrevet som ordene strøk ut, alt som / aldri skjedde hvis det noen gang blir etterprøvd.» Dette er en veldig kompleks tekst om en erfaring knytta til etterkrigstida, en familiehistorie, der krigen sitter i en, lenge etter den er slutt. Det er noe troverdig og gjenkjennelig i selve situasjonen, fortid og framtid reflekteres i diktet, noe i framtida vil påkalle disse menneskenes sjenerøsitet. Og så sollyset i kjøkkenet og diktet forvandles på et vis, mot slutten heter det: «På tårenes vegg står alt det skrevet som ordene strøk ut». Det er en paradoksalitet i uttrykk og komposisjon her, men samtidig konkret også.

Det ligger et paradoks der, i dette med ordet som skjuler. Og ja, det konkrete som ikke er helt konkret. Om det konkrete betyr det sammen-vokste, så er det tingene som griper inn i hverandre og vipper over i forskjellige farger eller forskjellige frekvenser.

«Som om noe i framtida ville kalle på deres generøsitet.» Du går vel et skritt videre enn Walter Benjamin i passasjen om historiens engel. For her er det noe i framtida som kaller, kaller på generøsitet. Og her ligger håpet?

Ja. Bitterheten er ingen forutsetning for det som skal komme, du kan ikke få noe ut av den. Håpets vesen er framtidig. Det behøver ikke å være noe utopisk i dette, men det spørs jo litt hva man mener med utopi. Det kan jo hende det er utopisk, at det er en slags innebygd utopi, men dystopi er det iallfall ikke. Jeg er opptatt av det å skrive meg vekk fra den litteraturen som jeg oppfatter som misantropisk, som jeg nevnte så vidt. Sjøl om jeg ikke er noen romantiker og idealist lenger, så ønsker jeg ikke å stå i en sånn tradisjon, den type kunstnerrolle synes jeg ikke noe om. Jeg er jo enig med Shelley i at det er medfølelsen som en kan hjelpe til med, oppøving i den, inkludert trening av sin egen evne til innlevelse. Det er det mange som har sagt

i forskjellige tider, men jeg kjenner meg mye mer igjen i det enn i det med å eksponere menneskelivets litenhet og menneskets usselhet.

III

Dine egne synspunkter på diktningen og diktningens rolle, hvor stor betydning har det hadde når du har gjort dine store oversettelsesprosjekter? Jeg tenker på hele serien med gjendiktninger i Stemmens kontinent for det første, og så siden hen på Nordsjøforlaget som du driver nå. Er poetene som du gjendikter valgt med hensyn til egne preferanser, eller velger du fordi de ikke er representert på norsk og burde være det, eller hva er motivasjonen?

Jeg tror ikke jeg har noe reint litteraturideologisk utgangspunkt, men jeg tror nok at det er visse jeg ville unngått. Litterære stemmer, som jeg oppfatter representerer et helt annet menneskesyn, men hvor mye det er bevisst eller hvor mye det blander seg med den litterære smaken, er vanskelig å si. Jeg vil ikke påstå at det er noen objektiv utvelgelse, men det har også med de folka å gjøre som har engasjert seg. Ett av de viktigste poengene i forbindelse med *Stemmens kontinent* var at det skulle være en begeistra grunn for å oversette akkurat disse poetene, og at hver bok skulle utstyres med et etterord som viser den begeistringen eller det personlige engasjementet fra gjendikterens side. Så kan man diskutere om det er riktig og viktig eller ikke, men det var tanken da.

Ville det være forskjell på hva du selv påtar deg å gjendikte og det du var og er ansvarlig for som redaktør?

Ja, det er en forskjell, tror jeg. Nå har jeg vært veldig involvert i å få Gerður Kristnýs dikt over til norsk, og der kan man vel kanskje se at det er en viss litteratur- og kunstideologisk forskjell på henne og meg, kanskje særlig i den siste boka. Men det kan jo kanskje også være nyttig, det gir perspektiver.

Men Gerður er det ikke du som oversetter?

Nei, det er jo Oskar Vistdal, språkgeni og prisbelønt oversetter, men vi har en del utveksling i prosessen. Han er ikke lyriker i og for seg, så vi strides og bryner oss på hverandre, jeg med islandsk ordbok og av og til med litt hjelp fra dansk gjendiktning også, men jeg må stort sett bøye meg.

Stemmens kontinent – i den serien hadde du et helt korps av kvinnelige gjendiktere. Noen mannlige også, men det var vel også et bevisst valg, eller var det en tilfeldighet?

Forlaget ville helst ha det slik. Jeg synes ikke det var så vesentlig, men det som en ofte ser, og som også var utgangspunktet for den serien, var at gjendiktningen, særlig den som har den innretningen at det skal være sprunget ut av personlige engasjement, var og er dominert av mannlige utenlandske lyrikere fordi det var menn som gjorde gjendiktningene, derfor ble det bare sånn. Så når en skulle gjøre noe tilsvarende, fulgte samme gjendiktningssideal, var det mer nærliggende for de kvinnelige gjendikterne å plukke ut kvinnelige lyrikere. Eller omvendt da. Det er ikke bare litteraturhistorisk eller litterært betinget, men også det at man er nysgjerrig på hvordan disse kvinnene har greid å gjøre det de har gjort. Hvordan ble diktene til, hva slags rolle hadde lyrikken for dem i deres liv, hvordan fikk de laget kunst. Påfallende mange av dem hadde veldig vanskelige skjebner. Så det er dyrekjøpte erfaringer.

Var det et poeng at dere skulle gjendikte hele diktsamlinger.

Ja, jeg ville helst det, for man går glipp av bokas rom og gjenspeilingene som skjer i det rommet i bøker med utvalgte høydepunkter, men slik ble det bare delvis. De som har gjennomført det, er Oktober forlag i sin gjendiktningsserie. Kanskje det har kommet utgivelser der som ikke går helt inn i den kategorien, men jeg tror det har vært et veldig uttalt mål. Men i *Stemmens kontinent* ble det både hele diktsamlinger og dikt i utvalg.

Hvis du gjendikter en hel bok istedenfor å lage et utvalg, så har det vel noe med et synspunkt på diktboka som helhetlig verk å gjøre?

Ja. Og sånn sett synes jeg det at det med én bok er veldig interessant. Men hvis hver av de 26 forfatterne vi hadde med, hadde utgitt 10 fremragende diktsamlinger som det litt tullete sagt ikke var mulig å velge mellom, så ville det ha blitt 260 bøker for å sette det på spissen. Det lar seg naturligvis ikke gjøre.

Da du starta Nordsjøforlaget sammen med Lars Amund Vaage, var det andre prinsipper som lå til grunn?

Da var det det nære kulturfellesskapet som gjaldt. Vi hadde lenge tenkt på at det er et litterært og kulturelt samkvem eller samhörighet mellom landene rundt Nordsjøen, det er gjenklanger i Nordsjøregionen som vi hadde lyst til å se nærmere på, å utforske og knytte an til. Det at Sunnhordlandslitteraturen er bemerkelsesverdig rik og at fenomenet har mye til felles med det islandske, kom opp i arbeidet med Sunde Kyst- og Litteratursenter, for eksempel, og på senteret har vi hatt besøk fra forfattere fra andre land i regionen.

Til Nordsjø-regionen regner du Gotland i øst til Island i vest, eller sagt på en annen måte: du regner hele det nordiske språkområdet samt Tyskland, Nederland og Storbritannia som nedslagsfelt?

Ja, og Frankrike. Det er litt utvidet. Det handler også om hva man blir spurt om, man skal påta seg oppgaver man blir spurt om også.

Lyrikken i Norden, i Tyskland, Skottland og England kan du jo orientere deg i, men her er det vel også språk du ikke selv behersker. Dere har jo utgitt fått gjendiktet mange bøker fra islandsk for eksempel.

Ja, og da har vi blitt headhuntet fra Island. Og så har vi fått kontakt med gode gjendiktere fra islandsk. Det er veldig mange veldig bra lyrikere å ta av. Vi har bare utgitt noen ganske få. Man kunne godt hatt et forlag som var ti ganger så stort som Nordsjøforlaget og gitt ut bare

OLE KARLSEN

islandsk, det hadde vært relevant. Diktene har jo fremdeles en litt annen stand og stilling der, så det er også noe å lære av. Mens i India for eksempel som vi ble innviet i denne sommeren, finnes det mange lyrikere som aldri gir ut noe, og hvorfor skulle de nå det. Det er ikke noen litterær offentlighet som tar imot diktene.

Vi er vel snart der her til lands også.

And on this happy note ...

slutter vi. Og vi gir oss ikke!

«Labour of Love»

Om Hanne Bramness og gjendiktning – og om gjendiktningen av Sylvia Plaths *Tre stemmer*

Denne artikkelen faller i to deler. Den første delen er rent presenterende og tar for seg de gjendiktningstradisjonene Hanne Bramness står i forhold til koplet til de gjendiktningssinnsatser hun har stått/står i spissen for: serien *Stemmens kontinent* (1998 – 2007) og gjendiktningene fra Nordsjølandene utgitt på Nordsjøforlaget (2007 – d.d.). Andre del er en studie av Bramness' gjendiktning av Sylvia Plaths *Three Women. A Poem for Three Voices* (1962).

I

Det skapte en smule bestyrtelse hos en del lyrikkforskere da Atle Kittang i sin aller siste bok, *Poesiens hemmelige liv* (2012), refererer noe som stadig gjentas, nemlig at «poesien er blitt litteraturens fattige stebarn. At ingen kjøper poesi, ingen les poesi, ingen skriv om poesi.» Han slår videre fast at den offentlige samtalen om poesi «er sparsam», og «[r]ett er det også at heller ikkje blant dagens litteraturforskarar og litteraturstudentar, står poesien særleg høgt i kurs.» (Kittang 2012, 7). I forlengelsen av dette kunne vi si at den oversatte poesien, gjendiktningene, er den marginaliserte poesiens stebarn. *Oversatt poesi er oversett poesi*. Men også hos Kittang er det et stort MEN: «Det blir framleis lese mykje lyrikk, både i einerom og i sosiale samanhengar: På klubbar, pubar og poesifestivalar lever diktet sitt klingande liv gjennom opplesing og andre former for framføring. Og ikkje minst blir det skrive lyrikk som aldri før, sjølv om lite av det som blir skapt,

når igjennom i det offentlege ordskiftet.» Og analogt med dette: Det foregår et stendig arbeid med gjendiktning, svært mange av våre samtidspoeter er involvert i dette arbeidet, så det må «finnast ei tru på at sterke dikt er i stand til å profilere den verkelege verda for oss på måtar som den meir røyndomshungrige litteraturen ikkje greier!» (Kittang 2012, 8). «Ord er dynamitt, og verkar både i djupni og høgdi // i den sprekkadei slo // kan grunnvatn stiga», sier Olav H. Hauge i et av sine dikt. Om den oversatte poesien i enda sterkere grad enn annen norsk-språklig poesi er kommet i skyggen, så kan den likevel ha sprengkraft nok til å åpne de glipene som gjør at grunnvannet kan stige. Slik blir den oversatte poesien – sammen med den eldre lyrikken må det legges til – et reservoar ikke bare poetene, men også andre forfattere kan hente stemme, klanger og bilder fra, det blir, for nå å endre metaforikken, en verktøykasse der poetene kan hente nye redskaper.

Mange av våre samtidspoeter, og det gjelder i høyeste grad Bramness, er også oversettere, gjendiktere. Dette kan knapt være brødarbeid, i alle fall ikke først og fremst dét. Ser man på gjendiktningene som kommer år om annet, ser det ut som om poetene selv velger hva de vil gjendikte, det er valgslektskap det er snakk om: De har funnet dikterord som har virket som dynamitt, sett grunnvannet stige etter rystelsen, og denne erfaringen vil de videreformidle. Og dermed kan det også være et bestemt slektskap mellom en poets egen lyrikk og den han eller hun har gjendiktet – i form av allusjoner eller intertekstuelle relasjoner eller også i form av angst for den annen poets stemme, at den kan bli for invaderende i eget forfatterskap. For den oversatte poesien er svært ofte en sterk poesi, og år om annet er nettopp oversatte dikt de beste som kommer ut på norsk. At nettopp den poesien i altfor stor grad forbigås i stillhet i den litterære offentligheten, blir dermed et desto større tankekors.

Også i litteraturhistoriske framstillinger lever den oversatte litteraturen, gjendiktningene, som regel et svært hemmelig liv. Halldis Moren Vesaas' livsverk kan gjerne tjene som eksempel. Grovt og rått anslått var halvparten av hennes livsverk gjendiktninger. Hun fornyet blant annet nynorsken som scenespråk med sine gjendiktninger av greske tragedier, fransk klassisisme og av samtidsdramatikk, ved siden av å gjendikte lyrikk. Slår man opp i litteraturhistoriske oversiktsverk,

ser man at dette som regel nevnes bare kursorisk, mens hennes eget forfatterskap – lyrikken, barnebøkene, sakprosaen – får fyldig omtale. Gjendiktning har alltid stått sterkt i den nynorske bokheimen uten at det har fått særlig plass i litteraturhistoriene, men enda mindre påaktet har nok den kvinnelige oversettertradisjonen vært. For Moren Vesaas, eller Hanne Bramness for den del, plasserer seg i en tradisjon som skriver seg helt tilbake til barokken og Dorothe Engelbretsdatter, vår første profesjonelle forfatter. Et av hennes hovedverk, *Taare-Offer* fra 1685, er nemlig en gjendiktning, iallfall om gjendiktning er å dikte *igjen* (som poet og Celan-gjendikter Øyvind Berg skal ha sagt). For det var nettopp å dikte *igjen* Dorothe Engelbretsdatter gjorde. *Taare-Offer* er en fri gjengivelse av Heinrich Müllers *Thränen- und Trostquelle*, som på sin side også er en gjendiktning – Müller omdikter og dikter *igjen* – fortellinga om kvinnen ved Jesu føtter i Lukas-evangeliet (Lukas 7, 56 – 60).

Om vi nå kan snakke om en egen kvinnelig oversettertradisjon i norsk litteratur, så har den altså en dyp historisk forankring. På 1800-tallet kom flere kvinnelige oversettere til; Magdalena Thoresen, Marie Colban (som sørget for at kvinnepioneren George Sand var godt representert i dansk-norsk bokheim) og Amalie Skram. Sistnevnte er mest kjent i denne sammenheng fordi hun oversatte Arne Garborgs *Den burtkomne Faderen* fra norsk til dansk, hvilket gir oss en pekepinn om en sammensatt skriftspråklig situasjon der dansk-norsk gradvis utvikles til riksmål og bokmål, mens landsmålet etableres som jevnstilt språkform og utvikler seg til nynorsk i det 20. århundre med sterkt behov for at språket tas i bruk, noe som medvirker til etableringen av den særlig sterke gjendiktningstradisjonen på nynorsk. På 1900-tallet plasserer sentrale gjendiktere og poeter som før nevnte Moren Vesaas og Aslaug Vaa seg i den nynorske tradisjonen og flere kommer til innenfor begge skriftspråkene; Inger Hagerup, Astrid Hjertenes Andersen, Magli Elster for å nevne noen. Samtidslyrikkens mange kvinnelige gjendiktere og poeter som Liv Lundberg, Wera Sæther, Tone Hødnebo, Tove Bakke, Odveig Klyve, Hanne Bramness, Inger Elisabeth Hansen, Monica Aasprong og en rekke andre har altså mange betydelige formødre å forholde seg til.

I dette bildet må Hanne Bramness kunne sies å ha en spesielt fremtredende plass. Hun gjendiktet Denise Levertov, *Med åpen munn* i 1998, William Blakes *Giftarmålet mellom himmel og helvete* sammen med Erling Indreeide i 1993 og *Kremmyke bryst. Kinesiske kvinners dikt* i 1997. I 1995 utkom *Appelsintreet. Japanske kjærlighetsdikt*, og i 2004 kom *Puteboken. Japanske kjærlighetsdikt*; begge myntet på ungdom. Denne oppramsingen av tidlige titler i Bramness' lange gjendikterkarriere forteller mye om hennes forhold til gjendiktningen som virkeområde: Hun er opptatt av god lyrikk for barn og unge, hennes lyrikkbegrep er bredt og udogmatisk, kvinnelyrikk/lyrikk skrevet av kvinner står sentralt og den engelsk-språklige lyrikken og det engelske språket står henne særlig nært; gjendiktningene fra kinesisk og japansk er gjort via engelsk.¹

I 1997, det året *Kremmyke bryst. Kinesiske kvinners dikt* betegnende nok utkom, blir Bramness redaktør for Cappelens, senere hen Cappelen Damms, nye serie med gjendiktninger med tittelen *Stemmens kontinent* med hele 26 utgivelser til det hele ebbet ut i 2007. I et stort intervju i Klassekampen i 2003 sier Bramness følgende om serien:

Serien er et unikt prosjekt i internasjonal sammenheng, siden hver poet er representert med en egen diktsamling, og ikke bare deltar med enkelte dikt i en antologi. Hver bok inneholder dessuten et etterord som beskriver tiden og tradisjonen forfatteren skriver seg inn i. Felles for alle forfattere er at de hittil har vært lite kjent i Norge. Det er åpenbare hull i gjendiktningens litteraturen i Norge, der menn er overrepresentert. Det er noe av bakgrunnen for serien: påfallende få kvinnelige lyrikere er blitt gjendiktet. Enkelte, særlig angloamerikanske, er godt representert, som for eksempel Sylvia Plath, mens andre spennende stemmer ikke er der i det hele tatt. Perioden med pionerarbeid i angloamerikansk litteratur med å antologisere kvinnelige lyrikere fra hele verden har jeg nytt godt av, samt andre gjendiktere som Inger Elisabeth Hansens og Tove Bakkes kunnskap. (Klassekampen, 27.6.2003)

1. Bramness studerte i London, ble kjent i det litterære miljøet og påbegynte en avhandling om George Oppens poesi. Se mer om dette i samtalen mellom Hanne Bramness og Ole Karlsen i denne utgivelsen, s. 29–66.

Programerklæringen er klar: Hull i gjendiktningsslitteraturen skal fylles, og ettersom menn er overrepresentert i gjendiktningsslitteraturen, skal kvinnelige lyrikere fra hele verden løftes fram. I samme oppslag heter det videre – med en forklaring på seriens navn:

Serien skal se ut over det angloamerikanske området og forsøke å komme i kontakt med kulturer der lyrikken har en mer selvfølgelig plass enn i Norge. Vi har mange flotte lyrikere her i landet. Jeg tror at vi i stor grad søker utover for å finne noen å ha dialog med, noe som igjen kan føre til gjendiktninger. Gjendiktet litteratur er ofte «labour of love». Det er gjerne slik at en lyriker er blitt spesielt opptatt av en utenlandsk dikter, som man ønsker å dele med andre. Gjendiktningen er et forsøk på å gjenskape denne stemmen på norsk, kanskje fordi man ønsker å la seg påvirke mer, sortere, lære, og være oppmerksom på fellene. Det er nyttig arbeid som gir oss et bevissthetsforhold. Ezra Pound har en gang uttrykt at definisjonen på et dikt er det som blir borte i oversettelsen.² Noen ganger må presisjonskravet vike for å få frem stemmen, men det er alltid en gjendiktters oppgave å høre, å gjenskape dikterens stemme. Det er vesentlig å finne frem til temperament som stemmer overens. Det er disse tankene som ligger bak navnet på serien. (Klassekampen, 27.6.2003).

Som redaktør får Hanne Bramness flere erfarne forfattere og oversettere med på laget, kvinnelige så vel som mannlige: Inger Elisabeth Hansen, Odveig Klyve, Wera Sæther, Liv Lundberg, Tove Bakke, Lars Amund Vaage, Sigurd Helseth, Arild Vange, Jo Eggen, Ragnar Hovland, m. fl. Det tyngste løftet tar Hanne Bramness selv, særlig med de

-
2. Opphavsmann til sitatet er ikke Ezra Pound, men Robert Frost. I sin helhet lyder det egentlige sitatet slik: «I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation.» Frost snakker altså om poesien (som nok også Bramness mener) som kan forsvinne i oversettelsen og ikke diktet i seg selv. «He [Frost] is reported to have said that 'poetry is what gets left out in translation'» skriver Peter Robinson i *Poetry & Translation. The Art of the Impossible* og henviser til Donald Davie som «rapportøren», hvorpå han skriver at varianten «'lost' in translation» er mer frekvent blant alle som har benyttet sitatet. Se Robinson 2010, 32. Samtalen Cleanth Brooks og Robert Penn Warren hadde med Robert Frost ble imidlertid skrevet ned og utgitt i bokform i *Conversations on the Craft of Poetry* i 1961. For korrekt sitat, se Brooks og Warren 1961, 7.

engelskspråklige forfatterne fra tre kontinenter: Frances Presley (England), Sylvia Plath (USA), Selima Hill (England), Mina Loy (England), Kamala Das (India). Interessant nok byr serien på et samarbeidsprosjekt mellom redaktør og poet Bramness og den svenske forfatteren og oversetteren Enel Melberg som har sine røtter i Estland. Sammen står de to bak gjendiktningen av den estiske eksilforfatteren Maria Under, *Den søvnløses sang* (2004). Alle bøkene i serien er utstyrt med informative etterord, oftest også begeistrede og medrivende etterord på den gjendiktede poetens vegne.

Å stå som redaktør for hele 26 utgivelser over en ti-årsperiode mens eget forfatterskap også skal pleies, innebærer en kolossal arbeidsinnsats. Men Bramness gir seg ikke med det. I 2007 etablerer hun Nordsjøforlaget, som hun fremdeles driver som forlagsredaktør sammen med Lars Amund Vaage. Nordsjøforlaget er et lite foretak, det representerer en type småforlag som det er relativt få av i Norge, og langt på vei kan det karakteriseres som et gjendiktningforlag, skjønt andre diktbøker også er utkommet der, spesielt bøker for barn og ungdom.³ Som navnet tilsier, er det diktbøker fra landene rundt Nordsjøen Nordsjøforlaget konsentrerer seg om, mer presist samtidslyrikk fra hele Norden, Storbritannia, Nederland, m.v. Selv har Bramness stått for gjendiktning av bl.a. Jackie Kay (Skottland) og Selima Hill (England), og mens gjendiktterspråket i *Stemmens kontinent* var dominert av bokmål, så er nynorsk det dominerende gjendiktterspråket i Nordsjøforlaget. Nynorskskrivende poeter og oversettere som Lars Amund Vaage, Jostein Sæbø, Oskar Vistdal, Knut Ødegård, Odveig Klyve og Per Olav Kaldestad knytter an til og videreutvikler den før nevnte, sterke nynorske gjendiktningstradisjonen. Islandsk samtidspoesi er solid representert i serien så langt med Gerdur Kristny,

3. Det gjelder bøker av Bramness selv, interessant nok skrevet på nynorsk, som *Solfinger: Dikt for born* (2012), *Skogen i hjartet. Dikt for born* (2013), *Vintersong. Ei bok om desember* (2014). Også andre illustrerte diktbøker for barn og unge er utkommet: Bob Arnold: *Sanndrøymd. Dikt for born*, gjendiktet av Lars Amund Vaage (2010), Jacky Kay: *Adopsjonspapirene og andre dikt for unge*, gjendiktet av Hanne Bramness (2010), Carl Sandburg: *Små heimar. Dikt for barn og unge*, gjendiktet av Eva Jensen (2013) og Kenneth Steven: *Løynde ting. Dikt for born*, gjendiktet av Per Olav Kaldestad (2015).

Sigurdur Paulson og Gyrdur Eliasson. Den store svenske poeten Lennart Sjögren, som hittil har vært sørgelig ukjent i Norge, er representert i serien sammen med solide poetnavn fra det engelskspråklige området: Frances Horovitz (England), George Mackay Brown (Orknøyene), Gerda Mayer (England), Barry MacSweeney (England) og Thomas S. Clark (Skottland). Ved utgangen 2019 vil Nordsjøforlaget ha gitt ut 21 bøker, og begrepet Nordsjøområdet må kunne forstås i en litt utvidet betydning. Nevnte Lennart Sjögren bor på Öland som man nok mer forbinder med Østersjøen enn med Nordsjøen, og Eddy van Vliet skrev på flamsk i Belgia. Nå tilhører Belgia det området som man før kalte Nederlandene og også flamsk, som germansk språk, knytter det til Nordsjøregionen geografisk og kulturelt, men med utgivelsen av dikt av Esmond Jabè, naturalisert franskmann som flyktet fra Egypt under Suez-krisen, mot slutten av 2019, signaliseres det kanskje at de geografiske avgrensingene til landene rundt Nordsjøen er i ferd med å utvides? Uansett: Pr. 2019 fremstår Nordsjøforlagets serie med gjendiktninger som særdeles vital og bringer norsk lyrikk i dialog med omverdenens. Hele serien framstår som «labour of love» med gjennomført bokbunad og ikke minst pedagogiske og velskrevne etterord som setter forfatterskapene inn i sin litterære sammenheng.

II

I det tidligere siterte intervjuet i Klassekampen påpeker Bramness at det oppstår et slags dialogisk forhold mellom gjendiktning og originaltekst, og hun nevner også en ofte gjengitt dikt-definisjon av Robert Frost der poesien er det som «blir borte i oversettelsen». Når vi i det følgende skal se nærmere på ett av Bramness' gjendiktningarbeider, bør vi for det første ha in mente gjendikterens svøpe: *Traduttore, traditore*. Oversetter, forræder. Hvor trofast kan man være mot originalen? I hvilken grad må man være en forræder mot originalen for å bevare dens stemme? Er verket å forstå essensielt og lar denne essens seg overføre fra ett språk til et annet? Og om man ikke opererer med et essensielt verkbegrep, hva da med oversettelsen? Snakker vi

om translasjon eller transmutasjon? Står originaltekst og tekst på målspråket i et intertekstuellet forhold til hverandre? For det andre bør vi anse på to lærdommer høstet fra henholdsvis Walter Benjamin og Denis Diderot. *Brot* og *pain* har ulike konnotasjoner på tysk og fransk har Walter Benjamin lært oss, kanskje er det ikke engang helt det samme rent denotativt heller. Men selv om ordlyd og konnotasjoner, ja endog den virkelighet ordene refererer til, kan være forskjellige, kan oversettelsen likevel være sannferdig i forhold til originaltekstens intensjon, i dens tilnærming til poesienes rene språk innenfor de ytre språklige og nasjonalspråklige gevanter. Diderot er på sin side opptatt av det emblematiske ved poesien, at den ikke bare presenterer oss for «a chain of strong terms which express the idea with force and nobility, but with a tissue of hieroglyphs heaped one above the other which picture it. I could say, in this sense, that all poetry is emblematic» (Keach 2005, 134). Og de «hieroglyfer» som ligger lagvis over poesienes sterke ord, gir et bilde av disse, er kort sagt diktets materialitet og musikalitet.⁴ Det er kanskje først og fremst gjennom den språklige materialiteten at diktets stemme, som Hanne Bramness fremmer som sentral i alt oversettelsesarbeid, fremkommer. Samtidig er oversettelse «labour of love», sier Hanne Bramness, et kjærlighetsarbeid med den fødsels- og skapelsesmetaforikk som ordet «labour» også innskriver.⁵

-
4. Olivier Gouchet (Gouchet 1993, 160–167) bruker også dette begrepet – det emblematiske ved diktet – i sin drøftelse av gjendiktningens problem i de franske gjendiktningene av Rolf Jacobsen. Gouchet oppgir ingen referanse, men bygger åpenbart på Diderots *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751) som William Keach drøfter i sitt kapittel i bind 4 av *The Cambridge History of Literary Criticism* (Keach 2005, 117–166).
 5. Begrepene «domestication» og «foreignization», utmyntet av oversettelsesteoretikeren Lawrence Venuti, benyttes ofte i gjendiktningens forskning. Ifølge Venuti refererer førstnevnte til «an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bring the author back home» mens det andre er «an ethnodeviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.» (Venuti 1995: 20) Begrepene har imidlertid relativt liten forklaringskraft i tilfellet *Three voices* ettersom kulturforhold – det sykehushmiljø og de karakterer som skildres i teksten – er felles for England og Norge og lett gjenkjennelig for norske lesere. Norsk og engelsk er dessuten også begge analytiske språk og nært beslektet språkhistorisk bl.a hva gjelder vokabular. Min studie av Jan Erik Volds ulike gjendiktningens-

Nettopp dette er sentralt i den teksten som vil være mitt casestudium, nemlig *Tre kvinner. Et dikt for tre stemmer*, eller i originalen *Three Women. A Poem for Three Voices*, et dramatisk dikt av Sylvia Plath der scenen er lagt til en «maternity ward and roundabout», som det heter på originalens tittelside. Originalen skriver seg fra 1962, gjendiktningen kom i 2005. På det tidspunkt da *Tre kvinner* ble utgitt, var Sylvia Plath relativt godt representert i norsk gjendiktning. Den aller første som gjendiktet henne til norsk var Olav H. Hauge på 1970-tallet. Åtte gjendiktninger har han funnet verdig til å bli med i *Dikt i umsetjing* fra 1992, deriblant de berømte «Spegel», «Lady Lazarus» og «Døden og kompani». I 1986 leverte Liv Lundberg utvalget *Lady Lazarus*, der dikt fra den berømte samlingen *Ariel* (1965) er godt representert. I 2004 ble utvalget revidert og ligger tilgjengelig på Liv Lundbergs blogg.⁶ Men hverken Lundberg eller Hauge har det lange *Three Women* med, og dette diktet er da heller ikke blant Sylvia Plaths mest kjente arbeider. Derfor er det særdeles fortjenestefullt i seg selv at det trekkes fram som noe annerledes enn den dødsredne Sylvia Plath vi alle er mest kjent med. Som Bramness peker på i sitt informative etterord i boka, har Sylvia Plaths turbulente liv, hennes ekteskap med den store poeten, senere Poet Laureate, Ted Hughes og hennes selvmord i 1963 en tendens til å skygge for hennes diktning, om ikke så mye for hennes dødsdiktning som for hennes mer livsbejaende diktning. Bramness advarer også mot en altfor nærsynt biografisk lese måte (Bramness 2005, 61), men samtidig er det slik at Plaths diktning hører hjemme i bølgen av konfesjonsdiktning, «confessional poetry», som vokser fram i etterkant av Robert Lowells *Life Studies* fra 1957. Da Plath og Ted Hughes oppholdt seg i USA et års tid på slutten av 1950-tallet, fulgte hun nettopp Lowells forelesninger ved Boston University, og skal vi tro flere kritikere, så er Sylvia Plath den poet som skaper kunst av selvbiografi.

praksiser viser imidlertid at begrepene kan være nyttige: Bob Dylans dikt «domestiseres» i utpreget grad, mens vi i Wallace Stevens- og William Carlos Williams-gjendiktningene i sterkere grad blir sendt «abroad». Se Karlsen 2011, 247 – 272.

6. Se <https://blogg.uit.no/llu001/bibliografi/lady-lazarus/>

Sylvia Plath ble født i Boston i 1932. Etter studier ved Smith College fikk hun Fulbrightstipend, og dro til Cambridge for å studere videre i 1955. Der møtte hun den vordende poet Ted Hughes, som hun giftet seg med og fikk to barn med. Hun døde som nevnt for egen hånd i 1963, ekteskapet hadde da gått i oppløsning. Kun én diktbok kom ut mens hun levde, *The Colossus* fra 1960. Etter hennes død kom flere diktbøker som delvis var ferdig redigert på forhånd. I 1965 kom *Ariel*, i hovedsak bestående av dikt som ble til det siste året hun levde, en periode da hun opplevde en voldsom kreativ oppblomstring. På 1970-tallet kom så *Crossing the Water* (1971) og *Winter Trees* (1982). Den kjente romanen, *The Bell Jar*, kom ut i dødsåret 1963. «Three Women» ble smuglet inn i *Winter Trees* som en egen avdeling, skjønt Ted Hughes som redigerte de posthume ugivelsene, hadde sine betenkeligheter med å ta den med der; den egnet seg kanskje mer for øret enn for øyet, det var dramatisk ment for et annet medium enn boka. «Three Women» skiller seg da også ut i Plaths lyriske produksjon. Det er et leilighetsdikt skrevet på oppdrag fra BBC Radio, det ble gjort radioopptak av det i august 1962 og det ble sendt på lufta i september samme år. Diktet er altså konsipert som et versdrama, og vi møter tre dramatiske personer: en sekretær, ei hustru og ei ung jente; tre ikke-navngitte kvinneskjebner, tre stemmer som hver for seg beretter om og fra sitt liv. Hvorfor tre, kunne man spørre? Der finnes tre gratier, tre musen og ikke minst en trefoldig gudinne – «The Triple Goddess: Maiden, Mother and Crone». I Robert Graves' svært innflytelsesrike, pseudohistoriske framstilling *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1944) var «den hvite gudinna» ei slags ur-gudinne, den sanne poesiers inspirator. Hun var fødselen, kjærligheten og dødens gudinne, og trefoldigheten er videre knyttet til jord, himmel og underverden og til månen og dens faser; ny, full, ne. Alt dette står sentralt i «Three Voices», og ikke minst månen som dukker opp i ulike forkledninger og gevanter og ulike faser så å si gjennom hele tekststrukturen, en bildedannelse som er særdeles vel ivaretatt i Bramness gjendiktning.

Tre kvinner består av tre dramatiske, indre monologer, og de tre kvinnene kommer til orde med ujevne mellomrom i en strofestructur som er oppbygd på samme vis gjennom det hele, sju vers i hver strofe, med

nokså frekvent sammenfall mellom vers og syntaks. Påvirket som Plath var av Theodore Roethke, så er syntaksen nokså enkel, men koblet til en langt mer kompleks bildedannelse. Alt dette har gjendiktningen forholdt seg trofast til, med ett unntak, som jeg kommer tilbake til senere.

Tre kvinner er et bevegende og rørende dramatisk dikt på norsk som på engelsk. Vi følger tre kvinner på en fødestue, og gjennom kryssklippede indre monologer får vi rede på hvordan de opplever det som har vederfaret dem, det som vederfares dem mens de er på sykehuset og «og ellers rundt omkring» etterpå når de kommer ut igjen. «Første stemme» tilhører hustrua, og vi følger henne fra hun er gravid, via fødselen til hun er blitt mor. Stemme nr. 2, den unge jenta, er universitetsstudent, må gi fra seg sitt «uekte» barn og vender tilbake til universitetslivet. Den tredje, sekretæren, mister barnet og faller tilbake til sine daglige rutiner i yrkeslivet. Hustrua er den som har ordet mest, og hennes skjebne og livsoppfatning vender rundt barnefødselen. De andres skjebne blir indirekte sammenlignet med hennes – uten at det er samtale mellom dem, vi «hører» bare tre forskjellige stemmer, atskilt, i tur og orden. Plath utforsker altså en skapelsesproblematikk, en kvinnelig fruktbarhetsproblematikk gjennom disse tre skjebnene. «Jeg er så treg som verden. Svært tålmodig // dreier jeg gjennom mine faser, sol og stjerner // holder øye med meg.» (Plath 2005, 7) Slik begynner det i nokså ordrett oversettelse hos Hanne Bramness. Det er hustrua som snakker først. Hun er innstilt på å innrette mot det som skal komme; alt annet er irrelevant, men hun kjenner snart på en form for isolasjon. Fødselserfaringen er en livsendrende hendelse, som uavvendelig vil forandre henne. En metamorfose som den fødselen innebærer, innebærer en smerte som er i slekt med døden. Rytmen endrer seg og kommer i bølger, mer stakkato:

A power is growing on me, an old tenacity.
 I am breaking apart like the world. There is this blackness,
 This ram of blackness. I fold my hands on a mountain.
 The air is thick. It is thick with this working.
 I am used. I am drummed into use.
 My eyes are squeezed by this blackness.
 I see nothing.
 (Plath 1981, 180)

Men fødselen vekkes beskyttelsestrangen, og en særegen form for ømhet, men også frykt for framtiden, for egen utilstrekkelighet og for verden utenfor vokser frem mer meditativt spørrende i språket:

How long can I be a wall, keeping the wind off?
How long can I be
Gentling the sun with the shade of my hand,
Intercepting the blue bolts of a cold moon?
The voices of loneliness, the voices of sorrow
Lap at my back ineluctably.
How shall it soften them, this little lullaby?
(Plath 1981, 185)

Hjemme igjen faller alt inn i en rytme, med mor og barn ute i naturen, eller i hagen, for øvrig et landskap som kan minne om Devon der Plath bodde mot slutten av sitt liv:

Dawn flowers in the great elm outside the house.
The swifts are back. They are shrieking like paper rockets.
I hear the sound of the hours
Widen and die in the hedgerows. I hear the moo of cows.
The colors replenish themselves, and the wet
Thatch smokes in the sun.
The narcissi open white faces in the orchard.
(Plath 1981, 185)

Stemningen er innfanget rytmisk, allitterativt, assonantisk og billedspråklig. Bramness' oversettelse er nokså ordrett, og de samme virkemidlene, kanskje særlig det assonantiske, ivaretar stemningen:

En grålysning blomstrer i den store almen utenfor huset.
Tårnseilerne er tilbake. De hviner som papirraketter.
Jeg hører lyden av timene
vide seg ut og dø i hekkene. Jeg hører kyr raute.
Fargene fylles på igjen, og den våte

takhalmen ryker i sola.
Pinseliljer åpner sine hvite ansikter i frukthagen.
(Plath 2005, 51)

Sekretæren har en rekke av «miscarriages» bak seg, og allerede i hennes første utsagn aner vi at det vil gå galt denne gangen også: «When I first saw it, the small red seep, I did not believe it» (Plath 1981, 177). Kvinnene er «mountainy», «fjellaktige», mens menn er «flat», «flate» som pappfigurer, og de forflater alt de kommer over: «That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed, / Endlessly proceed» (Plath 1981, 177). Sekretæren er «smittet» av denne flathet, av destruksjonslyst og ufruktbar mannlighet. Hun blir bokstavelig talt «flat». På hospitalet mister hun sin identitet, og idet hun skrives ut, finner hun den på et vis igjen: Hun tar på seg klær, sminke, leppestift, og tross all smerte aksepterer hun sine vilkår. Hennes siste ord lyder slik:

The streets may turn to paper suddenly, but I recover
From the long fall, and find myself in bed,
Safe on the mattress, hands braced, as for a fall.
I find myself again. I am no shadow
Though there is a shadow starting from my feet. I am a wife.
The city waits and aches. The little grasses
Crack through stone, and they are green with life.
(Plath 1981, 187)

Gjendiktningen leser slik, nokså trofast mot originalen, selv om løsningen i vers 3 («men tar meg for, som om jeg falt» for «hands braced, as for a fall») kan diskuteres:⁷

7. Halvverset «hands braced» er vanskelig å overføre direkte til norsk, og å «ta seg for» synes å være en rimelig løsning. Problemet oppstår når det knyttes til «as for a fall» som tilfører noe framtidig til utsagnet, man stålsetter seg, så å si, for et fall, mens, «falt» er preteritum. «Faller» kan være en mulighet, evt «skal falle».

Gatene kan plutselig bli til papir, men jeg blir stadig bedre
etter det lange fallet, og ligger i sengen,
trygt på madrassen, men tar meg for, som om jeg falt.
Jeg finner tilbake. Jeg er ingen skygge
selv om det begynner en skygge ved føttene. Jeg er noens hustru.
Byen venter og verker. Små gresstrå
sprenger gjennom stein, og de er grønne av liv.
(Plath 2005, 59)

«I am ready. I am calm» sier hustrua i påvente av at fødselen skal skje.
Det lyder som et ekko av hva den unge jenta alt har sagt: «I wasn't
ready». Hun tenkte slett ikke på at hun kunne bli gravid og går hele
tiden og tenker på konsekvensene av det: «Every little word hooked
to every little word, and act to act» (Plath 1981, 178). Hun tenker på
hva hun kunne ha gjort, men det ble for sent: «I am not ready for
anything to happen. / I should have murdered this, that murders me»
(Plath 1981, 180). Så avløses dette av en ny og annen smerte, når hun
må gi opp sitt barn etter fødsel:

There are the clothes of a fat woman I do not know.
There is my comb and brush. There is an emptiness.
I am so vulnerable suddenly.
I am a wound walking out of hospital.
I am a wound that they are letting go.
I leave my health behind. I leave someone
Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go.
(Plath 1981, 184)

Som før nevnt drar hun tilbake til universitetet, men hun må hele tiden
leve med en tapsfølelse, og hun sier, med et ekko av «blackness» og
«flatness», følgende:

Hot noon in the meadows. The buttercups
Swelter and melt, and the lovers
Pass by, pass by.
They are black and flat as shadows.

It is so beautiful to have no attachments!
I am solitary as grass. What is it I miss?
Shall I ever find it, whatever it is?
(Plath 1981, 186)

I gjendiktningen lyder samme strofe slik:

Heten over engene midt på dagen. Smørblomstene
holder på å forgå og smelter, og elskere
passerer, passerer.
De er like svarte og flate som skygger.
Det er så vakkert å ikke ha noe som binder.
Jeg er enslig som gresset. Hva er det jeg savner?
Vil jeg noen gang finne det, hva det enn er?
(Plath 2005, 57)

Lydligheten i verbene i «The buttercups / swelter and melt» forsvinner i «Smørblomstene / holder på å forgå og smelter», men forsøkes kompensert med alliterasjon og (smørblomster/smelter), assonans og klanglighet i innrimet på/forgå, sistnevnte er kanskje tilmed overkompenserende. Man kan også stille spørsmålsteget ved det enkle ordet «swelter» som erstattes med hele fire ord («holder på å forgå»),⁸ men på den annen side er kanskje ord som «kovne» eller «kvamne» såpass sjeldent brukt i norsk at det vil kunne gå utover tekstens tilgjengelighet samtidig som kraftige stoppelyder som k/kv/v vil kunne forstyrre vellyden i versene. Uansett detaljer: Vi hører gjennom hele diktet tre distinkte stemmer på norsk som på engelsk, og vi hører ekkoer mellom de tre stemmene. Kompleksiteten i følelseslivet til de tre kvinnene og de erfaringene de høster, kommer godt fram også på norsk. Originalens muntlighet, bibelske allusjoner, allusjoner til Leda og svanen og flere andre mytiske tekster, har også latt seg forflytte til norsk. På tekstens makronivå har vi utvilsomt med en vellykket gjendiktning å gjøre; teksten beveger og berører oss sterkt som lesere også på norsk.

8. Kanskje kan vi snakke om «domestication» i dette tilfellet, jf. note 5.

Så til mikronivået og noen mer detaljerte betraktninger. Originalteksten er satt opp som fortløpende tekst med flere strofer pr. side på vanlig vis, og når en ny stemme overtar markeres dette med «FIRST VOICE:», «SECOND VOICE:», eller «THIRD VOICE:» som i dramaet.⁹ *Tre kvinner* avviker fra dette oppsettet. Den er satt opp med én strofe pr. side, og øverst på hver eneste side står det «FØRSTE STEMME», «ANDRE STEMME» eller «TREDJE STEMME», alt etter hvem det er som fører ordet. Dette er svært forstyrrende når det er en og samme stemme som har fått sin monolog lagt over flere strofer, og høyst problematisk blir det i de tilfeller der det enjambes fra en strofe til en annen. Dette skjer eksempelvis i sekretærens første del-monolog som er lagt over fire strofer. Den andre av disse strofene slutter slik: «The letters proceed from these black keys, and these black keys proceed / From my alphabetical fingers, ordering parts,». Hvorpå neste strofe fortsetter tråden direkte: «Parts, bits, cogs, the shining multiples.» (Plath 1981, 177). I *Tre kvinner* avsluttes den tilsvarende andre strofa med punktum (og ikke komma som i original) samtidig som «parts» forsvinner («gjennom mine alfabetiske fingre.»), hvorpå apposisjonen «Deler, skjær, tannhjul» blir stående mer løsrevet i ny strofe på ny side dit leseren må flytte blikket.¹⁰ Umiddelbart kommer man som leser litt i stuss, originalens apposisjon er glassklar med gjentakelsen av «parts» i enjambementet. I den norske versjonen må man streve litt – litt for mye? – før man faktisk forstår at «Deler, skjær, tannhjul» er en apposisjon tilhørende den andre helsetningen i foregående strofe.

Hele den strofa vi nettopp har drøftet, leser slik:

Parts, bits, cogs, the shining multiples.
I am dying as I sit. I lose a dimension.
Trains roar in my ears, departures, departures!

9. Med originaltekst menes her teksten slik den er gjengitt i Sylvia Plath: *Collected Poems*, redigert av Ted Hughes, som det henvises til også ellers i denne artikkelen.

10. Plath lar alle verselinjer begynne med versal, mens Branness i sin gjendiktning «domestiserer» (som rimelig kan være), følger norsk tradisjon og benytter versal etter gjeldende regler.

The silver track of time empties into the distance,
The white sky empties of its promise, like a cup.
These are my feet, these mechanical echoes.
Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting.
(Plath 1981, 177)

Tog- og jernbanemetaforikken i vers 3 (trains/track/mechanical echoes / steel pegs) som forgreiner seg i pars-pro-toto-elementer nedover i strofa, er fint overført til norsk (tog/sølvspor/mekaniske ekkoene / plugger av stål), men gjentakelsen av «empties» erstattes av gjentakelse på det semantiske plan (viskes ut/blir tømt). I gjendiktningen leser de fem siste versene slik, med «dundrer» som flott oversettelse av «roar», det peker fram mot ekko-bildene senere hen og kompenserer for visse andre valg som kanskje ikke er like foretrekkelige:

Tog dundrer i ørene, avganger, avganger!
Tidens sølvspor viskes ut i det fjerne,
den hvite himmelen blir tømt for sitt løfte, som en kopp.
Dette er føttene mine, disse mekaniske ekkoene.
Klakk, klakk, plugger av stål. Jeg er veid og funnet for lett.
(Plath 2005, 11)

«Tidens sølvspor viskes ut» bevarer hovedmetaforen (Tidens sølvspor) og som før antydte også den forsvinnende bevegelsen i «The silver track of time empties», men med «viskes ut» blir metaforikken mer visualiserende og tidsdimensjonen mer langsom enn i «empties» som i originalen får identisk gjentakelse i neste vers med den tømmende bevegelsen sammenlignet med det å tømme en kopp, i similen «like a cup» (som er bevart i gjendiktningen). Følelsen av å tømmes, å miste en dimensjon av seg selv, å se himmelen tømmes for (fremtids-)håp, følelsen av absolutt tomhet som uttrykkes i ekkovirkningene i de to siste vers, er absolutt til stede i gjendiktningen også, men sekretæren (som innehar andre stemme) trekker denne konklusjonen om sitt liv: «I am found wanting.» Hun mangler en dimensjon (jf. vers 2); «want» har med mangel å gjøre. Kort sagt mangler hun evnen til å bære fram

barn, og hun innser hvor drastisk dette er for sitt eget liv. Sett i et slik perspektiv blir gjengivelsen på norsk litt for bleik og tafatt, kanskje også litt klisjeaktig: «Jeg er veid og funnet for lett» (Plath 2005, 11).

Å diskutere gjendiktninger på detaljnivå kan fort ende i filologisk flisespikkeri, og selv om slikt flisespikkeri naturligvis hører hjemme i en grundig diskusjon av en gjendiktning, skal jeg la selve spikkingen ligge, og kun plukke ut noen få fliser som er velegnet virke for spikking, dvs. gjøre noen få nedslag i den løpende tekst med språkvalg som bør kunne diskuteres. I sin første del-monolog forteller hustrua om månen som lyser opp for henne og følger henne på sine runder, «luminous as a nurse. / Is she sorry for what will happen?». Nei, månen er ikke lei seg som man kunne forvente at den (hun) var i sin egen goldhet, den (hun) er bare «astonished at fertility» (Plath 1981, 176). I gjendiktningen lyder spørsmålet: «Ser hun [månen] ned på det som skal skje?» (Plath 2005, 7). Spørsmålet er om ikke et sentralt aspekt ved det semantiske forsvinner ut her, og kanskje er også innrimet som kommer til (ned/skje) ikke så heldig? I sekretærens første del-monolog der vi som nevnt får en anelse om at hennes graviditet vil ende i «miscarriage», kjenner hun på en «deprivation» (Plath 1981, 177) som i norsk gjengivelse blir til «forsakelse». Men sekretæren føler seg fratatt noe, hun er «deprived of» noe (fratatt liv? fratatt muligheten til å oppleve «ånden unnfange et ansikt en munn?») når hun ser «døden i de nakne trærne» (Plath 2005, 10). Naturligvis må hun forsake noe, hvilket hun som før nevnt til slutt ender opp med å akseptere, men på dette punkt i beretningen er det følelsen av å bli fratatt noe som dominerer, begrepet «deprivation» peker mot det før omtalte «I am found wanting» i samme del-monolog. Universitetsstudentens første del-monolog begynner med øyeblikket da hun blir sikker på at hun er gravid (hvilket senere leder henne tilbake til unnfangelsesøyeblikket): «Jeg husker minuttet da jeg ble helt sikker. / Piletrærne fikk blodet til å isne». Mange vil oppfatte dette som nokså forskjellig fra originalens andre vers: «The willows were chilling» (Plath 1981, 177) der kuldefølelsen hos jeget bevirkes av og avspeiles i omgivelsene, hvilket er minst like «kaldt» som den ineriorisering som ligger i «fikk blodet til å isne» (Plath 2005, 13). Litt lenger ut i sin monolog reflekterer sekretæren over menn, de som vil at hele

verden skal være flat og er sjalu på alt som ikke er flatt. Selv Faderen i samtale med Sønnen vil skape en flat og hellig himmel til sist, sies det i en av de replikkene sekretæren gjengir: «Let us flatten and launder the grossness from these souls [i.e. kvinnesjeler]» (Plath 1981, 179). «Grossness» har med grovhet og tvilsom moral å gjøre, og selv om ordet «yppig» kan anspore til «grossness», ja endog innskrive alt annet en flathet, så lar det seg drøfte om følgende gjendiktning av verselinjen kan betraktes som fullgod: «La oss valse ned og vaske vekk alt yppig fra disse sjelene» (Plath 2005, 19). Etter fødselen undrer hustrua seg over sin nyfødte: «Who is he, this blue furious boy, / Shiny and strange, as if he had hurtled from a star» (Plath 1981, 181). Den nyfødte gutten, «he», er agens for handlinga og grammatisk subjekt i andre vers, hvilket utsier noe om hans raseri og fremmedhet (før blåfargen blekner og moren ser at han er «human after all»). For meg å se blekner dette bildet noe når stjernene i den norske gjengivelsen gjøres til agens og grammatisk subjekt: «Hvem er han, denne blå, rasende gutten, / skinnende og fremmed, som om en stjerne hadde slynget han ned?» (Plath 2005, 30). Som nevnt må universitetsstudenten gi fra seg sitt barn, og hun beskriver seg selv som et «wound» som skal skrives ut fra hospitalet og forlate sitt nyfødte jentebarn. Dette smertefulle øyeblikk beskrives slik: «I leave my health behind. I leave someone / Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go» (Plath 1981, 184). Bandasje-similen er nøye forberedt i «adhere to» (=klebe fast, holde fast ved), og det er «someone», dvs. barnet, som er agens og grammatisk subjekt for handlingen. I gjendiktningen settes jeget i sentrum og inntar grammatiske posisjon og det kan drøftes om ikke «gro sammen» er for sterkt sammenlignet med «adhere to»: «Jeg lar helsen min bli igjen. Jeg går fra en / jeg ville grodd sammen med: løser fingrene som bandasjer: jeg går» (Plath 2005, 45).

III

Det kan knapt herske tvil om at Bramness med *Tre kvinner* fyller et hull i vår gjendiktningstradisjon eller mer presist: Hun fyller et hull i

Plath-litteraturen på norsk og gir et utfyllende bilde av forfatterskapet. Gjendiktningen er i det store og hele trofast mot originalen, og ut fra en nøye orkestrert språkmaterialitet fremkommer så vel diktets stemme som tre distinkte kvinnestemmer tilhørende det dramatiske diktets *dramatis personae*. Gjendiktningen er gjort med innlevelse og innfølelse i de fødende kvinnenens livssituasjon, med dyp innsikt i det mytologiske materialet som originalteksten alluderer til og med stor kunnskap om de miljøer og de landskaper som de tre kvinnene beveger seg i. Gjenkjennelse synes å være et poetologisk stikkord i denne sammenheng, noe som ikke minst gjelder de erfaringene de tre kvinnene gjør seg før, i forbindelse med og etter fødselen. Når Bramness på denne måten går i dialog med Plaths dikt og velger seg nettopp dette diktet snarere enn et utvalg av andre Plath-dikt, så kan det også knyttes til en av Bramness' egne bøker, nemlig *Nattens kontinent* (1992). Første del av denne samlinga inneholder en diktskyklus som har gitt navn til samlinga, og i denne syklusen beskrives en fødselserfaring som kan settes i dialog med *Tre kvinner* som altså følger 13 år senere. Slik leser en av tekstene i *Nattens kontinent*:

Hvor har jeg vært?
 barnet har vært gjennom
 meg, jeg var ute
 fanget inn av klokken på fødestuen
 det første nakne blikket
 så jeg det?
 fanget i en drøm, overgitt
 stjernen
 i åndedrettet
 en gang for lenge siden
 skjer fødselen.
 (Bramness 1992, 41)

Litteratur

- Bramness, Hanne 1992. *Nattens kontinent*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne 2005. «I skyggen av seg selv». I Plath, Sylvia 2005. *Tre kvinner. Et dikt for tre stemmer*, gjendiktet av Hanne Bramness. Oslo: Cappelen, 61 – 64.
- Brooks, Cleanth og Robert Penn Warren 1961. *Conversations on the Craft of Poetry*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Olivier Gouchet 1993. «Å lese Rolf Jacobsen på fransk – eller: Hva er poesi?». I Ole Karlsen (red.): *Frøknorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*, Oslo: Cappelen Fakta, 160 – 167.
- Graves, Robert 1948. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber.
- Hauge, Olav H. 1972. *Dikt i umsetjing*. Oslo: Den norske Samlaget.
- Keach, William 2005. «Poetry after 1740». I George A Kennedy (red.): *The Cambridge History of Literary Criticism*, bind 4, Cambridge: Cambridge University Press, 117–166.
- Karlsen, Ole 2011. «Jan Erik Volds gjendiktninger. Dylan, Williams, Stevens.» I Ole Karlsen og Thorstein Norheim (red.): *Volds linjer*. Oslo: Unipub forlag, 247– 242.
- Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelige liv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Lund, Cecilie Wright 2003. «Lyriske kvinnestemmer», intervju med Hanne Bramness, Klassekampen 27. juni 2003.
- Sylvia Plath 1986. *Lady Lazarus*, gjendiktet av Liv Lundberg. Oslo: Gyldendal. Revidert utgave på Liv Lundbergs blogg 2004: <https://blogg.uit.no/llu001/bibliografi/lady-lazarus/>
- Plath, Sylvia 2005. *Tre kvinner. Et dikt for tre stemmer*, gjendiktet av Hanne Bramness. Oslo: Cappelen.
- Robinson, Peter 2010. *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Venuti, Lawrence 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London og New York: Routledge.

Stemningen i *Regnet i Buenos Aires*

Hvilken stemning sættes jeg i når jeg tager Hanne Bramness' digtbog *Regnet i Buenos Aires* op i hånden? Fotografiet på omslaget viser en gade i hvad jeg forestiller mig er en forstad til Buenos Aires. Der er skumring, og det regner. Asfalten skinner som et spejl. Man kan se hvordan dråberne springer op fra vejbanen. Det må regne kraftigt. Jeg kender godt den slags byer fra Buenos Aires. De er en af de ting jeg forbinder byen med i min erindring. De voldsomme efterårsbyger der stopper afløbene, skaber store søer omkring gadehjørnerne og gør det vanskeligt at komme tørskoet frem. Jeg ser en fortovs kant der fungerer som fotografiets horisontlinje, aner den ujævne flisebelægning, og registrerer to træer til højre hvis art jeg har vanskeligt ved at bestemme. De er plantet på fortovet. Bag dem, som fotografiets baggrund, en gullig marmorert mur. Marmoreringen fortæller om tidens hærgen, dens vilkårlige skriven hen over murens overflade. Som om muren er et stykke papir som nogen har tegnet kruseduller på, efterladt uaf læselige blyantstreger langs med, beskeder som endnu ikke har taget form eller resterne af et nu opløst sprog.

En ældre hvid bil med et lyseblåt skær dominerer billedets forgrund og venstre halvdel. Bilen er i lighed med træerne svær at bestemme nærmere. At dømme efter placeringen af dørhåndtagene og et udsnit af hvad der må være en vinduesvisker, er den på vej væk og ud af billedet. Eller måske holder den parkeret. Man kan i hvert fald ikke se nogen i bilen. Bilen minder mig om at valget af netop fotografiet peger på en standset tid. På et fotografi er tiden sat i stå, det er et frosset sekund som man siger, fotografiets motiv er sat uden for tiden, kan man også sige. Men samtidig leder fotografiet os ind i fortiden, ind til minderne. Det virker som et ældre fotografi, et standset øjeblik fra fortiden, bilen må være produceret i 60'erne. Jeg kender godt de forstæder. Ikke mindst fra Jorge Luis Borges' digte. Især ungdomsdigtene

fra 1920'erne, især den første digtsamling, *Fervor de Buenos Aires*, Besat af Buenos Aires. Jeg kender godt el Sur og la Recoleta, Barrio Norte. Jeg kan også godt genkalde mig de første vers fra det første digt i *Fervor de Buenos Aires*, "Gaderne" hedder det, her på dansk ved Peter Poulsen:

Gaderne i Buenos Aires
er mit kød og blod.
Ikke de grådige gader
med mængdernes masen og skubben,
men de forsagte forstadsgader
så almindelige at man dårligt ser dem
i evindelig skumringsbelysning,
og dem længere ude
blottet for barmhjertige træer
(Borges 2001, 19)

Gader, forstæder, skumring og træer. Digtbogens forside vidner om et Buenos Aires-fantasma, en kollektiv drømmeagtig forestilling om netop denne by. Fotografiet illustrerer titlen som står øverst på omslaget der hvor muren og træet forsvinder i mørket. Titlen er diskret og holdt i det gul-brune fotografis gule fare. Efterårsfarver. Fotografiet forstærker den stemning som titlen anslår. Hvis der er en antydning af nostalgi i titlen, forstærkes den også. Bortset fra musik, er intet så stemningsskabende som vejr og fremmede stednavne. Regnen. Buenos Aires. Den her bog vil sætte mig i en bestemt stemning.

*

Stemning er i lighed med det beslægtede ord atmosfære noget jeg befinder mig i, og som derfor må befinde sig i hvert fald delvist uden for mig selv. Jeg kan tone den i en bestemt retning ved hjælp af mine egne erfaringer, sådan som jeg forsøgte at demonstrere lige før, jeg kan bidrage til den med min subjektivitet, men stemningen som sådan er lige så lidt subjektiv som den er objektiv. "Stemningen overfalder. Den kommer hverken 'indefra' eller 'udefra', men stiger op af selve

i-verden-væren som en måde at være i verden på”, skriver Martin Heidegger i sin analyse af stemningen i *Sein und Zeit* (Heidegger 2007, 164). Som det fremgår af forbindelsen mellem Borges’ digt og fotografiet på omslaget af Hanne Bramness’ digtbog er stemningen noget vi er fælles om. Jeg kastes ind i en stemning af en særlig kulturel og historisk karakter. I kraft af denne stemning er jeg ikke bare kastet ind i en bestemt verden, men med Heidegger i en til-stede-væren. *Geworfenheit* kalder han det for at understrege overfaldet og det kropslige, ikke-kognitive ved tilstanden. Jeg er til stede, jeg befinder mig årvågen i en særlig affektiv tilstand. Jeg er stemt. Som sådan konstituerer stemningen min verden. Jeg befinder mig altid allerede i en stemning. Sagt på Heideggers særlige sprog: ”Gennem befindligheden [det at jeg befinder mig årvågen i en særlig affektiv tilstand, dvs. i en stemning] er tilstedeværen (Dasein) på forhånd allerede bragt hen foran sig selv, den har på forhånd allerede fundet sig selv, ikke via nogen iagttagende måde at forefinde sig på, men via en stemt måde at befinde sig på” (Heidegger 2007, 163).

Stemningen konstituerer altså min verden, men den afslører også en verden. En stemning er rettet imod noget, den er udtryk for en eller anden form for interesse, en undren, en afsky eller – som i dette tilfælde – en fascination. ”*Stemningen har til enhver tid allerede åbnet i-verden-væren som et hele og muliggør allerførst en retten sig mod ...*” (Heidegger 2007, 164) På den måde udgør stemningen en bestemt horisont inden for hvilken jeg kan finde mening. Heidegger taler om at ”blive slået over noget”, at ”blive ’berørt’ og have ’sans for noget’”, om at noget angår én i kraft af stemningen: ”*I befindligheden ligger der eksistentialt en åbnende henvisthed til verden, ud fra hvilken det angående kan komme i møde*” (Heidegger 2007, 165). Hvad det er der angår én, afhænger af stemningen. En stemning tilbyder nogle bestemte forbindelser til verden. Stemninger er medier kan man sige, bestemte miljøer inden for hvilke der opstår mening alt afhængig af stemningens art. Stemninger af glæde, kedsomhed eller angst knytter mig til verden på forskellig vis. Rettetheden, intentionaliteten kalder Heidegger i polemik med Edmund Husserl for omhu, ”Sorge”. Hvor Husserls intentionalitet forstået som bevidsthedens rettethed imod noget forbliver fanget i en subjekt-objekt dikotomi, ønsker Heidegger

med begrebet omhu at overskride denne. Omhu er en måde at være i verden på, ikke en måde at agere i forhold til verden (Wentzer 2005, 72–75).

Stemninger er affektive for så vidt de ikke kun foregår på et bevidst og sprogligt plan, men før det består af kropslige påvirkninger der ikke når eller endnu ikke har nået bevidstheden. Som affektive er de delvist uden for min kontrol. Modsat følelserne har jeg vanskeligt ved at give dem navn, og jeg ejer dem ikke, i stedet er det dem der former og påvirker mig. Som ubestemt og uformuleret fungerer stemningen ofte som baggrund for handlinger, men virker så meget desto stærkere i det halvt skjulte. Stemninger virker affektivt, men de er længerevarende og mere stabile end affekter er som flest. Måske kan man tale om en stemning som et bundt af affekter eller en sky af intensiteter der også bærer kulturelle kodninger med sig. Sådant som stemningen af regnen i Buenos Aires gør det.

Stemninger er altså uundgåelige, og de bestemmer hvad vi ser og ikke ser, også når vi læser og bedriver forskning. Der findes ikke noget uden-for-stemningen, ingen stemningsfri analytisk position f.eks., blot forskellige stemninger, herunder stemningen af distance og tilnærmet objektivitet. Heidegger skriver at vi er ”*ontologisk* nødsaget til principielt at overlade den primære afdækning af verden til den ’blotte stemning’”, også selvom denne ”er underlagt illusionen” (Heidegger 2007, 165). Og han fortsætter med at veje stemningens erkendelse over for teoriens:

Netop i det ustadige, stemningsmæssigt flakkende blik hen på ’verden’ viser det vedhånden værende sig i sin specifikke verdenslighed, som hver dag er en anden. Den teoretiske beskuelse har på forhånd allerede blændet verden ned til en ensformighed af det rent forhåndenværende. Denne ensformighed har imidlertid vist sig at gemme på en fornyet rigdom af det, der kan afdækkes gennem den rene bestemmelse. Men selv den rene Theoria har ikke ladet alle stemninger bag sig; også for den teoretiske beskuelse viser det blot og bart forhåndenværende sig kun i sit rene udseende, når den kan lade dette komme sig i møde igennem den *rolige* dvælen ved ...” (Heidegger 2007, 166).

Det betyder ikke at videnskaben er udleveret til følelsen, forsikrer han, det der kan afdækkes gennem ”den rene bestemmelse” afslører som sagt en ”fornyet rigdom”; men det betyder for at første at igen erkendelse er stemningsfri, og for det andet at der findes en anden og mere fundamental form for erkendelse end den ”teoretiske beskuelse”, en som synes at angå forskelle i tid, som er ustadig, flakkende og dvælende, som ikke tager objekt (jf. de afsluttende punktummer), og som er udleveret til stemningens årvågne tilstedeværelse i verden. Jeg skal ikke kunne sige om den årvågne tilstedeværelse i verden er så fundamental at den blotter Dasein. Man må kunne benytte Heideggers analyse af stemningen uden nødvendigvis at købe hele pakken. Derfor nøjes jeg med at konstatere at stemninger har det med at kaste os ind i verden og med at give os en verden.

Hvis stemninger er uundgåelige, og hvis de bestemmer hvad vi ser og ikke ser, også når vi læser og bedriver forskning, så gør vi klogt i ikke at læse hen over tekstens stemning eller den stemning som vi sættes i, når vi læser. Ignorerer vi stemningen, gør vi os blinde for den fundamentale interesse der driver teksten og læsningen, og som giver dem mening. Som læser må jeg stemme mit sind, som det hedder, så det harmonerer med eller på anden vis relaterer sig til den tekst jeg læser. Jeg tror de fleste kender følelsen af intellektuelt at forstå og anerkende et forfatterskab, men alligevel ikke rigtigt holde af det. Så er det vi siger at vi ikke føler os på bølgelængde med forfatteren, det er som om vi ikke magter at indstille os på den rette frekvens. I essayet ”Notes on Attunement” fortæller Zadie Smith om hvordan hun efter at hun i et helt liv ikke har kunnet døje Joni Mitchell, med ét forstod hendes sange. Der skulle en særlig stemning til, et vilkårligt sammenløb af omstændigheder åbnede hendes ører og sind for den canadiske sangskriver. Der var ikke tale om en indsigt i eller en fortolkningsnøgle til Mitchells univers. Zadie Smith blev ikke klogere på Joni Mitchell. Hun fik ganske enkelt adgang til hendes sange. *Attunement* er forresten et af englændernes ord for det tyske *Stimmung*, et andet er selvfølgelig *mood*.

Hans Ulrich Gumbrecht har udstukket en måde at læse med stemningen på som han udtrykker det. En ”Reading for the *Stimmung*” i modsætning til Peter Brooks’ *Reading for the Plot*. Han praktiserer

den med vekslende held i bogen *Stimmungen lesen*. Ideen er at man skal fæstne sig ved en stemningsskabende passage eller metafor eller rytme eller hvad det nu kan være, for derefter at undersøge hvordan denne stemning breder sig i teksten, samtidig med at ens egen skrift efterhånden farves af stemningen og dermed genfremkalder den, gør den anskuelig for læseren. Gumbrecht understreger at den stemning der breder sig, altid også er af historisk og kulturel karakter. Den er med andre ord ikke dekadent, ikke den rene æsteticisme, men også en overskridelse af teksten. Fremgangsmåden minder om Erich Auerbachs såkaldte *Ansatzpunkt* som han – med væsentligt større held – praktiserer den i *Mimesis*. Ansatzpunktet er den prægnante stilistiske detalje hvor ud fra tekstens kunstneriske og kulturelle betydning emanerer.

Interessen for stemning findes også i den såkaldte postkritik hvis hovednavn Rita Felski taler for en læsning som i stedet for kun at stille sig kritisk på afstand af teksten, forsøger at kvalificere læserens tilknytning til den (Felski 2015 og Felski og Freiman 2012). Det sker netop med begreber som *attachment*, *mood* og *attunement*. Både Felski og Toril Moi i hendes seneste bog *Revolution of the Ordinary* foreslår at vi *bruger* litteraturen. *Uses of Literature* hedder Felskis første bog om emnet. Med det mener de ikke at litteraturen skal gøres nyttig, snarere at læsningen skal være rettet imod noget i verden, at der altid er en intentionalitet eller omhu til stede mellem tekst og læser, en der med Felskis ord fascinerer eller chokerer, en der giver viden, eller en man genkender sig selv i. I Mois Wittgenstein-version kan vi formulere det sådan at arbejdet med teksten, som alle andre sprogspil, altid også er et arbejde med at forstå noget i verden og gøre noget ved det. Også når man læser og skriver, er man kastet ind i verden. Måske endda i endnu højere grad end ellers.

*

Fordi stemningen er min læsnings horisont, og fordi det er den der giver mig verden, tager jeg *Regnet i Buenos Aires* op i hånden igen og undersøger titlen og fotografiet. Det der møder mig, og straks knytter mig til bogen og dens digte, er denne fascination af regnen i Buenos

Aires, en fascination der næres af et kompleks af kulturelt overlevede forestillinger. Det er en stærk fascination, i hvert fald for mig og, er jeg sikker på, mange andre læsere. I den stemning åbner jeg bogen og læser.

Forventningen om at blive taget med ind i regnen i Buenos Aires skuffes i første gennemlæsning. Kun tre af de 48 digte nævner byen. Regnen derimod fylder som så ofte i Bramness' digte en del. Men efterhånden viser det sig at Buenos Aires' tilstedeværelse er mere omfattende end de tre digte lader ane, at elementer fra dem spreder sig ud over adskillige andre digte som kunne foregå i Buenos Aires, at byen som enhver stemning opererer subtilt, om ikke i det skjulte så i tekstens baggrund. Og næsten konjunktivisk: det *kunne* være Buenos Aires. Det ligger i fantasmet om Buenos Aires at det er en drømmeagtig by, den bliver aldrig helt virkelig. Det græske *phantasma* betyder 'billede' og 'drømmesyn' og kommer fra verbet *phantazein* 'at gøre synlig'. Netop som et drømmesyn eller som et bundt af kollektivt og kulturelt overlejrerede billeder bidrager dette Buenos Aires-fantasme kraftigt til den stemning som bogen sætter sin læser i.

Det første der møder læseren er ikke regnen i Buenos Aires men en apostroferet tid:

Du tid som løfter skorper av sår, lar
dem drysse som snø, du tid som sneier
ventriklenes ekkorom – en mørk tone, et
svar. Du tid som er øyer i blodet,
strømninger og kjølig slam, mudderets
bevegelse i vannets spiral.
(Bramness 2002, 5)

Bogens 48 korte tekster kan til forveksling minde om prosa, men især enjambementerne, hele spillet mellem linje og sætning, gør det klart at det er digte vi har med at gøre. I digtet her er tiden en krop i bevægelse. Ikke kun på pga. bevægelsesverberne og substantiverne, også pga. ordenes løb ud over verskanten og ned i det næste vers og deres stop midt i verset. Tiden er som sårskorper, halvt koaguleret blod, slam og mudder. Dens bevægelse er mere kredsende end lineær. Den tvinger

blodet til at slå cirkler uden om sig selv, og som mudder indgår den i en træg spiralisk bevægelse med vandet. Fem af de første seks digte apostroferer tiden og skildrer den via en strøm af metaforer som en magt der gør noget ved verden i sin tunge og ustoppelige bevægelse igennem den. I disse første digte er tiden knyttet til sne, ikke regn, den afgiver en tone og har stemme, den er i stadig metaforisk forvandling, den kan være en modstand og en forhindring, og den både åbner og lukker for muligheder. Mest det sidste. Som en magt i verden er den ”en fremmed” (Bramness 2002, 9), ”en smerte uden henvendelse” (Bramness 2002, 8), umenneskelig og som oftest brutal. Disse sidste karakteristika understreges af apostrofens påkaldelse, eller måske ligefrem besværgelse, der iscenesætter tiden som fjern og umælende.

Det er i denne første overvejende negative strøm af tidsapostrofer og tidsmetaforer at digt nummer tre står ud og tilbyder en anden slags verden. Apostrofen er væk og med den, distancen og fraværet:

Bortenfor tilstanden av tid som alltid
er lik, finnes ennå regnet i Buenos
Aires, fint yr som ble hengende
i luften over et gårdsrom, gjorde en
blind man seende, åpnet også rosens
svarte blikk, gjorde seg om til
gårdsdagens regn, døde ut i lys,
en lettelse.
(Bramness 2002, 7)

Tiden forandrer alting ved vi fra de foregående digte, men den ligner sig selv i sin egen evigt foranderlige bevægelse. Sådan læser jeg digtets indledende påstand om at tilstanden tid er sig selv lig. Men bag denne tid findes der noget som endnu ikke er gået tabt, noget som bliver hængende, noget som også har evnen til at forandre og forvandle, som bevæger sig bagud i tid til gårdsdagens regn, og som ikke er mere hinsides tiden end at den altså er knyttet til fortiden og at den må dø, det sidste dog ”i lys” og som ”en lettelse”. Det sidste vers kan læses som en let død, men den kan også henvise til hele regnen i Buenos Aires-tilstanden som en lettelse. En blidere og mere drøm-

mende verden, tilsyneladende, og gådefuld som en sort rose. Den sorte rose vender jeg tilbage til. Den blinde mand er ikke svær at identificere nu vi befinder os i Buenos Aires. Han har engang skrevet et digt om regnen i Buenos Aires. Regnen i bestemt form hedder ”La Lluiva” på spansk. Det hedder digtet også. Det står i *El hacedor*, Skaberen, fra 1960. Her i Morten Søndergaards danske oversættelse:

Regnen

Med ét er eftermiddagen klaret op,
fordi en minutiøs regn er begyndt at falde.
Falder eller faldt. Uden tvivl er regn
noget, som finder sted i fortid.

Den, som hører den falde, har husket
det øjeblik, hvor et lykkeligt tilfælde
åbenbarede ham en blomst, hvis navn er rose
og dens røde farves forunderlige røde.

Den regn, som nu gør ruderne blinde,
vil et sted i de fjerne forstæder
oplive sorte druer på en vinstok i en patio,

der ikke findes mere. Den gennemblødte aften
bringer mig en stemme, en længe ventet stemme
min fars, som vender hjem, og som ikke er død.
(Borges 2003, 86)

Regn kan fremkalde mange slags stemninger, eufori f.eks. Her er den melankolsk. Regnen er altid regnen fra i går. Digterjegets far kan være tilstede som en stemme fordi stedet, vejret og lyset skaber den rette stemning – også selvom stemme og stemning ikke er sammenfaldende på spansk. Og ud fra stemmen udfolder der sig en komplet tabt verden af barndom, roser, druer og patioer. Den minutiøse regn som paradoksalt bringer opklaring, sikkert fordi dens reflekser skaber lys, gårdrummet i skikkelse af patioen, rosen, blindheden, den sorte farve og

regnets evne til at genoplive fortiden og dermed vende eller standse den fremadgående tid, alt det findes i begge digte. Lagt til den blinde argentinske forfatters tilstedeværelse kan der ikke herske tvivl om at Borges' sonet er massivt repræsenteret i Bramness' digt, måske så massivt at sonetten kan betragtes som det Gerard Genette kalder en hypotekst, en tekst der ligger under en anden tekst og genererer denne. Det bliver endnu tydeligere når vi følger hvordan Borges' hypotekst og Bramness' hypotekst forgrener sig videre ud i bogen – og med dem stemningen af regnen i Buenos Aires. Allerede tilstedeværelsen af regnen i bestemt form i bogtitlen og fortidens forstæders tilstedeværelse på omslagsbilledet peger i retning af at Borges' sonet ikke bare er en vigtig inspiration for digt nummer tre, men for hele bogen. (Jeg kalder for nemheds skyld hver tekst for et digt, men jeg betragter samtidig den samlede digtbog som ét langt digt.) Og jeg minder om at det er stemningen som interesserer mig. Jeg er ikke ude på at bevise et bestemt intertekstuel forhold. Det er i sig selv ligegyldigt. Det interessante er at følge hvordan stemningen af regnen i Buenos Aires spreder sig ud i samlingen fra titlen og billedet, fra dette tredje digt og dets forlæg.

*

Endnu tre tidsapostroferede digte følger inden øjet og erindringen vender tilbage, nu i form af et øje som ikke mindes sneen og derfor ikke ser

hvordan snøen får plenen til å sveve
 eller smelter veiene om til mørke speil.
 Det ser ikke våren i drevet, ser
 ingen ende på det!
 (Bramness 2002, 11)

Uden erindringen ingen bagudrettet tid, og eftersom årstidernes gang er cirkulær vil der heller ikke være nogen viden om hvad der kommer. I stedet den udsigtsløse og tvingende tid som vi kender fra de indledende digte. Den erindring som regnen bringer med sig i Borges' digt,

og som kan genopvække døde, er langt væk. Tvungen er da også det næste der apostroferes, efterfulgt af digte hvor mørket har overtaget, men hvor digtbogens grundlæggende modstilling mellem lys og mørke samtidig etableres idet lyset synes at gro ud af mørket som ”et sår, stjernesår i nattens myke kuppel” (Bramness 2002, 19). Hele 11 digte senere i bogen handler om at penetrere natten, stikke hul på den, klippe i den, føre en nålespids i dens øje eller stikke et næb i dens bug ”så den bliver lyst opp innenifra” (Bramness 2002, 41). Stilheden, et andet nøgleord i digtene, er forbundet med regnen, men også med det lys der kan komme fra natten. Bl.a. i dette digt:

Vannmørket under nattens membran –
 som elvevann presset opp under tynn
 is – det glir i oss, forbi, draget fra
 det taler i stillheten.
 (Bramness 2002, 20)

Et vandmørke må, når der er tale om overfladevand som her, være et mørke med reflekser, et skinnende mørke, et mørke i berøring med lyset. Som sådan genkalder det Borges' lysende regn samtidig med at modsætningen mellem regn og sne, i forlængelse af den smeltede sne på de mørke veje i det forrige digt jeg citerede, udviskes. Det er ovenpå dette forløb at det andet Buenos Aires-digt dukker op. Det er det 17. digt i bogen. Vi genkender forside fotografiet:

Du regn som styrter mildt over Buenos
 Aires, roterende på din lengdeakse
 driver du gjennom horisonten, faller
 i San Telmo, Recoleta, Palermo og
 forsteder som ikke lenger finnes. En og
 annen bil kommer kjørende tilbake gjennom
 døden og når så vidt fram før den må
 snu, før ettermiddagen lysner.
 (Bramness 2002, 21)

Mere vejr og flere fremmede stednavne. Mere stemning. Digtet kan læses som en slags udvidelse af titlen. Vi genkender Borges' tabte forstæder, hans eftermiddagsopklaring og hans orfiske tema, det at regnen henter hans far tilbage fra de døde. Temaet forstærkes af at bilen der vender tilbage gennem døden, må vende om igen – det sidste understreget af enjambementet og kiasmen "... før den må / snu, før ...". Som en anden Eurydike må vi se bilen vende tilbage til den anden virkelighed, den som ikke er Buenos Aires' drømmeagtige verden, men den tvingende tids, sneens, nattens og skovens.

Vi skal helt frem til digtbogens 48. og sidste digt før Buenos Aires igen vender udtalt tilbage. Nu i et ordentligt regnskyl:

Så kom regnet, brakte med seg en
 kjellerlem, en hagedør på gløtt, et
 hjem, i overgangen da lyset
 falt mykt slikt det gjør når det
 våres. Huset sto der igjen et
 øyeblikk, i utkanten av skogen, i
 veikrysset eller i La Boca (byens
 munn), skinnende, gjennomsiktig
 og stemmene der skulle
 akkurat til å bryte stillheten
 da regnet stanset.

(Bramness 2002, 52)

Igen et digt der vender tilbage til Borges' regnopklaring som et mulighedsrum, men denne gang med et fremmedlegeme, huset i skoven som peger tilbage på de digte som gik forud for det andet Buenos Aires-digt. I disse digte, som står i tidens, tvangens og vemodets tegn, optræder der en mor og et barn, et hus i skoven, sprækker af lys igennem brædderne, solglimt og strejf af billygter, og der optræder en stilhed. Umiddelbart inden det andet Buenos Aires-digt beskrives der som sagt hvordan vandmørket under nattens membran i lighed med elvens vand presser sig op imod den tynde is, trækker igennem os, og hvordan strømmen "taler i stillheten". Der sker en lignende dobbelt-eksponering i det tredje og sidste Buenos Aires-digt idet to verdener,

en nær og en fjern, en kendt og en eksotisk, en depressiv og en drømmende, en norsk og en argentinsk, overblændes. Regnen kan nu falde både i huset, skoven og vejkrydset ”eller”, som der står, i Buenos Aires-bydelen la Boca. Dobbelteksposeringen sker med den fjerne argentinske verden i rollen som ”Vannmørket under nattens membran”, det stemningsbærende andet sted der opererer diskret under det kendte, synlige sted. Til sidst taler regnen i Buenos Aires i stilheden. Stemmerne får ikke lov til at bryde stilheden, i stedet fyldes den så meget desto mere af regnens efterklang idet regnskyllet standser effektivt op og digtbogen er slut. Tilbage er stemningen. Den behøver ingen ord. Den kan man lytte sig til.

*

Modsætningen mellem stemmerne og regnens stilhed minder om regnens rolle i Hanne Bramness’ foregående digtbog, *Revolusjonselegier* fra 1996. Bogen indledes med en modstilling mellem ord på den ene side og regn og drøm på den anden. De første ord er ”bak dit forhegn, ord, er regnet stengt ute”(Bramness 1996, 7), og resultatet er at regnen og drømmen må gå hver til sit, regnen uden mening og drømmen uden krop. Ligesom regnen roterer om sin længeakse i det andet Buenos Aires-digt, findes der i den første del af *Revolusjonselegier* en alternativ tid, ”en tid som står vertikalt / på dagene”, et ”svimmelhetspunkt” som bare ikke er til at komme til for sproget (Bramness 1996, 8):

Regnet stanser ved vinduet, gatene
stiger opp i dagen som mark i regnværet
alt er på ett plan; oversiktlig

ordet har revet hjertet ut av regnet
det som er dødt er borte nå
det usynlige, usynlig
(Bramness 1996, 10)

Motsat elvevandet under den tynde is, er alt endt på ét plan her fordi ordene har taget magten. De har revet hjertet, dvs. drømmene og det usynlige, ud af regnen, affortryllet den. Set i lyset af *Revolusjonselegier* bliver udfordringen i *Regnet i Buenos Aires* at lade regnen komme til orde. Løsningen er stemningen fordi stemningen ikke er noget ordene siger, men gør. Den er lavet af ord, men den fungerer usagt. Ordene er stemningsskabende fordi de primært virker i et konnotationsfelt og i mindre grad denotativt udpegende eller benævnende. Opgaven bliver nu at følge hvordan den modsætning som etableredes med det første Buenos Aires-digt, er eroderet sådan at det tredje Buenos Aires-digt kan indeholde den, indeholde både regnen og sneen, lyset og mørket, byen og skoven, drømmen og depressionen, Argentina og Norge. Det bliver muligt igennem en distribution af de første to Buenos Aires-digte og bag dem Borges' ”Regnen” til de øvrige digte. Stemningen af regnen i Buenos Aires spreder sig diskret.

Motiverne fra de to første Buenos Aires-digte og fra Borges' digt findes mange steder i resten af bogen. Her citerer jeg de vigtigste:

Regnet som med sitt lys kan gjenkalle
regn for længe siden, stemmene innvevd
i det, og slik modulere dødens
frekvens
(Bramness 2002, 24)

Vårmorgen sukret av regn, mildt duskregn
som bryter glanshinnen, lirker
en svalende tanke inn gjennom din
tinning
(Bramness 2002, 25)

Forsteder våkner til liv i regnet, de
mørke vinduene som speiler en svag
lysning på himmelen skal akkurat til
å åpnes, døde stemmer strømmer ut,
slik at barndommens lange ettermiddag

som tok slutt kan fortsette med all sin
bitre uvisshet.

(Bramness 2002, 26)

Regnet skal komme og grave fram det
gamle gårdsrommet, finne det under
smuldrende asfalt og høyhus. Regnlyset
skal skjære innunder islag av
tid så månen igjen, etter skuren,
skal speile seg i våte heller

(Bramness 2002, 29)

I samme øyeblikk som den siste regndråpen
smalt i glasset (selv om lyden
av den skal fortsette i all evighet)
forsvant gårdsrommet der bordene sto
med duker av regn

(Bramness 2002, 32)

I regnet som plasket ned så det brøt
opp jord ...

... Barndommens hus og hage,
den talende taushetens festning, ble
igjen, lenge nok, til eneste
virkelighet.

(Bramness 2002, 38)

... Regnet
kommer for å dra, river seg løs
så det kjennes. Et lys bliver værende
igjen, av vann som skyller over
tingene og henter en tapt
glød fram.

(Bramness 2002, 43)

Sådan breder Buenos Aires-stemningen sig i digtene – eller i digtet hvis vi som tidligere nævnt betragter bogens tekster som ét digt. Men den forandres også, stemningen. Tydeligst måske i passagen hvor forstædernes regn fremkalder døde stemmer der fremkalder den bitre uvished fra barndommens lange eftermiddag. Her er det man kan genkalde sig den sorte rose fra den første Buenos Aires-digt som står i modsætning til den røde rose hos Borges. Den depressive farvning af elementer som tilhører Buenos Aires-stemningen bidrager til at opløse indledningens modstilling mellem den tvingende mørke tid og mindernes drømmende Buenos Aires, eller modsætningen mellem sproget og regnen som er løftet med over fra *Revolusjonselegier*. Buenos Aires-stemningen breder sig altså ikke uskadt, den er ikke uberørt af den anden stemning som den til at begynde med stod i modsætning til, den påvirkes af den koagulerede tid der fra det første digt løber igennem hele bogen. En stemning kan som sagt betragtes som et bundt af affekter, og affekterne behøver ikke udgøre en harmoni, de kan godt trække i forskellige retninger. Den stemning man befinder sig i efter endt læsning, er ikke den samme som titlen og fotografiet satte én i til at begynde med. Tiden har bearbejdet én.

Ser vi på de formelle betingelser for stemningens distribution, så fremgår det tydeligt af de bidder jeg lige har citeret, at digtene bliver ved med at vende tilbage til nogle bestemte sansninger, at de kredser omkring et lille antal motiver hvoraf regnen med dets gårdrum, biler, lysvirkninger, barndom og våde borde er et af de vigtigste. Digtene har et begrænset vokabular, kan man også sige, som de varierer i forskellige konstellationer. På værkniveau er der således tale om et stærkt moment af gentagelse og variation, om en musikalsk gennemførelse af et overskueligt antal motiver der tilsammen skaber en melankolsk figuration karakteriseret af dette dobbelt lag af tvingende træg tid og drømmende erindring. En del af variationerne går ud på at flette disse to lag og dermed opløse den indledende modsætning imellem dem, men i og med denne fletning konfigureres modsætningen sådan at stemningen af regnen i Buenos Aires bliver allestedsnærværende – lidt på samme måde som olien i en salat. Eller tag og lyt til Solons album *Regnet i Buenos Aires* fra 2017. Her har han sat musik til nogle af digtene med forkærlighed for akkordeon og tango-rytmer. Selv når han

vælger de digte der ikke behøver at have noget med Buenos Aires at gøre, hører man som oftest byen i arrangementet. På den måde bliver Buenos Aires så godt som allestedsnærværende på albummet.

*

Lad mig afslutningsvis vende tilbage til dette digt:

Vannmørket under nattens membran –
 som ellevann presset opp under tynn
 is – det glir i oss, forbi, draget fra
 det taler i stillheten.

Jeg har benyttet det til at vise hvordan digtbogens i udgangspunktet modsatte verdener tætføres. Tiden er forbundet med sne og her is, imens Buenos Aires er knyttet til regn og her vand og til stilhedens tale og reflekserne i mørket. Tætføringen går imidlertid længere end til vandet der næsten er frosset og isen der nærmest er tøet. Selve billedet af noget stivnet og trægt over for noget strømmende rækker tilbage til det første digts metaforer for tiden som øer i blodet og mudder i vandet. Fornemmelsen af det iskolde vand der strømmer igennem kroppen, hører til i den negative ende af spekteret, og billedet selv hører hjemme i Norge eller et tilsvarende sted, i hvert fald ikke i Buenos Aires. Der er med andre ord en markant tilstedeværelse af tidens negative pol i digtet. Men tiden er, som jeg strejfede tidligere, ikke entydigt negativ. I det sjette digt f.eks. skaber tiden ”et frikvarter” med ”høstsol” til de trætte mødre, helt i overensstemmelse med dets karakter af at være en ø i blodet og mudder i vandet. En alternativ relation mellem tiden og regnen i Buenos Aires byder sig til: Regnen i Buenos Aires, og med den digtbogen af samme navn, udgør en ø i blodet og et mudder i tidens tvingende strøm, en af de spiraler og krumninger som også er tiden. Tiden er nok tvingende, men den er også dynamisk og formbar.

Vi genfinder figuren i digtenes rytme. Hvert digt er dette korte prægnante forløb skanderet af enjambementernes strømmen over og cæsurerens standsning. Det sidste i form af tegnsætning, især punk-

tummer, inde i versene. Rytmen er som digtets musik eminent stemningsskabende. Med den flyttes læseren affektivt ind i den spiraliske tid, og i den spiraliske tid genfinder vi regnen i Buenos Aires der netop er kendetegnet ved sin krumme tid. Digtene manipulerer den ellers tvingende tid, men de opererer, modsat Borges, på dens betingelser. Der er langt fra Borges' nærmest hedonistiske melankoli til Bramness' mere depressive univers, og der er langt fra den radikale eksperimentelle tidslighed hos Borges til den tvingende tid hos Bramness. Men Borges tilbyder hende et sanseligt rum hvor tiden krummer og en stærk fornemmelse af tilstedeværelse-i-kraft-af-fortiden gør sig gældende. Han tilbyder med andre ord en stemning hvis stemning er at blive kastet ind i en verden og at blive rettet imod netop denne verdens meningshorisont. Trækker vi Buenos Aires ud af ligningen står digtene tilbage som sanselige, men uden tydelige stedsmarkører. Regnen og Buenos Aires tilbyder et rum til digtets i udgangspunktet abstrakte aktører, tiden, tvangen, vemodet og natten. På den måde er Buenos Aires-regnen ikke bare indeholdt i tiden, tiden kan også finde sted i regnen i Buenos Aires.

Digtbogen eksisterer i denne vekselvirkning. Det er som med bilen i forstæderne der er kørt gennem døden, men må vende tilbage ad den vej den kom. Regnen i Buenos Aires er et drømmesyn som lyser digtbogen op indefra, prikker hul i natten, løber som en strøm under isen, men ikke uden at den selv bliver en del af det den til at begynde med kunne virke som en befrielse fra. Når jeg lægger bogen ned igen efter endt læsning, er jeg ikke i den samme stemning som jeg var til at begynde med. Regnen i Buenos Aires er ikke upåvirket af den tid den har bearbejdet, og som har bearbejdet den, den tid den indeholder og som indeholder den. Det samme gælder som sagt læseren. Den stemning man befinder sig i, efter endt læsning, er ikke den samme som titlen og fotografiet satte én i til at begynde med. Tiden har bearbejdet én.

*

Det hele begyndte med en stemning fordi stemningen med Heidegger er uundgåelig. Den er der altid allerede. Den konstituerer en verden

og retter os imod noget. Stemningen opstod i mødet med bogens forside og titel. Det var læsningens *Ansatzpunkt*. Men en ting er den stemning man umiddelbart sættes i, noget andet hvordan man stemmes efterhånden som læsningen af bogen skrider frem. Det er Gumbrechts andet trin, analysen som åbner teksten med afsæt i stemningen. Hvis stemningen til at begynde med var generel og farvet af egne erfaringer og Borges' digte, blev den stemt i en anden og mere tvetydig tonalitet efterhånden som analysen skred frem. Samtidig bredte stemningen sig performativt til mig egen tekst. Resultatet er hvad jeg vil kalde en post-kritisk læsning, en der begynder med den stemning man møder teksten med (*mood*), eller med læserens tilknytning (*attachment*) til teksten og via en analyse stemmer (*attunement*) læserens sind mere præcist i forhold til teksten. Ligger der en omhu, en "Sorge" i sådan en fremgangsmåde? Er en læsning som den ovenstående udtryk for et møde med teksten snarere end en måde at bemestre den på? Ligger der med andre ord en etik gemt i måden jeg har forsøgt at møde teksten på? Der ligger i hvert fald et forsøg på at artikulere en lydhørhed over for teksten og en fundamental erfaring af den som ikke er gjort med en analyse af dens mening, struktur og ideologi. Den må begynde et helt andet sted, og i en helt anden stemning.

Litteratur

- Borges, Jorge Luis 2001. *Digte 1923–85*, oversat af Peter Poulsen. København: Gyldendal.
- Borges, Jorge Luis 2003. *Borges og jeg: prosa og digte*, oversat af Morten Søndergaard. København: Gyldendal.
- Bramness, Hanne 1996, *Revolusjonselegier*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne 2002. *Regnet i Buenos Aires*. Oslo: Cappelen Damm.
- Felski, Rita 2008. *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blackwell Publishers.
- Felski, Rita 2015. *The Limits of Critique*. Chicago: Chicago U. P.
- Felski, Rita and Susan Freiman 2012. "Introduction". I *New Literary History*, vol. 43, nr. 3., s. v–xii.

- Genette, Gerard 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2011. *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag.
- Heidegger, Martin 2007. *Væren og tid*. Aarhus: Klim.
- Moi, Toril 2017. *Revolution of the Ordinary. Literary Studies After Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago: Chicago U. P.
- Svendsen, Lars 2012. "Moods and the Meaning of Philosophy". I *New Literary History*, vol. 43, nr. 3, s. 419–431.
- Wellbury, David E. 2003. "Stimmung". I Karlheinz Barck (red.) *Ästhetische Grundbegriffe* bd. 5. Stuttgart/Weimer: Verrlag J. B. Metzler.
- Wentzer, Thomas Schwarz 2015. *Introduktion til Heideggers Væren og tid*. Aarhus: Klim.

«Mellom skulderbladene eller i halsgropen / sitter øyet»

Om syn, sansning og skapelse hos Hanne Bramness

I

Men hva vil det si å se? Eller for å ta spørsmålet i en mer eksistensiell retning: Hva er det i oss som ser, når vi ser? Hva er vi i stand til å se? Og hva er det vi dypest sett lengter etter å se? Både antikke myter og poesi fra den eldste til den moderne har utforsket synets betydning i våre liv, og dét langt utover synet simpelthen som sansning av lys, farge og form. Ett eksempel er den greske myten om Orfeus. Det er fordi Orfeus er lyriker, som synger så vakkert, at han får bevege seg ned i dødsriket for å hente sin elskede Eurydike, men på den betingelse at han ikke ser på henne mens de er i dødsriket. Men Orfeus glemmer seg ut, han *må* se henne der, i dødsriket. Han må se henne, ut over de grensene og lovene som er satt for ham som menneske. Kan hende i utålmodighet, i voldsom lengsel eller i glemsel av den loven som er satt? Myten om Orfeus antyder uansett lyrikerens begjær etter å se noe forbudt, å se noe det ikke er mulig å se med vårt blotte øye. Og kanskje åpner denne myten også tanken om at lyrikeren er den som glemmer, trosser eller overskrider de grensene som er satt for mennesket?

Også lyrikken selv viser frem og reflekterer over begjæret etter å se på måter som overskrider det menneskelige blikket. Jeg tenker for eksempel på Rainer Maria Rilke, som i den åttende Duino-elegien skriver at dyr ser helt annerledes enn oss:

Med alle augo ser dei skapte dyr
det åpne.
(Rilke 2002, 51)

Dyrene ser ut, på det som «er der ute», som han skriver, for dyr ser uten selvbevissthet, og derfor også uten distanse mellom seg selv og det sette. Et slikt syn er ikke mulig for oss, reflekterer så dikteren hos Rilke, for «augo våre er / som omsnudd» (Rilke 2002, 51). Vår menneskelige refleksivitet gjør våre øyne til «feller», skriver Rilke, der vi blir stående i en fanget, selvbevisst distanse. For oss inngår det vi ser alltid i en verden, antyder Rilke, altså i en meningsfull og sammenhengende helhet. Vi ser bare vår egen verden. Derfor er vi også ufrie, og på et vis blinde:

Kva er der ute, veit vi einast utifrå
dyrets åsyn; (...)
(...).
Vi har aldri, ikkje ein einaste dag,
det reine romet framfor oss som blomar
går uendeleg opp i. (...)
(Rilke 2002, 51)

Men, helt unntaksvis kan også mennesket se ut i et slikt åpent rom, heter det i Rilkes dikt. For eksempel:

(...) Barn
forvillar seg iblant stillferdig dit (...)
(Rilke 2002, 51)

Kanskje går disse versene i retning av at barnet, når det i selvfor-glemmelse går opp i leken, faller ut av refleksiviteten og verden, og at det er *slik*, altså i forvillelse, og uten at det er et prosjekt og en intensjon, kan se det åpne, eller mer: *være* i det åpne. I fortsettelsen av diktet åpner Rilke også for at elskende kan glemme seg selv, og se ut i det åpne:

To elskande, for oppslukt av kvarandre,
kunne i si undring faktisk sett dit...
(Rilke 2002, 51)

Dikteren virker ikke ganske sikker på om et slikt blikk kan være mulig, men likevel skapes en forestilling om at elskende kan se noe mennesket vanligvis ikke kan se. Altså, et nesten utenkelig blikk blir mulig i diktet, om enn som forestilling.

II

I et tidlig dikt, i debuten *Korrrespondanse*, fra 1983, skriver Hanne Bramness:

Fra den ene dagen til den neste
ingen forandring å spore
i mars-treets krone

men med de nakne grenene
forventer jeg at noe skal skje
det som er skal bli synlig.

(...)
(Bramness 2010, 17)

Dette er bare begynnelsen av diktet, men versene åpner det som skal komme til å bli en viktig tematisk åre i Bramness sitt forfatterskap, slik jeg ser det: Det som er, er enda ikke synlig, men det som er synlig, de nakne grenene, skaper en forventning i jeget om at «det som er», og som enda er usynlig, *skal bli* synlig. Jeget stiller seg altså håpefullt og tillitsfullt til et kommende syn, er det kanskje mulig å si. Det er underlige linjer. Og forventningen om et annet syn lever i jeget, på tross av at ingenting i mars-treet, i den synlige verden tyder på at noe holder på å forandre seg. For meg står Bramness sitt forfatterskap i denne tillitsfulle forventningen om et annet syn, en måte å se på, som

gjør grensen mellom det synlige og usynlige porøs. Som jeg skal vise i denne artikkelen handler det om hvordan dette er dikt der det å se også er å bevege seg mot og kanskje over grensene for det menneskelig begrensede synsfeltet.

Som Atle Kittang skriver i sin artikkel om Bramness i den siste boken han utga, *Poesiens hemmelege liv*, har hun, som «ein av våre fremste samtidslyrikarar» vært «merkeleg lite påakta blant kritikarar og lyrikkforskarar» (Kittang 2012, 215). Kittang åpner for at dette grunner i at Bramness sine dikt utgjør en «vandrande» skrift, «stadig undervegs mot eller på veg bort frå noko», og at man som leser dermed også må følge diktens «transformasjonar av motiv og fluktueringar i biletspråket» (Kittang 2012, 215). Kittang sin innstilling på den poetiske bevegeligheten har inspirert og påvirket mine lesninger i denne artikkelen. Men der Kittang i stor grad skriver om ekfrasene hos Bramness, som i denne sammenheng innebærer dikt som har forelegg i eksisterende fotografier, er jeg i min artikkel snarere opptatt av at Bramness i sine dikt beveger seg fra det synlige til en dikterisk imaginasjon som overskrider det synliges grenser.

Hans Kristian Rustad tar for seg forholdet mellom poesi og fotografi i sin artikkel om Bramness (Rustad 2014). Slik sett utvider og utvikler han perspektivene i Kittangs artikkel. Rustads utgangspunkt er imidlertid at Bramness med sine dikt på ulike måter subverserer ekfrasen som litterær tradisjon ved at de «bryter ned skillet mellom verbalspråklig og visuell kunst» (Rustad 2014, 121), for eksempel gjennom synestetiske figurasjoner og utfordringer av tradisjonelle kjønnsdynamikker. Selv om min artikkel ikke vender seg mot Bramness sine ekfraser, har Rustads artikkel likevel påvirket min interesse for denne diktningens sansemessige overskridelser.

III

Bramness sitt forfatterskap er på en helt særegen måte forbundet med det å se. I de første diktsamlingene kan det dreie seg om flyktige, men sanseintense inntrykk fra reiser eller fra billedkunst, eller begge deler, som for eksempel her, fra debuten:

Kveiltårn
hagerekker
høyt over Loire

med klar sikt
står detaljene fram

Pissarros popler
på vei fra horisonten
hitover

uansett utgangspunkt
(Bramness 2010, 24)

Den visuelle kraften finnes i alle Bramness sine utgivelser, men endrer nok litt karakter – ikke minst fordi forholdet mellom språk og syn kommer mer i forgrunnen. Jeg tenker for eksempel på dikt der jeget synes å ville se med en oppmerksomhet bortenfor ordene, ja, kanskje både for å minne om språkets grense og for å utvide språket mot den sanselige verden som vi mangler ord for, som i diktet «Ord med røde bokstaver» (fra *Vekta av lyset*, 2013):

(...) Hva heter tida før lyset
tar affære og får ting på plass i et rom igjen, når
det henter ei skål rykende varm melk, setter bøkene
med blanke rygger tilbake i hylle? Hva er ordet for
hvordan huder snurper seg rundt neglen eller krymper i
øyekroken, hvilket ord beskriver at sinusknuten
plutselig dras til og blir stram? (...).
(Bramness 2013, 17)

Et slikt forsøk på å tøye ordene – mot alt dette vi kan se eller kjenne, men ikke har ord for – er en viktig drivkraft gjennom hele forfatter-skapet.

IV

Samtidig synes dikteren også å frustreres over det blikket som alltid forblir jegets eget blikk; jeget som ser og som tilbakefører det sette til egen horisont, jegets syn som mest speiler egen viten om verden, som her, i et dikt fra *I sin tid* (1986):

Hva
 ser jeg i denne byen
i øst
 annet enn det jeg vet

hvor er inngangen til den?
refleksjonen over
 det jeg ser blir
 refleksjonen av det
jeg har sett

hvor i verden er det som er nytt!
(...)
(Bramness 2010, 54)

Utover i forfatterskapet, kanskje særlig fra *Nattens kontinent* (1992), synes Bramness sine dikt også å søke etter et annet slags syn, et syn som kan bryte ut av jegets selvbevisste og selvreflekterende syn. Ikke minst åpner natten og mørket for et syn som er selvforglemmende og villfarende. I en rekke dikt blir det å våke, og altså ikke sove og ikke drømme knyttet til ikke å få se eller ikke ville se det som viser seg i natten:

(...)
den som våker i blind hukommelse
ser ikke natten, men
alt i blind gjentakelse
(Bramness 2010, 91)

Dette diktet er ett av flere som så å si varsler om hva den som våker, og som altså kanskje forblir i dagens våkne fornuft, ikke ser, og ikke får øye på. Den som våker og unndrar seg søvnen og søvnens drømmebilder, ser bare det samme; ser bare sin egen gjenkjennelse av verden. Og dermed ser den som våker heller ikke det som er utenfor egen horisont:

Den som våker ser ikke inngangen
til natten, et brudd i
fortellingen, en stjerne
stjernen i søvnen, i åndedrettet, like
utenfor rekkevidde
(Bramness 2010, 85)

Diktet synes å åpne for muligheten av å se det som er utenfor ens grep, bruddet, mørket, og det strålende i mørket, og slik diktet selv sier det: det som utenfor rekkevidde, utenfor ens forståelse og viten.

I andre dikt blir det natthlige synet – det som fins i søvnen og drømmen – knyttet til glemsel, til det å legge bak seg den makten som den klare dagen gir oss, nemlig makten til å huske, gjenkjenne og avgrense. Og diktene synes å minne dikteren om dette, uten at det helt er mulig å bestemme om diktet foreslår eller maner, eller mest av alt åpner en tenkbar mulighet:

(...) du kan slippe deg
ned i mørket, du kan die
glemsel
(Bramness 2010, 92)

Men det er ikke et enkelt arbeid å slippe seg ned i mørke og die glemsel. Iallfall åpner samlingen etter, *Revolusjonselegier*, 1996, med et dikt som mer ekstensivt – og elegisk, men kanskje også håpefullt – reflekterer over vanskene med å overskride dagens syn:

(...)

Vi beveger oss på denne siden av det vi ser; på denne siden av morgenens vegg skremt tilbake, dratt ned på ordets jord til faste mønstre, fast grunn

- men jeg vet at det finnes et svimmelhetspunkt, en akse av mørke som bevisstheten spinner rundt en stille, skingrende tone

(...)

(Bramness 2010, 130)

Lengselen etter «den andre siden» av det vi ser, en bortvendt og nattlig side, får sitt poetiske svar i jegets visse forestilling om «en akse av mørke» som er vertigo – svimmelhet – der bevegelsesretningene blir uklare og der ordene er erstattet av en paradoksal «stille, skingrende tone», som det heter i dette diktet. Som jeg skal vise, synes denne figuren, altså aksene som vi spinner rundt, navnet, hjulet, å gå igjen i flere av de diktene som fremstiller syn av det som kanskje kan omtales som «den andre siden» av det vi ser.

For den poetiske refleksjonen over diktets begjær etter å se noe annet er vedvarende i forfatterskapet. Riktignok dreier det seg hos Bramness om å se det synlige, oppmerksomt og sansenært, men det dreier seg også om å se noe annet og noe mer. I *Vekta av lyset* (2013), for eksempel, er diktet «Sult», som peker i en slik retning:

SULT

Diktet kan vise fram det hvite fruktkjøttet med røde marmoreringer, så friskt at det spruter søte tårer. Det kan avsløre hvordan

tennene synker inn gjennom det hudseige skallet
og hvordan eplet sakte tygges og forsvinner mens
spyttet flommer

I et gjenskinn oppsto det glødende omrisset, et
skyggeeple ble hengende på netthinnen samtidig som
den siste biten av eplet gled ned. Men det var ikke nok
Diktet skar likevel ut. Det lot halvkilo-stor frukt
bli liggende på spinkle salgsbord, trille ned og slå
seg stygt, fordi det var på jakt etter noe annet, noe
mer

På leting etter et spesielt lys filtrert gjennom
flammende trær eller et hvitt mørke, fanger det
kanskje opp meldinger fra det som var eller
skal komme
(Bramness 2013, 14)

Diktet vil noe mer enn det det kan, noe mer enn det det makter, nemlig å synliggjøre sanseverdenen – skjønnheten i fruktkjøttet, smaken av fruktkjøttet, altså den menneskelige sansningen av verden. Diktet vil noe annet, sier diktet selv; det skjærer ut av den menneskelige horisonten, på leting etter et paradoksalt «hvitt mørke» – som historisk sett både har vært et melankolsk lys og et mystisk lys. Og i den pågående letingen etter dette lyset, blir diktet også mottagelig – kanskje, heter det, altså muligens – for meldinger fra noe som var eller som skal komme, altså noe som sprenger det menneskelige nå-et. Og kanskje er det nettopp i letingen, i muligheten for en slik reseptivitet at dette diktet også blir stående i en slags ventende åpenhet for noe annet enn seg selv.

V

Jeg ser det slik at Bramness på ulike måter, og stadig mer intensivt utover i forfatterskapet, søker og skaper forestillinger om nesten uten-

kelige syn, altså syn utenfor den menneskelige horisonten. En slik dikterisk forestilling finnes for eksempel diktet «Vakuum» i *Salt på øyet* (2006):

VAKUUM

Som på badet når lyset faller
 vannets klukking dør ut
 de ørsmå boblene av skum har forduftet
 Husker du hvor stort såpestykket var i hånden
 hvordan hånden strammet når den holdt rundt det?
 I det melkegrå vannet fløt såpefett som fiskeøyne
 og fanget opp det gjenskinnet som fantes i skumringen
 (Bramness 2006, 7)

Diktet gir oppmerksomhet til lys som faller, klukking som dør ut, skumbobler som fordufter, altså alt det som i denne situasjonen er ved å forsvinne og gå fra sansbart til ingenting, og der de to spørsmålene – «Husker du hvor stort såpestykket var i hånden / hvordan hånden strammet når den holdt rundt det?» – vel minner oss om hvordan sanseintrykkene også forsvinner i oss. Og da er det de to siste versene blir så forunderlige, for der diktes det opp metaforiske øyne som så å si i motsetning til våre, som ser så lite og glemmer så fort, fanger opp og kanskje tar vare på alt dette forsvinnende: «I det melkegrå vannet fløt såpefett som fiskeøyne / og fanget opp det gjenskinnet som fantes i skumringen». Det er et underlig bilde, dette, at det er noe fiskeøyneaktig som ser i dette diktet. Jeg tenker her på den innledningsvis nevnte elegien til Rilke om dyrene som ser det åpne, som altså ser på en ubegrenset måte, men også på det at det jo åpenbart er dikteren som dikter opp disse øynene i en similisk konstruksjon: såpefett flyter som fiskeøyne. Med all tydelighet er det diktet som dikter opp og skaper en forestilling om disse øynene og dette synet. Og altså: Det synet som er så ubetydelig i vår menneskelige verden, altså hva fisker ser, blir i diktet løftet frem som et vesentlig og særlig sansevært syn, fordi det kan se gjenskinnet av alt som forsvinner.

En nokså annerledes bevegelse finner vi i prosadiktet «Konsert», fra *Vekta av lyset*, men også her figurerer diktet et syn som ikke er menneskelig, men dyrisk:

KONSERT

Jeg vet hvordan det ser ut å fyre for kråkene, eller hvordan jeg forestilte meg det. Dansende fugler i en grå spiralsky over hustaket mot en skittensvart vinterhimmel. Det var kanskje andre røyksøyler i nærheten, men i denne fløy det kråker som ble mykere, blankere av varmen, kråkevakre, fugleblikket sløret av hvitt mørke. Med et blikk som ligner stirrer jeg opp i taket av konsertsalen med de akustiske innretningene, jeg seiler dit opp på strømmene av hørbare og uhørlige toner. Derfra kan jeg se oss sitte her nede, lyttende og spillende, våkne, med øynene igjen. Vi ligner et bilde av denne salen fra den var ny eller en annen sal i nærheten for over hundre år siden, den som ble lagt i ruiner. Vi har vært her før, eller andre er kommet tilbake, på ferden rundt sola er vi kommet inn i samme luftige spor. Nå er alle her på én gang, samlet rundt et hvitt lys som fins i musikken, eller et gjennomsliktig mørke, noe som beskytter oss.

(Bramness 2013, 51)

Diktet åpner i en forestilling som springer ut av en stående vending, en klisjé, altså «å fyre for kråkene», som dikter-jeget likevel forestiller seg som visuelt bilde, nemlig av kråker i en grå røyksky over taket, og som blir særs levende, bevegelige og vakre av menneskelig oppvarming, kanskje også av menneskelig fantasi som en slags «liv-givende» kraft. Jeget ser for seg kråkenes fugleblikk, «sløret av hvitt mørke», altså av et slags paradoksalt, eller ubestemmelig lys-mørke (som for øvrig nærmest er en mestertrope hos Bramness). Dikteren sammenligner deretter dette fugleblikket med sitt eget: «Med et blikk

som ligner stirrer jeg opp i taket». Og i kraft av denne sammenligningen synes jeg'ets blikk med ett også å bli bevegelig, det stiger opp mot taket, for derfra å kunne se «oss sitte her nede». Det må altså være et slags fordoblet blikk; jeget sitter både i salen med øynene lukket og lytter, men har også et fugleaktig blikk fra oppunder taket.

Det er nærliggende å lese dette doble blikket som ekstatisk og frittbevegelig, for det høytseilende fugleblikket står jo ut av jeget som sitter nede i konsertsalen. Og ikke minst er dette frittbevegelige blikket høyt under taket frisatt fra romlige, kroppslige og temporale skiller. For i jegets kråkelignende blikk har grensen mellom her og der, før og nå, liksom opphørt. Det må altså være et blikk som transcenderer menneskelige grenser: «Vi ligner et bilde av denne salen fra / den var ny eller en annen sal i nærheten for over / hundre år siden, den som ble lagt i ruiner. Vi har / vært her før, eller andre er kommet tilbake, på ferden rundt sola er vi kommet inn i samme luftige spor.» Perspektivet er her, på slutten av diktet, nærmest blitt kosmisk; nemlig ved at et «vi» – et større, samlet «vi» – er samlet rundt solen, i en konsentrisk ferd, i en samlet og beskyttet bevegelse: «Nå er alle her på én gang, samlet rundt et hvitt lys som fins i musikken, eller et gjennomsiktig mørke, noe som beskytter oss.»

Bevegelsen i diktet er underlig: Fra åpningen, der dikteren dikter opp og skaper seg en forestilling om å fyre for kråkene, og ser dette for seg, til at jeget ser ut til å leve seg inn i og tro på sin egen forestilling. Som om jegets egen forestilling, bildene av kråkene over hus-takene, av bevegelsene og blikkene deres, får en slags makt over dikterens oppmerksomhet. Innbildningen trer frem som hendelse. Altså: diktet gjør et sprang fra diktende intensjonalitet til en slags «villfaren» imaginasjon. Og i den imaginasjonen er vår verden som avgrenset i tid og rom og kroppslige forskjeller opphevet og negert. Også skillet mellom det hørbare og det uhørlige er opphevet, og åpenbart også skillet mellom levende og døde. «Nå er alle her på én gang», heter det jo mot slutten. En slik tankebevegelse gjør det nærliggende å tenke på Rilkes Duino-elegi, om barn og elskende, som noen ganger kan gå så opp i sin lek og eros, at de kan se ut i det åpne, slik dyrene kan det, uten selvbevissthet og uten grenser.

«Konsert» stikker seg ut i forfatterskapet på det vis at selve den skapende (og negerende) bevegelsen er så tydelig, men mange av Bramness sine dikt har denne kvaliteten av å bevege seg mot et nytt eller annet liv, der våre avgrensninger ikke lenger er relevante eller solide.

VI

Flere av Bramness sine dikt har karakter av syn der bilder skyter ut av bilder, i raske forgreininger, der enkeltkonkreter skrus sammen med metafysiske helhetsvisjoner. Et eksempel er diktet «Hjul» fra *Fra håpets historie*:

HJUL

Jeg så en park med hjul og under parken en annen park
med andre hjul, større og mindre, som spant om tidas
akse, jeg hørte hviskingen fra nav.

Det var om sommeren, i skumringstimen, da det mørkeblå
lyset kom sigende, eller det var om vinteren da pusten
virvlet fra munnene.

På hvite stier i flere lag, både hardtrampa og luftige,
så jeg kaniner hoppe og utdødde harer med kraftige
bakbein bykse omkring.

Jeg så vognene med ruggende vesener, skapninger med
smale skuldre og store hoder med mørke blikk, både
himmelvendte og gjennomborende.

Jeg så barnevognreisene gjennom tusener av knappe
ettermiddager, dobbelt eksponert.
(Bramness 2017, 8)

Noe av det mest slående i dette diktet er, slik jeg ser det, hvordan bildene i diktet springer ut av det dikteren har sett, i det firfoldige visjonære «Jeg så →» Og dikteren gjengir sine syner, nærmest i en naiv, uforbeholden tillit til dem, uten minne om det vi kaller for realitet – der døde harer nettopp ikke bykser omkring, der det ikke finnes lag av parker under hverandre.

Jeg tror ikke vi kommer så langt med et slikt dikt om vi forsøker å «tolke» det, og holde det fast som metaforisk overføring av de relasjonene, emosjonene og situasjonene vi opplever i vår fenomenale virkelighet. Diktet «ligner» ikke på det *vi* kan se. Snarere fremstår diktet som en eruptiv hendelse, der spenningene i bildene, frasenes rytmiske sekvenser og linjeskiftenes brudd fører oss tilbake til sansenes forvirrende, kaotiske og skinnbare verden, en verden som stadig skyter nye skudd, forandrer seg og åpner seg.

Og hvor ledes vi da? Det er kanskje det mest gåtefulle diktet om skapelse og syn i Bramness sitt forfatterskap så langt, det heter «Øyet», og er fra *Vekta av lyset*:

ØYET

Mellom skulderbladene eller i halsgropen
 sitter øyet, det blindt seende, med form som
 en konge, det framkaller drømmene og blir framkalt
 av dem, det utskiller varme, har ham i sikte
 øyet med brennvidder som gjør alle linjer krumme
 Som et fiskeøye tar det imot brutte inntrykk
 og setter dem sammen, skraper overflata nedenfra
 Sakte svømmer det under huden, våkent, sjøl i
 søvne, blunker ikke. Det pulserer i takt med hjertet i
 en lydløs flukt, jeg svever over det og rundt det

Øyet har et filter som demper det sterke lyset han
 skinner med, minsker dybdeskarpheten slik at han
 alltid er nær. Det er han som er dette øyet i meg
 som trekker og trekker meg til seg. Bildene

øyet mottar overgår synet, det aller minste
og det største trer fram, det skal overleve
hukommelsen
(Bramness 2013, 14–15)

Det er åpenbart et usedvanlig øye det er snakk om her, siden det sitter «mellom skulderbladene eller i halsgropen». Det kan altså ikke engang lokaliseres sikkert; og siden i diktet heter det også at «sakte svømmer det under huden». Et indre øye, som er bevegelig i kroppen, ja, nærmest som et potensiale i hele kroppen. Og mer: det har form av en *kongle*, heter det i diktet. Noe som gjør det nærliggende å tenke at det er snakk om den kongleformede kjertelen, også kalt pinealkjertelen, som innenfor ulike kulturtradisjoner har blitt kalt for det «tredje øyet», dette øyet som har stått for et indre, intuitivt og altseende blick. Det tredje øyet har nemlig ofte blitt lokalisert i den kongleformede epifysen, en liten kjertel, 10 mm lang og 5 mm tykk, som ligger dypt og midt i hjernen, mellom de to hjernehalvdelene. Egypterne tolket nettopp konglekjertelen som guden Horus sitt beskyttende øye; grekerne hadde lignende forestillinger, og buddhistene og hinduene betrakter den som menneskets spirituelle senter. Også i mer rasjonalistiske tanketradisjoner har konglekjertelen hatt en betraktelig fascinasjonskraft. Jeg tenker på René Descartes, som vi i dag kjenner som filosof, men som opprinnelig var fysiker, som så på konglekjertelen som bindeleddet for kroppen og sjelen, for epifysen var jo nettopp ikke delt i to, som de fleste andre strukturene i hjernen er.

Så konglekjertelen og det tredje øyet har en omfattende og interessant kulturhistorie, som Bramness sitt dikt aktiverer når det for eksempel heter at øyet er «blindt seende»; det ser altså noe som det fysiske øyet er blindt for; det er snakk om en annen form for syn. Likevel – diktet tar forestillingen om det tredje øyet i sin særegne retning. Jeg tenker for det første på dette at diktet sammenligner «sitt» øye med fiskeøyet: «Som et fiskeøye tar det imot brutte inntrykk og setter dem sammen». Dette øyet skaper altså større helhetlige bilder ut av spredte sanseinntrykk, ikke slik mennesket gjør det, men slik fisken gjør det, utenfor all menneskelig meningshorisont.

Noe av det underligste i diktet er kanskje likevel det at øyet « har ham i sikte». Selvsagt, som lesere lurert vi på hvem «han» er. Nå er det ofte et «han» i Bramness sine dikt, et elsket «han», men det er ingenting i dette diktet som går i en slik retning. En annen mulighet er at «han» er pronomenet for «Herren», altså som hellighet eller guddom. Den andre strofen kan åpne for en slik mulighet, for her heter det at øyet tåler å se «det sterke lyset han skinner med», fordi det har et filter som «minsker dybdeskarpheten», slik at «han alltid er nær». Disse bildene, at *han* lyser og at *han* er nær, gir resonans til nytestamentlige bilder av Kristus som omgitt av lys, og at han er nær i forståelse av snarlig kommende nær. I lyrikken er det dessuten nærliggende å tenke på Friedrich Hölderlins dikt «Patmos», der det heter er «nær er Gud, men vanskelig å fatte». Men, Bramness sitt dikt markerer ikke «han» som guddommelig gjennom versal, altså stor bokstav, slik konvensjonen er når «han» fungerer som et guddommelig pronomen. Så så lett er det ikke å identifisere hvem «han» er i dette diktet.

Dermed blir vi stående usikre i forhold til «han». Og det ubestemmelige ved diktets «han» blir ytterligere markert når det i diktet så heter at «[d]et er han som er dette øyet i meg / som trekker og trekker meg til seg.» Det er merkelig, siden øyet – i første strofe – har ham «i sikte», der er «han» altså synsobjektet, mens her er han selve øyet. Eller kanskje er det slik at diktet faktisk ikke skiller mellom øyet og det øyet ser? At slike skiller mest er våre – slik verden ser ut for våre sedvanlige øyne?

I diktet blir det uansett ytterligere komplekst når vi husker på at det øyet det er snakk om, er «han» «i meg»: «Det er han som er dette øyet i meg / som trekker og trekker meg til seg.» Vi må forsøke å se det for oss: Det øyet som svømmer rundt i jegets kropp, blindt seende, som et tredje øye, må være nærværet av noe ukjent, ubestemmelig i jeget. Og øyet, «han», «trekker og trekker meg til seg». Det er altså «han» – dette andre, ubestemmelige nærværet i jeget, som er øyet i jeg-et, som trekker, drar og beveger jeget – nærmere seg. Det er komplekse, innfoldende bilder, men likevel: det må bety at jeget ikke bare er seg selv, ikke helt sammenfaller med seg selv, men at noe i jeget – det tredje, kongleformede øyet i kroppen – er utsatt for en ukjent, dragende kraft.

En slik lesning er mulig også i dette at øyet blir ytterligere holdt frem som passivt – som reseptivt og mottagelig oppmerksomt: «Bildene øyet mottar overgår synet, det aller minste og det største trer fram, det skal overleve hukommelsen». Det er nærliggende å tenke på poesiens egne bilder her, de bildene vi bare kan se med våre indre blikk, nettopp fordi de setter sammen sanselige detaljer – «det aller minste» – med metafysiske visjoner – «det største» – (ja, som for eksempel i diktet om hjulene i parkene).

Det er, tror jeg, helt fra debuten, men også gradvis tydeligere, dette øyet som åpner seg i Hanne Bramness sine dikt. Øyet som ser på de nakne grenene mens dikteren forventer «at noe som skal skje, at det som er skal bli synlig», øyet som skjærer ut, «på jakt etter noe annet, noe mer», øyet som glemmer alle skiller i tid og rom, øyet som er «hans» nærvær i dikteren, uendelig og uavsluttet. Men er ikke det virkelig gåtefulle likevel at dikter-jeget ikke forferdes av denne kraften, men villig lar seg trekkes nærmere – i dikt etter dikt – liksom begjærlig, søkende og utålmodig? Som om det å trekkes bort fra seg selv, glemme seg selv og dermed «se ut» faktisk fremtrer som den største friheten?

Litteratur

- Bramness, Hanne 2006. *Salt på øyet*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne 2010. *Det står ulver i din drøm*. Dikt i utvalg. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne 2013. *Vekta av lyset*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne 2017. *Fra håpets historie*. Oslo: Cappelen.
- Hölderlin, Freidrich 1996: *Kom no eld*, gjendiktet av Torgeir Skorgen, Oslo: Samlaget.
- Kittang, Atle 2012: «Om poesiens vandringar hos Hanne Bramness». I Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Rilke, Rainer Maria 2002. *Duino-elegiane*, gjendiktet av Åsmund Bjørnstad, Oslo: Aschehoug.

INGRID NIELSEN

Rustad, Hans Kristian 2014: «Dikterens forsøk i mørkerommet. Poesi og fotografi i noen dikt av Hanne Bramness». I Rustad, Hans Kristian og Hennig Howlid Wærp (red.). *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*. Oslo: Akademika Forlag.

Inn i Hanne Bramness' hus

I verket *The Poetics of Space* undersøker Bachelard romlige forestillinger, poetiske forestillinger og en slags husets poetikk («poetics of the house») og spør «[...] how can secret rooms, rooms that have disappeared, become abodes for an unforgettable past?» (Bachelard 2014: 20). Det er noe essensielt og opprinnelig ved hus, det er vårt skydd mot verden og det som er utenfor, og når vi forstår huset som hjørnesteinen i vår verden, vårt første kosmos, stenger ikke husets grenser oss inne, ifølge Bachelard, men beskytter og bekrefter oss. Hus knytter minner og drømmer sammen i en slags blanding av forestilling og poesi eller diktning:

Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost (Bachelard 2014, 28).

Som lesere av Hanne Bramness' poesi går vi inn i mange hus. Ikke bare i hennes siste samling, *Håp bygger huset* (2018), der hus er det gjennomgående motivet, men gjennom hele forfatterskapet møter vi på hus av ulike slag. Noen betrakter vi fra utsiden, andre tar oss med inn. Noen av husene rommer mennesker og menneskers liv, andre står kanskje tomme, men rommer likevel minner, forestillinger og drømmer. Når vi går inn i Hanne Bramness' hus, åpnes dører til rom som både ligger utenfor og inne i oss selv, vi inviteres inn i noe vi kanskje kan kalle ulike forestillingsrom, eller språklige hendelser som skaper forestillinger. Med en tanke om at framkallingen av minner er poetiske mer enn historiske hendelser, åpner vi noen av dørene og undersøker huset som poetisk motiv med særlig fokus på bevegelser, bilder og poesi.

«Du er der og du er der ikke»

Vi skal starte med et dikt som er ganske illustrerende for de bevegelsene som finner sted i husene til Hanne Bramness, bevegelser som går på tvers av både tid og rom, og som tar oss med på tankevandringer i grenselandet mellom det som er nærværende og sanselig, og det som ikke er, eller er bare som en mulighet. Akkurat dette spillet mellom det som er og ikke er bærer jo også tittelen bud om. Skyggehus, som kan forstås som et hus som ligger i skyggene, et hus der skygger bor, eller kanskje bare skyggen av et hus, altså ikke det virkelige huset selv.

Skyggehus

Jeg ser deg krøkt i ditt hus. Du lytter ikke, lydene stryker forbi. Dette er hjemmet ditt, men du er ikke lenger hjemme. Det som kommer mot deg, trykker deg ned, eller du gjør det, uvegerlig. Hendene dine henger rett ned, litt nærmere golvet nå, skuldrene gir etter. Jeg kjenner ikke ditt hus, men ser at en tung tanke har landet der, hører regn rasle i krattet rundt huset i morgentimene, det hvisker om tomhet, altfor høyt. Du presser de tynne hendene sammen, forsiktig, det du kan. Du ser ned. Du utfører trinnene, men føttene tar ikke nedi, eller du letter ikke fra golvet. Langsamt kommer sola og mørklegger huset. Det blafrer i skygger. Hvordan ser det ut der håpet har dratt? Du er der og du er der ikke.

(Bramness 2018, 34)

Diktjeget åpner direkte: «Jeg ser deg krøkt i ditt hus». Det er som om vi som lesere går sammen med diktjeget og ser. På den ene siden er det noe stillestående og konkret ved denne observasjonen, vi ser for oss den krøkte skikkelsen i huset nærmest som et bilde; lut, med sin krumme rygg og skuldre som gir etter. Samtidig ser vi små bevegelser, hendene som henger ned, nærmere golvet *nå*, forteller oss at armene og skuldrene ble holdt høyere tidligere; selv om føttene beveger seg og utfører trinnene, så verken danser eller går denne skikkelsen. De små bevegelsene som ikke fører noe sted, men heller bare trykker duet

sammen og ned, blir fulgt av et sammenbrudd i sansene, ikke bare i de taktile, men også i hørselen. Ute er det mer bevegelse, det rasler i regn i morgentimene, og langsomt står sola opp. Det som skjer utenfor huset, får også virkninger inne når huset mørklegges og tomheten lyder høyt. Slik viskes forholdet mellom utenfor og innenfor nærmest ut. Bruken av bindeordene «men» og «eller» skaper også uklare grenser. Når diktjeget sier «Dette er hjemmet ditt, men du er ikke lenger/hjemme» stadfestes det en motsetning mellom hjemmet og det å være hjemme, mens bruken av «eller» skaper en usikkerhet og uklarhet omkring hva som observeres, hvem som egentlig handler: «Det som kommer mot deg, trykker deg ned/eller du gjør det, uvegerlig». En lignende uklarhet eller dobbelthet omkring den handlende, agens, ser vi også i tittelen til diktsamlinga dette diktet står i, *Håp bygger huset*. Vi kan lese tittelen slik at det er håpet som skaper, bygger huset; uten håp, ikke noe hjem, tilhørighet eller vern mot det ytre. Omvendt kan tittelen leses som om det er huset – kanskje i betydningen tilhørighet, hjørnesteinen i vår verden, det som ifølge Bachelard beskytter og bekrefter oss – som bygger og er en forutsetning for håp. I «Skyggehuset» illustrerer de uklare grensene og språklige motsetningene hvordan det ser ut der håpet har dratt. Slik ser det ut, et slags værensløst væren der duet både er og ikke er. Jeg leser diktet som et bilde, ikke bare på håpløshet, som det står der, men på sorg og savn – kanskje på alderdom? Huset blir bolig både for det som har vært – *dette er hjemmet ditt* – og for det som nå har kommet – *men du er ikke lenger hjemme*. Huset, som et metaforisk uttrykk for liv eller væren, er nå et skyggehus. Når vi går inn i skyggehuset oppstår nye forestillingsrom, diktet skaper refleksjon og nye spørsmål. Det er interessant hvordan de poetiske bildene i Bramness' poesi virker. På den ene siden framstår bildet av duet uten håp i skyggehuset nesten så klart som et fotografi, på den andre siden er også hele øyeblikket eller scenen uklar, både billedlig og språklig uttrykt gjennom de stadige avkreftelesene og språklige motsigelsene.

Bilder av og i hus

Hvordan dikt kan skape bevegelse mellom flere forestillingsrom eller handlingsrom, er noe Hanne Bramness selv peker på i en samtale med Mette Nergård. I diktene kobles konkrete bilder til abstrakte tilstander. Særlig tydelig blir selvsagt dette i dikt der spesifikke bilder er utgangspunkt for den litterære teksten, slik som i *Uten film i kameraet* (2010) som er en samling ekfraser over utvalgte fotografier. Selv om ikke hus er hovedmotivet i *Uten film i kameraet*, ser vi likevel at mange av ekfrasene skriver om bilder av hus og rom – eller skriver fram bilder av hus gjennom framkalling av minner. I noen av tekstene fungerer husene mest som kulisser, i andre er husene og rommene sentrale elementer i motivene. Felles for alle ekfrasene er at de blir som små fortellinger om det som er synlig og det som ikke blir avbildet:

– Når et bilde blir tatt, så former det hukommelsen vår, og stenger mye annet ute i glemsel. Et bilde sier det og det, men hva skjuler bildet? Og hvilken virkning har det på meg? Slike spørsmål ligger til grunn for diktene mine. (Nergård 2012, 4-5).

Hans Kristian Rustad leser et utvalg ekfraser fra *Uten film i kameraet* (2010) i artikkelen «Dikterens forsøk i mørkerommet», og viser hvordan Bramness' dikt utforsker fotografens og poetens forskjellige forsøk på å framkalle et øyeblikk eller et motiv. Fotografen fester motivet på papir i mørkerommet, mens poeten har ingen film og må finne andre måter å fange øyeblikkene på, med poesiens muligheter. Verken fotografen eller poeten kan imidlertid stanse tida, og kalle fram det som har vært, fordi det er for sent. Et fotografi kan fange detaljer, men det kan ikke holde fast ved et øyeblikk, ettersom det vi ser på fotografiet «[...] ikke har noe korrelat i den verden vi befinner oss i når vi ser på bildet. Det vi ser, er der ikke» (Rustad 2014, 127). På samme måte kan poeten skrive dikt, «og gjennom dem skape en illusjon om nærvær, og en illusjon om sanseinntrykk» (Rustad 2014, 128). Bramness' ekfraser utfordrer oppfatningen av fotografiet som et medium som realistisk presenterer noe fraværende som nærværende, men jeg opplever samtidig at de både språklig og billedlig spiller på

forholdet mellom hva som har vært og hva som er, og hva som kan fastholdes.

Vi kan tenke oss gjengivelsen av erfaringene som noe, som fra et slags poetisk drømmelager framkaller noen forestillinger, for å si det med Bachelard, og ikke som et forsøk på å gjenkalle historien, slik følgende tekst kan eksemplifisere:

På bildet fins det ingen lukt. Det er unødvendig
å si. Fins det en lov som pålegger oss å si bare
det nødvendige? Når jeg ser bildet fra rommet på
øya med den grønne skyggen på veggen etter
flommen – vannet må tydeligvis ha stått en stund
– slår lukta imot meg, forsterka av alt som er
tapt, at huset er borte, hun med det.
(Bramness 2010, 28)

Dette bildet er ikke oppført i bilderegisteret.¹¹ Kanskje er det skrevet til et ukjent bilde eller et forestilt kunstverk, det Ole Karlsen (2003) omtaler som «notional ekphrases». Ettersom vi ikke vet hvordan det ser ut, framkalles det bare i leserens forestilling. Diktet skriver fram en spenning omkring hva som kan sies, hva man kan oppleve sansemessig, og hva som kan forestilles. Det finnes ingen lukt i bildet, men lukta slår likevel imot diktjeget når jeget ser bildet og minnes huset. Faktisk forsterker det fysiske fraværet – «alt som er tapt, at huset er borte, hun med det» – den sansemessige, olfaktoriske erfaringa diktjeget opplever. Koblingen mellom lukt og minner er veldokumentert, i hjernen finnes det koblinger mellom lukt, hukommelse og sted, og selv om man ikke vet akkurat hvordan hjernen identifiserer de forskjellige luktene, så vet man at hjernens luktelapp har fysiske koblinger som strekker seg inn til det området i hjernen som er kjent for å jobbe med stedsans og hukommelse, og gjennom en fininnstilling av bølgefrequenser, så skapes det forbindelser mellom lukt og sted. I

11. Bilderegisteret viser at langt de fleste ekfrasene er over spesifikke bilder, noen av diktene har litterære kunstverk som forelegg, mens andre oppgir ingen referanser.

dette diktet er det ikke lukten som er utgangspunktet, men et synsinntrykk. Vi ser hvordan «bildet fra rommet på øya» og minnet om huset og tapet av det, setter i gang en forestilling om lukt, som skrives fram som en nærværende sanselighet knyttet til rommet, huset. Diktet utfordrer både fotografiets, språkets og diktingens muligheter, slik Atle Kittang peker på når han skriver at «[s]pråket bidrar til å sette våre fordommer mot fotografiets realisme på spill – få oss til å innsjå at jamvel eit fotografi er noko langt meir enn ein rein fotomekanisk reproduksjon av «det som er». (Kittang 2012, 219). Språkets gjengivelse av et bilde fungerer også som en reproduksjon, eller produksjon, av *minner* – som i Bramness sine dikt alltid virker å være tett på. Diktene setter i gang en bevegelse i tid og rom, og det er ikke nødvendigvis slik at de rommene diktene peker inn i, at de andre fortellingene vi aner, framstår som klare og tydelige, at det ender der – de kan like gjerne vandre videre, slik vi ser her:

Sola står lavt på bildet, likevel løfter den
vinduet av hengslene og visker ut tak og vegger
i et hus som er i ferd med å gi etter for skammen
ved forfallet. Bildet er så lite, men i minnet
har det vokst til naturtro størrelse, i minnet
forestiller det et hjem, sjøl om det snør i
knuste speil og spirer i muggen på golvet.
(Bramness 2010, 89)

Bilderegisteret forteller at diktet viser til flere fotografier av Francesca Woodman, *Self-deceit #7, Rome, 1976* og *Untitled, New York 1979*, som er en serie bilder med kvinner, speil og falleferdige rom som gjennomgående motiver. Woodmans bilder er ofte utsnitt eller fragmenter av hus og rom. Dette diktet beskriver et bilde og de forestillinger og minner som bildet skaper hos (det implisitte) diktjeget. Vi møter flere handlende subjekter i diktet. Sola, som liksom åpner huset opp for den som ser på bildet, ved å løfte «vinduet av hengslene og viske[r] ut tak og vegger». Huset, som skammer seg over forfallet. Bildet selv, «[...] som er så lite, men i minnet har det vokst til naturtro størrelse, i minnet forestiller det et hjem [...]». Diktet skriver fram lag på lag med

minner. I hvem sitt minne vokser bildet, er det i den talende, i diktjegets minne, eller i bildets eget minne at bildet, og dermed også huset, har vokst «til naturtro størrelse»? Vi kan forestille oss begge deler; at diktets talende framkaller dette bildet i minnet, og at minnet skaper forestillinger om et hjem; eller at det er i bildets eget minne at huset vokser. Det er nærmest en opphevelse av tid som skrives fram i diktet, mellom fortida og forestillingen om et hjem, og nåtidens forfalne tilstand, slik Bachelard tenker seg en slags husets poetikk: «Past, present and future give the house different dynamics, which often interfere, at times opposing, at others, stimulating one another» (Bachelard 2014, 28). Det er ikke bare temporale grenser som utforskes, også romlige grenser viskes ut i diktet når huset i realiteten er forlatt av mennesker, i ferd med å bli overtatt av naturen.

Husets fortellinger

Enten vi blir invitert inn i husene, at de åpner opp for oss og slipper oss inn, eller vi møter motstand og trenger oss på, så tar husene ofte oss videre. Atle Kittang kaller Bramness sitt poetiske språk for vandrende, at diktene peker inn i andre forestillingsrom, der andre fortellinger gjelder (Kittang 2015). Disse fortellingene er ikke nødvendigvis egentlige narrativer, noen viser fram situasjoner som framstår som ganske konkrete og stillestående, som når vi går inn i Loos hus:

Månen i Loos hus

Det klarner opp mot kveld, veienes våte skuldre
skinner i månelysen som strømmer ned trenger inn
i huset der Loos mor vader på en opptråkket
teppesi (som synes fra månen) mellom kjøkkenet
og salongen. Hun sjonglerer med lekkerbiskener, glass og
elastiske smil (øver foran speilet om dagen også på
stumme skrik)

Jack Daniels og smale Johnnie Walker har kommet til
kvelds de får gyllen glød av månen som ligner en sitronskive

i bunnen av glasset. Loos fars bleke måneskinshånd
vinker på oss vi må hilse på kameratene hans, ta
dem om halsen og kysse dem selv om vi ikke tør
Han slår ut med hånden så flaskene danser på bordet
speiler seg i tv-skjermen der bildene fra måneferden
ruller, det store skrittet for menneskeheten denne juli-
natten

Mens fluene seiler på bølger av månelys i det klamme
rommet, eteren framkaller bilder av jorda på avstand
virker det nesten umulig å finne ut hvilket himmellegeme
jorda eller månen som er det fjerneste

(Bramness 2013, 224)

Diktet minner om et tablå fra 20. juli 1969, der månen og måneferden står som skinnende symboler over menneskehetens suverenitet, samtidig som månen nådeløst kaster lys over menneskenes trivialitet, og menneskenes uendelige mørke. Lyset fra månen, der dette fremskrittets triumfferd foregår i diktets nå, trenger ned og viser Loos hus fram for oss. Vi ser tydelig for oss dette interiøret, denne scenen, plutselig opplyst. Som et av verdens underverk vises teppestien mellom kjøkkenet og salongen helt opp til månen, en sti som er utrettelig opptråkket av Loos mor, som varter opp sin mann. Loo selv, som har gitt navnet til diktets tittel, er usynlig for oss, mens både Loos mor og Loos far skildres. Vi fester oss ved beskrivelsene av Loos mor, som gir assosiasjoner i retning av en som er fanget i et hus eller et liv uten noen vei ut. Hun «vader», kommer seg ingen vei, hun sjonglerer med «elastiske smil», og hun øver på «stumme skrik». Oksymoronen «stumme skrik» alluderer til Gunvor Hofmos symboltunge «Det er ingen hverdag mer» fra 1946,¹² noe som på den ene siden forsterker både fremmedfølelsen og de språklige bildene på smerte i diktet; mens det at hun øver foran speilet på dette, setter på den andre siden ektheten i det hele på spill. Bildet vi presenteres for i Loos hus er preget av en urovekkende tvetydighet og underliggende spenninger, lik det

12. Fra diktsamlinga *Jeg vil hjem til menneskene*.

verdensbildet som var sommeren 1969. Månelandingen representerer teknologisk og menneskelig suksess, mens Vietnamkrigen, som gjennom sin intense mediedekning via TV, brakte krigens redsler hjem i de amerikanske stuene.

Verbene i diktet skaper en forestilling om bevegelse, lyset strømmer ned, trenger inn, Loos mor «vader» og «sjonglerer», det vinkes, klemmes, kysset, «flaskene danser», bildene ruller, «fluene seiler». Samtidig virker månelysset samlende og skaper en slags sakte film eller bare et stillbilde: Lyset fra månen, der den største menneskelige prestasjon foregår i diktets nå, trenger inn i huset og viser fram Loos vadende mor og Loos far, som feirer månelandingen med kameratene Jack Daniels og Johnnie Walker. Loos far inviterer diktets vi til å drikke med han, han «[...] vinker på oss vi må hilse på kameratene hans, ta/ dem om halsen og kysse dem selv om vi ikke tør». Lyset fra månen utenfor møter det flimrende lyset fra månen på TV-skjermen og forener ikke bare utenfor og innenfor huset, men utenfor og innenfor kosmos. Virkelighetens absurditet skaper en uro og fremmedfølelse som tydelig blir uttrykt i de to siste versene, det virker «[...] nesten umulig å finne ut hvilket himmellegeme/jorda eller månen som er det fjerneste».

Diktet, som nærmest er et prosadikt, er altså ikke en fortelling i vanlig forstand, men spiller ut en spenning mellom fiksjonen og den poetiske hendelsen, de performative aspektene og diktets lydlige og språklige mønstre. Jonathan Culler framsnakker en modell for lesing av lyrikk som omfavner denne spenningen i lyrikken mellom det fiksjonelle på den ene siden, og, på den andre siden, diktenes prosodiske, retoriske, semantiske og symbolske trekk (Culler 2015, 123). I «Månen i Loos hus» er det kanskje spesielt samspillet mellom det narrative, det lydlige og ikke minst de språklige bildene som skaper diktets stemning, og den uroen og bevegelsen som utvider tekstens rom. Diktet utforsker på en måte hva som skaper fortellinger, når vi leser settes bildene i bevegelse og det skapes nye opplevelser, bildene skrider over både rom og tid. I «Månen i Loos hus» er det månelysset som skaper denne bevegelsen, mens i diktet «Terris hus», også det fra *Salt på øyet* (2006), er det døra som setter det hele i gang. Døra i et hus markerer overgangen mellom utenfor og innenfor, i en husets og

dagdrømmens poetikk fungerer døra som en konkretisering av poetiske muligheter, ved døra kan noe avdekkes eller skjules, den er både inngang og utgang. Bachelard ser døra som «[...] an entire cosmos of the Half-open. In fact, it is one of its primal images, the very origin of a daydream that accumulates desires and temptations: the temptation to open up the ultimate depths of being, and the desire to conquer all reticent beings» (Bachelard 2014, 237-238). I «Terris hus» er døra ei fluenettingdør, den er gjennomskinnelig og slik på en måte drømmeaktig, og idet denne døra slår igjen bak oss, viskes også grensene mellom fortid og nåtid ut og diktjeget trer inn i minnene, faktisk trer jeget inn i minnebildet, skyggen av sin egen kropp:

Det tar en stund før øynene mine ser oss / som sitter der i stua på sofaen med sammenknepne ben. Jeg /trer inn i min lille kropps ubekvemme skygge, med tomles / til fingre og snabel til munn suger jeg i meg tørrmelken / rørt ut i blå glass som Terris mor serverer (jeg antar / igjen at hun må være bestemoren selv om jeg vet bedre at tiden deres tok snarveier) (Bramness 2013, 226).

Denne drømmeaktige inntredenen gjennom fluenettingdøra opphever ikke bare tid og rom, men endrer også jeget, som med «snabel til munn» nærmest blir som en flue på veggen i fortiden. Møtet mellom menneskene og tiden framstår i diktet som sanselige møter, jeget kjenner svetten renne ned ryggen, og både skyggenes hjerteslag og fluesurret høres i rommet.

Det sanselige er sterkt tilstede i flere av husene i *Salt på øyet*, også i hus uten mennesker, som huset i bølgene nærmest himmelen, i

Hva er igjen?
Huset i bølgene nærmest himmelen
med hundre fioliner sus i veggene
badekaret sto ute i hagen gynget langsomt i takt med
det melankolske brusset som fylte rommene
de små rommene var like store som de store og omvendt
alt fantes og fantes ikke og tok lett til tårene
(Bramness 2013, 220)

De hundre fioliner sus gir både assosiasjoner til Claes Gills «De tusen kandelabres sus» (1942) og Arnulf Øverlands «De hundrede violiner» (1912). Gill forsøker å påkalle stillheten som ligger til grunn for den opplyste ånd og tanke: «De skjønne tankers stille sprog / de tusen kandelabres sus», mens Øverland bruker fiolinenes sus som et bilde på håp: «Og engang kommer den hellige nat, / Da evighedens sordiner / Forvandler den hæsligste kval du har hat / Til hundrede violiner» (Øverland 1968). Med disse bildene uttrykker Bramness' dikt en poetisk erfaring, en sanselig forestilling om hva diktet kan være – både uttrykk for ånd, melankoli, håp. Skillet mellom ute og inne, stort og smått, himmel og jord, hav og vann viskes ut i et hus der alt både er og ikke er. Helge Torvund skriver om diktene i denne samlinga at tilbakevendende tema er «Minne og gløymse sett opp mot det nærverande» (Torvund 2007), og stedet for et slik møte er i dette diktet nærmest et bachelardsk hus, «[...] the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind: The binding principle in this intergration is the daydream [...]» (Bachelard 2014, 28). I dette diktet flyter minner og det nærværende over i hverandre, fortidsformene viser til noe som har vært, mens de språklige bildene og den konsentrerte sanseligheten skriver fram lyd og bevegelse som foregår her og nå. Vi kjenner det igjen fra andre dikt, andre hus, hvordan minnene kretser om det som er og ikke er, hvordan minner er knyttet til følelser, det som «fantet og fantes ikke og tok lett til tårene».

Både lyden og bevegelsen er noe Bramness selv trekker fram som sentrale elementer i sin poetikk. I forelesningen «Men lyrikken var ikke død» skriver hun at «Sangens nærvær, stemmens nærvær i teksten, tror jeg på, og den mer ubestemmelige størrelsen ”fysisk bevegelse” er viktig for diktet» (Bramness 2012). Nærværet framstår som både kroppslig, sanselig og åndelig, gjennom minnene. I sin bokmelding av *Håp bygger huset* (2018) trekker Hadle Oftedal Andersen fram akkurat dette når han skriver at det er en «[...] serie interiør som skildrar korleis ein blir vikla inn i plassar ein har vore, korleis menneskesinnet og plassen saman skaper noko som berre er der, avsett i verda» (Oftedal Andersen 2018). Slike interiør finner vi i flere av Hanne Bramness' dikt, det finnes bombede hus, ruiner, fremmede hus,

høyhus, sykehus og hus i Buenos Aires. I noen hus er det godt å være som leser, til tross for melankoli eller sorg; i andre er det mørkt og tungt. I noen hus finnes det lys som kan viske ut, glatte over, i andre hus dirrer det i moll. Noen hus åpner seg mot andre rom, mens andre lukker seg nærmest om deg, overfaller deg og stenger deg inne.

Huset og diktet

I Hanne Bramness' hus ser vi at grensene mellom det ytre og det indre ofte er flytende eller ikke-eksisterende. Mange av husene kan forstås metaforisk som et sted for minner, som et bilde på menneskelige livsbetingelser, eller som selve livet, slik som i diktet «Frihet» fra *Håp bygger huset* (2018):

Frihet

Kvinna på stranda bærer huset sitt på ryggen, du kan se det på ryggstøyle som synes gjennom den våte bade-drakta, de spente musklene avslører at hun har slept det over lange avstander. Blikket forteller at hun nylig har bestemt seg for å ta avskjed og ta hele huset med seg. Hun fikk endelig lempet det opp, men siden visste hun ikke hvor hun skulle sette det fra seg. På rykningene i overarmene forstår du litt av hennes rådvillhet. Men på det løfte hodet virker det likevel som om hun eier hele stranda, steinen der hun hviler, de rolig vaskende bøl-gene, til og med sollyset som lyner i glassperlene hun bærer rundt halsen. Og hun eier horisonten slik alle gjør, eller ingen, og en dyrekjøpt innsikt i noe vanskelig og fantastisk. Det er det hun utstråler.
(Bramness 2018, 77)

Huset er ingen lett bær, men det er best å bære det med seg, og tross slitet på rygg, muskler, armer, så gir det henne noe dyrebart. Kvinnen i diktet bærer med seg sitt levde liv, og det gir en frihet, og tilsynelatende også en ro, en sikkerhet, tilhørighet og også et eiefor-

hold til verden hun lever i. Dette formidler diktet gjennom en konkret observasjon, rettet direkte til oss gjennom tiltaleformen du. Det blir som å være tilskuer til en hendelse, en kvinne som skildres på en og samme tid veldig konsentrert og detaljert, med ryggstøtten og rykningene i overarmene; samtidig som det metaforiske huset på ryggen skaper en fremmedhet overfor motivet og får oss til å stoppe opp og undre oss.

Når vi møter husene i Hanne Bramness sine dikt, er det som om vi blir med diktjeget eller den lyriske stemmen og går sammen med denne inn i husene, og her erfarer og opplever noe om livet og det å være menneske. Hun har selv brukt huset billedlig på denne måten, i tittelen til samlingen *Stemmer i andre hus* (2011) en samling med gjendiktninger av 11 kvinnelige lyrikere, der det står i etterordet: «Som lesere åpner vi døra inn til stemmen i et annet hus i et annet land og går inn, men i en viss forstand blir vi likevel stående utenfor» (Bramness 2011). Vi er både inne og ute, både deltaker og observatør. Stemmen representerer det menneskelige nærværet, og huset blir der det menneskelige utspiller seg, eller der diktning utspiller seg, for videre skriver hun: «At disse husene fantes og fins rundt omkring i verden der det satt eller sitter noen og skriver, kanskje ved et bord med en lampe på, blir for lesere av lyrikk et slags språkets kraftverk. Husene er faktisk ikke få» (Bramness 2011). Mange av diktene i den siste samlinga, *Håp bygger huset*, er også inspirert av eller refererer til andre diktere, eller filosofer, nasjonale og internasjonale – som har levd, tenkt og skrevet over et tidsspenn på over 2000 år. Vi får dermed gå inn i og lytte til stemmer fra andre, fremmede hus, samtidig som vi kan forestille oss denne diktsamlinga som ett hus som rommer diktning.

Her må det diktes! Ellers vakler huset

Huset er et sted å være og et sted å dikte. Her foregår livet, her gjelder ulike livsbetingelser, og her møter vi ulike minnebilder. Husene blir ofte utgangspunkt for refleksjoner omkring hva som er og har vært, og i gjenkallelsen av disse minnene er vi, som før sitert «[...] never

real historians, but always near poets» (Bachelard 2014, 28). Bramness' dikt illustrerer hvordan betraktningen, den visuelle erfaringen, blir en poetisk representasjon, hvordan det poetiske bildet blir til gjennom drømmelivets eller fantasiens forestillingsevne. Bramness sier selv at hun ønsker å ta leseren med på undring og forestillinger, ved å grave i minner og hukommelse, og koble konkrete bilder til abstrakte forestillinger (Nergård 2012). Vi har nå gått inn i flere av Hanne Bramness' hus, og opplevd hvordan husene har tatt oss videre, til andre rom, andre tider, til det som er og ikke er, eller ikke blir sagt. Minner hentes fram, gjenkalles, og erfaringene blir slik til gjennom skriften. I diktet «Fiksjon» uttrykkes et syn på diktning, en poetikk, der hukommelse og minner er utgangspunktet for, ikke bare poesien, men også for hva man kan skrive og dermed også forståelsen av virkeligheten. I diktet forsøker diktjeget å mane fram huset i tankene etter å ha forlatt det, og forsøket på å minnes illustrerer hvordan noe blir borte for oss – hvordan vi, når vi velger å ta med oss og holde fast på noe, skyver bort noe annet. Diktet reflekterer også omkring hva man kan og skal skrive, skal vi la de mørke minnene ligge, skal vi skygge unna det som lukter, skal vi bare «[...] holde oss til det vi kan huske?». I «Fiksjon» uttrykkes en tro på at diktet sier noe om virkeligheten, griper inn i sannheten, historien. Og huset i dette diktet er ikke bare et bilde på det som rommer minnene og erfaringene, og som er utgangspunkt for de poetiske forestillingene – «An entire past comes to dwell in the house (Bachelard 2014, 27) – huset er på den andre siden nærmest også betinget av diktningen: «Her må det diktes! Det vet vi./ Ellers vakler huset.»

Fiksjon

Så mange hus har gått meg forbi. Hvilke detaljer, hvilke farger tar vi med oss? Når noe er valgt, forsvinner det andre ut av vinduet. En søndag forlater jeg vårt hus, vender ryggen til, går nedover veien. For moro skyld vil jeg mane fram huset i tankene like etter jeg har lukket døra bak meg, og merker straks at jeg ikke kan huske, at mange ting allerede er blitt borte. Hvor langt strekker hukommelsen seg, hvor dypt går den? Jeg vandrer gjen-

nom parken i den hete, overskya ettermiddagen, og ei kjølig lukt driver fra jorda under trærne. Hva slags lukt er det? Er historien luktfri? Ingenting av den mørke fortida synes. Skal vi holde oss til det vi kan huske? Bare vi velger en fortelling framfor en annen, forskyver vi virkeligheten, noe får større vekt enn noe annet, og vi griper inn i sannheten om det som var. For ikke å snakke om hvor uenige vi er! Her må det diktes! Det vet vi. Ellers vakler huset. I den grad fiksjonens tid er forbi, er det for å tekkes de historieløse, de som egentlig ikke vil vite.
(Bramness 2018, 23)

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2018. «Spelet med dei litterære spela» i *Klassekampen* 15.12.2018
- Bachelard, Gaston. 2014. [1969]. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Books.
- Bramness, Hanne. 2002. *Regnet i Buenos Aires*. Oslo: Cappelen Damm
- Bramness, Hanne. 2006. *Salt på øyet*. Oslo: Cappelen Damm
- Bramness, Hanne. 2010. *Uten film i kameraet*. Oslo: Cappelen Damm.
- Bramness, Hanne. 2011. *Stemmer i andre hus*. Oslo: Cappelen Damm
- Bramness, Hanne. 2012. «Men lyrikken var ikke død» <https://forfatterforeningen.no/artikkel/men-lyrikken-var-ikke-dod>. Publisert 29.06.2012, lest 07.06.2019.
- Bramness, Hanne. 2013. *Dikt i utvalg 1982-2010*. Oslo: Cappelen Damm.
- Bramness, Hanne. 2017. *Fra håpets historie*. Oslo: Cappelen Damm
- Bramness, Hanne. 2018. *Håp bygger huset*. Oslo: Tiden.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gill, Claes. 1942. *Ord i jern*. Oslo: Cappelen.

- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kei M. Igarashi m.fl.: «Coordination of entorhinal–hippocampal ensemble activity during associative learning». *Nature*, juli 2014. Doi:10.1038/nature13162
- Kittang, Atle. 2012. *Poesiens hemmelige liv*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Nergård, Mette Elisabeth. 2012. «Truffet av et lys» i *Kirke og Kultur* nr 04/12.
- Rustad, Hans Kristian. 2014. «Dikterens forsøk i mørkerommet. Poesi og fotografi i noen dikt av Hanne Bramness». I Rustad & Wærp (red.). *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*. Trondheim: Akademika Forlag.
- Torvund, Helge. 2007. «Stillferdig». *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/stillferdig/66339737>. Publisert 14.05.2007, lest 10.01.2019.
- Øverland, Arnulf. 1968. *De hundrede fioliner*. Oslo: Aschehoug.

Poesi som alternativ

Om lys og håp i *Vekta av lyset* (2013)

I essayet «Men lyrikken var ikke død» (2012)¹³ skriver Hanne Bramness om hvordan fornuft og fantasi i den moderne verden er holdt atskilt, der vitenskapens kunnskap og språk er gitt fortrinn. Vitenskapen gir de sanne svarene om verden, mens poesiens språk og den kunnskapen om verden som dette språket kan åpne opp for, ikke er anerkjent: «fornuften går av, skal gå av, med seieren i vitenskapens navn», skriver Bramness (2012, upaginert) og gjentar William Blakes gamle advarsel mot vitenskapsmenn som Bacon, Lock og Newton. Bramness minner om at dette er et forenklet syn på forholdet mellom poesi og vitenskap, og tatt i betraktning at vi sju år etter at Bramness publiserte essayet, er vitne til en utbredt skepsis også til bestemte vitenskapelige sannheter, kan utsagnet selvsagt diskuteres. Likevel, den grunnleggende motsetningen mellom vitenskap og poesi som Bramness skisserer, er relevant også i dag. Det skulle være tilstrekkelig å minne om den manglende interessen for poesi utenfor litterære institusjoner, der poesi blir ansett som fiksjon og som en diktart som mangler troverdighet:

Vitenskapens krav om bevisførsel for utsagn, om stor ekspertise på et lite felt, om verifiserbare observasjoner, disse kravene om objektivitet og dokumentasjon har sin gyldighet langt inn i litteratens rekke. Også derfor er poetikken mer aktuell enn poesien, enn lyrikkens språk – den opererer innenfor et mer troverdig intellektuelt system. (Bramness 2012, upaginert)

13. <https://forfatterforeningen.no/artikkel/men-lyrikken-var-ikke-dod>

Som et alternativ til den vitenskapelige kunnskapen, og mer presist, som et supplement til det naturvitenskapelige synet på verden, står poesiens tilnærming, ifølge Bramness, fordi denne springer ut av sanselige observasjoner og forstås som

kunnskap om hvilken visjon som åpner for størst håp, differensiering av utsagn ut i fra forskjeller i temperament; påstander framsagt i affekt [...]. Den passet så mye bedre i en verden der renessanse mennesket var et ideal for dannelsen og dessuten i den verden der religiøse eller mirakuløse forklarings-modeller har en naturlig plass. (ibid.)

Mirakler har ikke å gjøre med én bestemt sannhet. Å åpne opp for det mirakuløse er snarere å beskjeftige seg med affektiv sannhet, det vil si det som «føles sant». Derfor spør Bramness retorisk: «Kanskje tilhører diktningen derfor grunnleggende sett en annen type tenkning eller erkjennelse enn den som er rådende i vår tid?» Bramness er på ingen måte urimelig, og hun avviser verken naturvitenskapens lover eller den taktiske talen. Snarere er essayet en påminnelse om poesiens åpenhet for rikere former for forståelse av, kunnskap om og tilnæringsmåter til verden.

Bramness uttrykker i essayet en poetikk. Det avslører én av sannsynligvis mange grunner til at hun skriver dikt, og essayet kan utgjøre en nøkkel for å forstå mange av diktene og den sterke orienteringen mot det sanselige og det ikke-sanselige i forfatterskapet. I denne artikkelen skal jeg peke på hvordan denne tenkningen om poesi og det poetiske språkets rolle manifesterer seg i Bramness' egne dikt. En slik undersøkelse *kan* gjøres ved å lese forfatterskapet på tvers, men her, for å avgrense utvalget av dikt, skal jeg konsentrere meg om diktsamlingen *Vekta av lyset* (2013). I denne samlingen er lys et motivisk og poetisk omdreiningspunkt for framskriving av håp. Den relasjonen som Bramness skaper mellom lys og håp, gjennom fenomener som gravitasjon og levitasjon, skal her ses i lys av Simone Weils filosofi om håp og nåde, der diktene selv demonstrerer, eller forsvarer, sin nødvendige rolle i verden for mennesket.

Lys og håp

Forbindelsen mellom lys og håp er muligens opplagt i Bramness' diktning. Om sin interesse for lys har hun blant annet antydnet en parallell til fotografer som Henri Cartier-Bresson som gir lys hovedrollen i fotografiene: «Det er en utfordring for meg å si noe om lyset. Hvordan fanger man lyset i ord?» (Nergård 2012). Orienteringen mot lys har poesi og fotografi til felles. Lys som en slik fellesnevner er blant annet relevant i diktsamlingen *Uten film i kameraet* (2010) med dikt skrevet til virkelige og forestilte fotografier. I diktene i denne samlingen er lys ikke bare en selvsagt betingelse for fotografier, lys utgjør også et orienteringspunkt for poeten, det vil si det poeten ser og søker mot. Lys kan også forfølges på tvers av diktsamlinger. Tenk på tittelen på samlingen *Vekta av lyset*, på dikttitler som «Snølys», «Lysskrift» og «Innenfor lyskretsen», eller på formuleringer som «Vårlyset kom rennende» (alle fra *Vekta av lyset*), «Det hvite hodet fylt til randen av lys», «lyset kom stigende», «Lyset balanserer / på ei grense» (alle fra *Fra håpets historie*), «lyset stuper ned», «lysets hastighet og lysets vekt», «krølla folie fungerer som skål for lyset» (alle fra *Uten film i kameraet*). Tilsvarende dukker ordet håp opp i både enkelt dikt og i titler på diktsamlinger, slik tilfellet er for de to så langt siste diktsamlingene, *Fra håpets historie* (2017) og *Håp bygger hus* (2018).

Håp er et sentralt begrep hos filosofen Simone Weil, som nettopp etablerer en forbindelse mellom lys og håp. “Two forces rule the universe: light and gravity”, heter det i boka *Gravity and Grace* (Weil 1947, 4). Ifølge Weil er gravitasjon verden av fysiske krefter, det er en verden med tap, der fysiske forklaringer som kausalitet, synlige og konseptuelle årsak-virkning-forhold, eksisterer. Det er sånn verden fungerer. Vold avler vold, eller er noen snille mot deg, er du snill mot dem. I denne verden som fysikere fra Isaac Newton og framover har beskrevet ut fra ideen om gravitasjon, mener Weil at det også finnes krefter som ikke lar seg fange i fysikkens gravitasjonsbegrep, men som snarere unngår og i noen (epifane) øyeblikk virker mot disse kreftene. Slike oppløftende krefter er noen steder hos Weil benevnt som lys, andre steder som nåde: “All the natural movements of the soul are controlled by laws analogous to those of physical gravity.

Grace is the only exception”, skriver Weil (op.cit., 1). Nåde er ifølge Weil det som for et øyeblikk suspenderer gravitasjonens lover. Litt forenklet kan vi si at i stedet for at vold blir besvart med vold, eller hat med hat, fører nåde med seg en besvarelse av vold med kjærlighet, eller en besvarelse av krig med en eller annen form for pasifisme. Sorg, ondskap, smerte og gravitasjon erstattes av et øyeblikks letthet som kommer til uttrykk gjennom fenomener som lys, nåde, levitasjon eller håp.

Denne forståelsen av håp og nåde, som noe som frigjør oss fra en smerte, kan minne om Hannah Arendt og *The Human Condition* (1958/1998) der hun framhever håp, nåde og tilgivelse som emanisierende fenomener. Disse løsriver oss ifølge Arendt fra de under- og nedtrykkende øyeblikk og åpner opp for nye initiativ og til å skape noe nytt. Det emansipatoriske er derfor særlig knyttet til subjektets selvforståelse, der nåde gjør det mulig å definere seg selv på nytt og gjenreise en menneskelighet. Slik er nåde og håp også krefter som ikke bare supplerer naturvitenskapens framstilling av verden, men som også representerer et alternativ til denne måten å forstå verden på.

Nåde kan ikke ses uavhengig av en religiøs diskurs, til det er begrepet i vår vestlige kultur for tett knyttet til Guds tilgivende kjærlighet. Det kan likevel ha en bredere betydning, forstått som intervenserende krefter mot fysiske fenomener og emosjonelle tilstander. Det er et slikt vidt nåde-begrep, på en gang religiøst og ikke-religiøst som vi finner hos Weil. Weil er både en religiøs filosof og en mystiker. Hun henvender seg noen steder til det guddommelige, andre steder til det mindre religiøst ladede «ekstraordinære», og andre steder igjen til det metafysiske med formuleringer som «reality outside of the world» (Weil 1986). Dette er rom som åpner opp for nåde og håp. I slike ekstraordinære verdener kan man ifølge Weil erfare det absolutte gode. I essayet «Draft of a Statement for Human Obligation» skriver hun: «There is a reality outside the world, that is to say, outside space and time, outside man's mental universe, outside any sphere whatsoever that is accessible to human faculties (...) That reality is the unique source of all the good that can exist in this world» (Weil 1986, 221–222). Weil hevder at det absolutt gode er noe alle mennesker lengter etter og trenger, og denne absolutte godheten befinner seg i en

parallell virkelighet. Så gjelder det å finne tilknytningspunkter mellom naturvitenskapens verden og den ekstraordinære verden, og det er her litteratur og lys ifølge Weil kan spille en viktig rolle.

Weil anvender det platonske begrepet *metaxu* om kvaliteter som kan skape forbindelser mellom verden og det guddommelige eller det ekstraordinære. Begrepet dukker opp i Platons *Symposion. Drikkegildet i Athen* (2007), der det viser til det som er imellom, det vil si størrelser som kan opptre som en bro mellom verden og idéverden. I *Gravity and Grace* definerer Weil *metaxu* vidt, som en kvalitet som kan knyttes til flere sider ved menneskets liv, og hun understreker nødvendigheten av å være tilknyttet disse for å kunne være et menneske: «No human being should be deprived of his *metaxu*, that is to say of those relative and mixed blessings (home, country, traditions, culture, etc.) which warm and nourish the soul and without which, short of sainthood, a human life is not possible (Weil 1998, 133).

For Weil benevner *metaxu* kvaliteter i verden som setter mennesker i forbindelse med det guddommelige eller det ekstraordinært. For eksempel er lysets epifane kraft, som hos Weil benevnes som det absolutte gode, nåde og håp, knyttet sammen med såpass forskjellige områder som litteratur, kunst, arbeid og religion. I avhandlingen *Towards a poetics of hope* (2008, 1) refererer Christine Howe til forbindelsen mellom håp og en virkelighet hos Weil: Håp «enables us to gaze at the fullness of reality, in fact brings us into closer contact with the real». Hun ser forbindelser mellom estetiske og kulturelle praksiser som kunst, litteratur og religion fordi disse kan gi håp og dermed tilgang til en annerledes eller dypere forståelse av virkeligheten. I så måte kan litteratur og kunst fungere som *metaxu* «in so far as they offer a means of moving beyond themselves towards divine love.» (Howe 2008, 48) Disse blir altså av Weil ansett som uvurderlige deler av mennesket fordi de kan sette oss i forbindelse med det hun kaller det guddommelige, eller «the reality outside the world», og derigjennom gi håp eller være en katalysator for håp og nåde.

Gravitasjon og lys er to sentrale fenomener i Bramness' *Vekta av lyset*. Gravitasjonen får sin motsats ikke bare i lys, men også i levita-

sjon, et annet begrep som er beslektet med Weils filosofiske tenkning, og da forstått som både konkret og metaforisk, det vil si som konkrete hendelser i verden som suspenderer gravitasjonen og som metaforiske krefter som løfter mennesket opp og gir håp.

Vekta av lyset

Vekta av lyset er en samling dikt og prosadikt, knyttet til henholdsvis diktsamlingens første og andre del. Den kan overordnet leses i forlengelsen av mange av Bramness' diktsamlinger, og den kan med sin sammenkobling av lys og håp leses som et bindeledd til de to påfølgende samlingene *Fra håpets historie* (2017) og *Håp bygger hus* (2018). Bramness' poetiske språk er her som i mange av hennes samlinger visuelt og sanselig, fokusert på detaljer man ikke så lett legger merke til eller ikke kan sanse utenfor det poetiske språket. Dette, samt Bramness' fascinasjon for lys, er en av grunnene til at hun er blitt karakterisert som en poet som skriver fotografisk (Ekrheim 2017; Rustad 2017).

Vekta av lyset er en samling der gravitasjon og levitasjon, som konkrete hendelser og som metaforer, strukturerer mange av diktene, og der diktene altså kobler sammen lys og håp. Tittelen på samlingen framhever lys som både konkret og metaforisk. Den viser helt konkret til lys som et materielt fenomen, som lysbølger i luften eller som lyspartikler. Altså har lys en materialitet, eller den får en materialitet, og dermed en vekt. Slik kan tittelen fungere som en tradisjonell form for fremmedgjøring der den kan få oss til å føle lysets vekt. Som kjent er hensikten med kunst ifølge Viktor Shkovsky «to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known.» (Shkovsky 1917/2006). Bramness' tittel gjør tilsvarende lys, til mer lys eller til lys-ete. Men tittelen er ute etter noe annet og mer. Metaforisk fanger den en dobbelthet ved lys, som både tyngende og epifanerende eller *oppløftende*. Dette er for øvrig en dobbelthet som vi finner igjen i lysets fysikk. Som partikler har og som bølger får lys en vekt, men som lysbølger i luften kan lys likevel få en oppdrift. Denne dobbelt-

heten i måten lys oppfører seg på, bruker Bramness i sitt spill mellom gravitasjon og levitasjon.

Titteldiktet som åpner samlingen, setter stemningen for resten av boka og løfter fram lys som en sentral metafor. Det er et visuelt og lydlig dikt der øyeblikket er ladet og fylt av sorg og tap:

Hun bærer barnet inn i kirka noen uker før dåpsdagen
i mai. Vårlyset renner inn vinduene på sørsida som
vender mot stranda. Der ute på grunna ligger ei sjø-
stjerne og blinker i sola. Hun bærer barnet fra det hvite
lyset ute inn i det halvmørke våpenhuset. Hendene
hennes er kjempestore og bittesmå på samme tid, slik
tunga også er i munnen. Hun har en krans av sol rundt
panna, må løfte hodet høyt. Holder rundt den vesle
kista, den veier ingenting
(s. 9)

Diktet er det vi med Weils forståelse av gravitasjon kan kalle et gravitasjonsdikt. Det viser fram et tyngende øyeblikk i et menneskets liv, og det inneholder beskrivelser av graviterende krefter. Det heter i de første linjene «hun bærer», «vårlyset renner» og «på grunna ligger». Verbet «bærer» i den første setningen forutsetter tyngde, samtidig som handlingen å bære arbeider imot tyngdekraften. Linja «vårlyset renner inn vinduet» danner et bilde av en flytende masse av lys i bevegelse innover og nedover. Det er et fenomen man kan se og som det poetiske språket skaper om ved å gi lyset en væskeform, og ved å gjøre lyset metaforisk opplysende. En ansamling av lys er også en form for gravitasjon, en masse som er eller kan forvandles til energi som en følge av tyngdekraften. Og sjøstjerna som ligger på grunna, ligger selvsagt der på grunn av gravitasjonen. Men gravitasjonskreftene er altså ikke kun fysiske krefter. De er også metaforiske og underbygger øyeblikket med en (umenneskelig) tung sorg som holder moren i diktet emosjonelt og eksistensielt nede. Hendene som er «kjempestore og bittesmå på samme tid», er ikke dikotomiske, men viser hvordan de to metaforene forenes i sorgen, og emosjonelt og metaforisk forutsetter

hverandre. De nærmest overdimensjonerte hendene kan bare være kjempestore fordi morens hender samtidig blir små i sorgen.

Imot disse kreftene som peker vertikalt eller diagonalt nedover, er det i diktet handlinger og bilder som kan betegnes som eleverende, som en ekstraordinær kraft som lik lys kan virke oppløftende. Det gjelder som nevnt for kvinnen som *bærer* kista, og som står imot gravitasjonen, fysisk og metaforisk, men særlig er levitasjonen virksom i de to siste setningene, den ene helsetning og den andre ufullstendig. Det heter at hun «må løfte hodet høyt», før den avgjørende setningen: «Holder rundt den vesle / kista, den veier ingenting». Denne siste setningen er avgjørende. I diktet er «bærer» i første linje blitt til «holder rundt», altså en slags likevektig omfavnelser, der gravitasjonen er utlignet eller for et øyeblikk opphevet. Setningen «den veier ingenting», sammen med det manglende punktum, som dette diktet har felles med flere av diktene i samlingen, gjør at diktet ender i håp og levitasjon. Håpet og levitasjonen markerer nemlig ikke bare kisten som vektløs. I den avsluttende ufullstendige setningen er også subjektet oppløst, kanskje elevert, som om hun for en kort stund er løftet ut av denne verden av gravitasjonskrefter.

Det er verdt å merke seg verbene i diktene og især «bærer», «renner», «ligger», «bærer», «løfte» og «holder». De gjør diktet dynamisk, til et handlende dikt med bevegelser. Diktets «hun» gjør mange av disse handlingene i det korte diktet, men lyset er også gitt agens og skaper forandringer og dynamikk. Vårlyset som diktet gjør til en elv, blir en metaxu og danner en bro mellom ute og inne, mellom sør og nord, og mellom det «hun» ser og det «hun» ikke kan se. Lyset danner ifølge diktet en krans omkring kvinnens panne, noe som understreker forbindelsen til det guddommelige eller det Weil kaller det ekstraordinære. Det griper inn i kvinnens liv og gir håp og kjærlighet, hvilket gjør det mulig for henne å løfte hodet høyt. Det vil si at diktet bærer i seg lysets doble betydning. Det faller på kvinnen og er tyngende, men det gir også et håp. Det muliggjør kvinnens bevegelse fra «det hvite lyset» og inn i «det halvmørke våpenhuset». Denne bevegelsen er fysisk, men også emosjonell, idet hun, lik en sjøstjerne som ligger på grunna, må finne styrke til å gjennomføre det hun skal, nemlig å løfte hodet høyt, som diktet sier. Det heter ikke at hun holder

hodet høyd. Verbet «løfte» understreker bevegelsen fra hodet som er bøyd ned til at det ifølge diktet av nødvendighet løftes opp. Hun sørger, men skal likevel gjøre dette.

De symbolske bildene, samt tittelen som metafor og emblem, gjør eksplisitte beskrivelser av kvinnens følelser, overflødig. Når det ut av den største smerte ved erfaringen av tap, kan vokse fram et håp der man for et øyeblikk kan og må løfte hodet høyt, betyr dette ifølge Weil at man innimellom i denne verden som hun betegner som mørk, kan finne lys. Noe bryter inn i verden, griper inn i loven om gravitasjon og vender om på en dramatisk krise som har eskalert. Nåde er således de korte glimtene hvor «lovene» om gravitasjon som en affektiv størrelse som holder sin jernhånd over oss, blir suspendert. I diktet skriver Bramness fram lyset som det som skaper forandring, og denne forandringen gjelder også bevegelsen fra gravitasjon til levitasjon.

Vektløshet

Lysets doble betydning følges opp i flere av diktene i *Vekta av lyset*. I diktet «Dobbel lilje» opptrer en lilje både som antropomorfisert og som ei lilje, igjen i et spill mellom gravitasjon og levitasjon, der diktets «hun» uttrykker et sterkt ønske om å oppleve kjærlighet.

Lilja lener seg nonsjalant mot den skitne veggen
 der hun kneler med hånda foran kroppen
 og forsøker å dekke seg for solas kvasse blikk
 Det hvite hodet fylt til randen av lys, holdt oppe av
 den sterke halsen
 (s. 10)

Gravitasjonen, bevegelsene nedover, er reflektert i lilja som «kneler», kanskje også i at lilja lener seg mot veggen (som jeg forestiller meg at man ikke kan gjøre like enkelt om det ikke hadde vært for gravitasjonskreftene), men aller sterkest er gravitasjonen i lyset som fyller liljas hode, som om lyset var en flytende masse som får sin motsats i den sterke halsen som holder hodet oppe. Altså finner vi en lignende

kraft i lilja som det forrige diktet skrev fram i moren som måtte løfte hodet høyt. Men gravitasjon som et metaforisk og mer åndelig begrep favner også om «den skitne veggen» samt bildet av den antropomorfiserte lilja som, kanskje som en prostituert, beskytter sin kropp mot det skarpe lyset.

Et håp trer inn i diktets andre del, der gravitasjonen midlertidig suspenderes av en nåde, en opplevelse av kjærlighet uttrykt i én enkel handling.

Han plukker ei kremgul lilje og legger den på vannet
slik hun vil at han skal legge henne på vannet
dra henne rundt i sirkler, vugge henne fram og tilbake
og skulle hun synke skyve henne opp igjen ved hjelp av
én finger
(s. 11)

Den fysiske gravitasjonen er naturligvis ikke like effektiv i vann, og følelsen av å kunne flyte, og dermed erfare at man kan trosse gravitasjonskreftene, er for så vidt hverdagslig. Her, i diktets andre del, er lilja ei lilje som gjennom similen understreker kvinnens lengsel og ønske om å bli behandlet som en lilje. I denne plutselige erfaringen oppstår det noe som likevel kan beskrives som magisk, som en erfaring av en absolutt godhet, eller trygghet og kjærlighet. Sånn kan diktet forstås om man leser bildet konkret eller allegorisk, altså at det finnes hendelser eller noen som holder en oppe når verden omkring føles tung og anstrengende. Diktet sier ingenting om hvordan en slik opplevelse kan oppstå, men når diktets «hun» «kneler med hånda foran kroppen», er det kanskje i en bønn om at «skulle hun synke», vil det være noen eller noe som likevel holder henne oppe.

Relasjonen mellom håp og levitasjon blir mer eksplisitt uttrykt i diktet «Oppdrift», der et bilde av en nyvasket vinterkåpe henger tungt til tork. I diktet finner det sted en morfologisk, semantisk og imaginær endring. Kåpen blir ikke lettere, men letter. Diktet suspenderer gravitasjonen, som i begynnelsen av diktet er representert ved kåpa som er «dryppende tung», og beskriver en oppdrift.

I elva veide den nesten ingenting. Heist opp
 på en provisorisk snor mellom to tynne bjørker
 soper den bakken, men letter sakte i varmen
 (s. 36)

Et sentralt element også i dette diktet er similene. Det heter i første del at vinterkåpa er «vasket i elva slik de gjorde før», at kåpa «ligner en bjørnefell» og at det «ser ut som den smiler, slik folk ofte smiler». Og i tredje og siste del heter det at viet bader og at de «ligner kåpas lyse silkefôr». Similene etablerer forbindelser mellom bildet av kåpa i oppdrift, der den «letter sakte i varmen» og bildet av viet som flyter i vannet, «driver på rygg i det kjølige vannet», som det heter i diktet. Her også blir denne vektløse tilstanden et lysglimt og et håp. Det heter til slutt i diktet: «gysninger sender lysglimt inn i hjernemørket / Og vi flyter så lett når vi bare tør / hvile hodet bakover» (s. 37)

En vinterkåpe som letter, er poetens måte å omdanne bildet av fysikkens lov om kausalitet, at kåpa tørker. Dette er en materiell prosess som kan observeres i vanddampen som stiger opp av fra klesplagget. Men hva er det poeten og poesien gjør med dette fenomenet? Bramness viser hvordan poesi kan være et nødvendig supplement. Forskyvningen av kåpa som letter til viet som flyter, er en forskyvning fra det materielle (synet av dampen som stiger) til det mentale. Viet flyter ikke betingelsesløst, men som en følge av at de «tør / hvile hodet bakover». Kanskje er de «lettere» fordi man har opplevd en form for nestekjærlighet, slik diktets subjekt i første del ser bjørnefellen som smilende, «forsiktig, slik folk ofte smiler på fly eller legekantor». Det er den type medmenneskelige handlinger som beskrives i mange av diktene i samlingen, kanskje fordi man som mennesket ikke alltid kan klare å holde seg oppe på egen hånd. Eller som det heter i den tredje delen i diktet «Lysskrift»: «Våkner med verkende hender etter å ha ligget / og vaket i drømmen, med knytta never, det er / umulig å flyte slik av egen kraft. «(s. 27) Disse diktene viser at Bramness er opptatt av at absolutt godhet og kjærlighet også kan finnes i den materiell verden og gi håp. Dette er en måte Bramness gjør verden mer åpen på, uten at det nødvendigvis innebærer å henvende seg til en religiøs sfære eller en ekstraordinær verden. Likevel som vi skal se, utelukker

ikke Bramness verken det magiske eller det religiøse som betydningsfullt.

Epifani og synestesi

Som nevnt mener Weil at litteratur kan fungere som metaxu og slik etablere en forbindelse til det ekstraordinære. Én kvalitet ved poesi som kan ha en slik funksjon, er dens epifanier. Epifani er beslektet med det mytiske og religiøse, og forstås som en plutselig åpenbaring eller opplevelse av innsikt og forståelse i verden. Epifani kan (også hos Bramness) komme til uttrykk som korte glimt og omslag som skaper forandring i den materielle verden og utgjør en forskjell for mennesket. I noen tilfeller benevnes epifanier som et blaff der tingenes egentlige mening avsløres. Heller enn å problematisere hva tingenes «egentlige» mening skulle være, eller hva slags metode som fordrer en slik plutselig innsikt, kan vi her nøye oss med å peke på at den hos Weil og hos Bramness ligger på et følelsesmessig heller enn et rasjonelt nivå. Hos Weil er slike epifane øyeblikk som nevnt knyttet til lys og håp, fenomener som for et øyeblikk utsetter gravitasjoner. Bramness viser på sin side hvordan lyrikk kan fungere som metaxu og gi håp ved å sette oss i forbindelse med noe annet og mer, og slik gjøre verden rikere. Slike forbindelser kan for eksempel opptre ved sansemessige og imaginære vendinger.

Synet av kåpa som letter i diktet over, er en epifani, der denne ikke nødvendigvis gir subjektet rasjonell innsikt og forståelse, men derimot åpenbarer et alternativt blick på prosessen. I et annet dikt, «Innenfor lyskretsen», inntreffer en annerledes vending som framhever diktets epifane funksjon. «Væromslaget begynner med vindpust, en rund / åpning i synsranden er den skjelvende lyserøde fontanellen til den nye dagen», heter det i den første setningen i diktet. Åpningen retter oppmerksomheten mot skaping, der det som kan være en begynnende soloppgang metaforiseres som et åpent og sårbart punkt på et nyfødt barn. Gjennom beskrivelser av jeget i kontakt med naturen som på en gang kan være konkrete og symbolske, «går ut i skogen, trår gjennom», settes væromslaget i begynnelsen av diktet i sammenheng

med en sansemessig forskyvning og en epifanisk lukt: «Blir nesa blendet av vinden? Da husker jeg plutselig duften av det nyfødte barnehodet» (s. 20) Den sansemessige endringen er imaginær. Nesa blir blendet, og et minne dukker opp. Forbindelsen bakover til en tidligere erfaring gjør nået og jeget relasjonelt. Forbindelsen er på en gang konkret, familiær, som en mor-datter-relasjon, og åndelig. Diktet skaper forbindelser til en ekstraordinær sansning som selv om den ikke er fra en ekstraordinær verden, likevel kan skape håp. Denne type metaxu som skaper tilhørighet og trygghet, er som nevnt ifølge Weil helt nødvendig for å kunne være et menneske (Weil 1998, 133). Det interessante ved de to linjene jeg siterer over, er at den ordinære sansningen blir suspendert slik at en annen og imaginær sansning kan åpenbare seg. Denne inntreffer dessuten i et «da», det øyeblikket som lyrikk gjerne sikter seg mot og som i Bramness' diktning blir et vendepunkt.

En slik vending kan være sanselig og imaginær, eller den kan sette et subjekt i relasjon til noe fortidig eller framtidig, så også i diktet «Glemt klesvask».

Kulda klistrer dem sammen til flak, kryster
 ut spor av såper og os, fyller kjoler og
 liv med fuktig luft, luft er ikke
 ingenting
 (s. 30)

Når luft ikke er ingenting, skyldes det at den i kraft av å være tørr eller fuktig, har en masse og virker på oss. I diktets siste strofe inntreffer det som kan minne om en magisk opplevelse, der subjektet blir satt i forbindelse med andre stemmer: «Stemmer som føres langs snorene knitrer i / snøfallet». Diktet fanger et naturfenomen, og blander det med minner om en fortid som med knitringen blir ekstraordinær.

I andre dikt blir epifani enda tydeligere framstilt som magisk. Diktet «Snølys» er et slikt dikt, der poeten skriver fram en overnaturlig hendelse. Her beskrives en levitasjon konkret, der et dagslys trenger inn i det mørke i et bilde og forener det materielle og det immaterielle, det konkrete og det metaforiske. En stemning «den isblå tonen» for-

vandler huset «i et bestemt øyeblikk» for så å forplante seg til de som bor der:

Med dagslyset stiger den isblå tonen
langsomt til den trenger gjennom
vinduer og vegger og fyller alle rommene
I et bestemt øyeblikk før snøen gråner
i vinterdagen og kimingen fra snøen avtar
slutter huset å puste, det begynner å sveve
i stedet, og de som lister seg ned trappa
fra andre etasje kjenner gyngingen i steget
(...)
(s. 34)

Bramness demonstrerer diktets evne til å romme flere tider, sansninger og imaginære forestillinger i ett øyeblikk. Dette øyeblikket er det punkt hvor noe oppløftende kan finne sted og gi håp, eller der diktet trer inn med sitt poetiske språk og åpner opp for et alternativ. Disse øyeblikkene er hos Bramness både epifane og oppløftende, og i diktene forbundet med imaginasjonen. Når det for eksempel i diktet «I skogen» heter «Det plutselige blaffet / av varm dyrelukt // fra de lydløse / som betrakter deg», er dette plutselige blaffet frigjørende nettopp fordi det kobler sansing og imaginasjon sammen, og gjennom denne sammenkoblingen kan det sette et jeg eller et du i forbindelse med noe annet og mer og slik gi håp.

Hva poesi kan gjøre

Ifølge Bramness (se intervjuet i denne boka) utgjør *Fra håpets historie* (2017) og *Håp bygger hus* (2018) en begynnelse på det som kunne blitt en trilogi. Men kanskje kan man si at disse to sammen med *Vekta av lyset* utgjør en håpstrilogi? Selv om Bramness setter lyset i hovedrollen i *Vekta av lyset*, bruker hun som jeg har vist, lys på en måte som setter det i forbindelse med håp. Dette er også én måte som diktene reflekterer en anskuelsesform beslektet med den hun forfekter i det

nevne essayet «Men lyrikken var ikke død». Dette er også en refleksjon som kommer til uttrykk i noen av de metapoetiske diktene i *Vekta av lyset*, og som jeg raskt skal kommentere til slutt.

Forholdet mellom håp og lyrikk blir eksplisitt tematisert i metadiktet «Ord med røde bokstaver»:

(...)

Hva er ordet for trangen til
å huske alle detaljene og modningstida tanken behøver
for å glemme, ord som ikke er del av ritual, men
beslektet med håp?

(s. 17)

Denne søken etter ord som gir håp, kan ses i sammenheng med Bramness uttalte ønske om å skrive dikt som åpner opp verden for en annen forståelse og et annet syn enn den verden som er definert av vitenskapen. Diktet er neppe revolusjonære ord skrevet med blod, som hos Georg Johannesen (1959). Snarere er de røde bokstavene å finne i ord som ennå ikke finnes, og som det er lyrikkens oppgave å finne eller skape. Poeten stiller i diktet en rekke spørsmål om ord for fenomener som vitenskapen ikke har navngitt, og kan vi tenke oss, som vitenskapen i sin ifølge Bramness og Weil ensidige vektlegging av det rasjonelle, ikke kan oppdage. Det heter for eksempel i begynnelsen av diktet: «Ordet for verdens minste øyelokkrykninger eller de ørsmå dråpene i søvnens tåke som trenger inn i kroppen og bedøver den, hva er det?» (s. 17)

Kanskje er det poesien som har svaret på de spørsmål som diktet stiller. Diktene til Bramness er detaljerte, de uttrykker en modningstid, skapt ut av en nødvendig temporal distanse der hukommelsen er erstattet av imaginasjonen, de utgjør motsatsen til ritualet, og de er forbundet med og gir håp. Hos Bramness står det poetiske språket i kontrast til en strategisk og lukket tale som i dette diktet inkluderes i «det rituelle». I intervjuet med Bramness i denne boka artikulere hun et skarpt skille mellom det rituelle språket i «mye av underholdningsmaskineriet» og «de ukritiske kulturelle uttrykkene», og det poetiske språket og lyrikkens eksistensielle orientering, som ifølge Bramness

åpner opp om livserfaring og uttrykker «hvorfor en er her og hvor en skal hen, hva en har erfart.» (Karlsen 2020, ??) Poesien er det som fanger det i verden som andre språklige diskurser ikke kan fange.

I et annet metapoetisk dikt i samlingen, i diktet «Sult», kommer en slik forestilling om poesi til uttrykk, der diktet er det som aldri gir seg. Diktet er «på jakt etter noe annet, noe mer» (s. 18), heter det i andre del, for å underbygge poesiens funksjon om å fortsette å zoome inn, jakte på detaljer, for å sørge for at verden forblir åpen, mystisk og noe mer enn det vitenskapen sier at den er. Det innleder med en beskrivelse av hva diktet kan gjøre. «Diktet kan vise fram det hvite fruktkjøttet / med røde marmoreringer, så friskt at det / spruter søte tårer.» Bramness ikke bare beskriver hva diktet kan gjøre, hun demonstrerer også dette ved å skape det bildet som hun skriver at diktet kan vise fram. Bildet er detaljert og tett på, mer selektivt, men like informasjonstett som et fotografi, og med språklige virkemidler som for eksempel metaforen «søte tårer» som et visuelt medium ikke vil kunne skape eller gjengi på samme måte.

Eplet benevnes i bestemt form entall. Det kan være av en ekstraordinær verden, et skyggeeple eller et platonsk idé-eple, samtidig som diktet inneholder tydelige bibelske allusjoner. Det kan derfor også være det eplet som den bibelske Eva plukket fra kunnskapens tre og gav til Adam. Uansett er det ikke dette eple diktet er ute etter, «Diktet skar likevel ut», heter det i andre del. Diktet leter etter det håp som framkommer i lyset fra «flammende trær», det vil si Bibelens brennende busk, der Gud ifølge 2. Mosebok åpenbarer seg for Moses. Diktet skal sette oss i forbindelse med et slikt håp, og dermed i kontakt med profetier fra messias, eller som det heter i diktet, «meldinger fra det som var eller skal komme» (s. 18). Denne forbindelsen blir i siste del knyttet til lys, og en mulig fortid eller framtid.

På leting etter et spesielt lys filtrert gjennom
flammende trær eller et hvitt mørke, fanger det
kanskje opp meldinger fra det som var eller
skal komme
(s. 19)

«Sult» er et både religiøst og visjonært dikt. Vi kan lese diktet som et uttrykk for hva diktet kan og hva diktet søker mot og håper på å oppnå. I boka *Need for roots* (2002) framhever Weil viktigheten av tradisjon, språk og kultur for å etablere denne formen for håp. Hun er igjen med begrepet metaxu opptatt av å knytte an til røtter, til fortiden, som kan gi et håp og en nåde i nåtid. Hos Weil handler håp ikke om muligheter for framtida. Bramness er mer åpen med tanke på tidsdimensjonene, og skriver snarere sammen fortid, nåtid og framtid.

I et av intervjuene som jeg har sitert tidligere i artikkelen, uttaler Bramness seg om forholdet mellom egne dikt og det åndelige:

Man må være opptatt av åndelighet i dag [...]. Det materielle får lett overhånd, det åndelige trengs som motvekt. (Bramness 2012, 339)

Bramness fyller sine dikt med åndelighet, eller mystikk eller religiøse symboler. I titteldiktet «Vekta av lyset» lager lyset en «krans av sol rundt panna» på moren som holder rundt den vesle kista. Lyskransen er på en gang både et sanseintrykk og et religiøst symbol, som skaper forbindelse til det guddommelige. Ord med religiøs klang er da også godt representert i mange av diktene. Foruten eplet og den brennende busk i diktet «Sult», heter det i den første linja i det første diktet «i kirka» (s. 9). I diktet «Forberedelser» heter det at viet skal «takke Gud i ei kirke av salt» (s. 13), og i «Lysskrift» ser det talende subjektet et «du» som «kom gående mellom gravsteinene» (s. 25). Det betyr ikke at diktsamlingen *Vekta av lyset* består av religiøse dikt, men det betyr at diktene i søken mot noe mer og annet, åpner opp for det åndelige og det mystiske, kanskje fordi det gjør verden mer åpen og gir håp og nåde, og kanskje fordi Bramness ønsker å skrive fram alternative verdensanskuelser til den rasjonelle vitenskapen.

Litteratur

Bramness, Hanne 2012. «Men lyrikken var ikke død» (2012). Her: <https://forfatterforeningen.no/artikkel/men-lyrikken-var-ikke-dod>
 Bramness, Hanne 2010. *Uten film i kameraet*. Oslo: Cappelen

- Bramness, Hanne 2013. *Vekta av lyset*. Oslo: Cappelen
- Bramness, Hanne 2017. *Fra håpets historie*. Oslo: Cappelen
- Bramness, Hanne 2018. *Håp bygger hus*. Oslo: Cappelen
- Ekrheim, Sindre 2017. "Historias klanger". Her: <http://humbaba.no/historias-klanger-hanne-bramness-fra-hapets-historie/>
- Howe, Christine 2008. *Towards a Poetics of Hope. Simone Weil, Fanny Howe and Alice Walker*. Doktorgradsavhandling, Faculty of Creative Arts, Universitet i Wollongong.
- Karlsen, Ole 2020. "Å tolke lyset. Fra en samtale med Hanne Bramness. I Karlsen, Ole og Hans Kristian S. Rustad (red.) *Nordisk poesi. Særlig Hanne Brmaness' forfatterskap*. Oslo: Novus forlag.
- Nergård, Mette Elisabeth. Intervju med Hanne Bramness. I *Kirke og kultur* 4/2012
- Platon 2007. *Symposion. Drikkegildet i Athen*. Oslo: Bokklubben.
- Rustad, Hans Kristian S. 2017. *Fotopoetikk. Lyrikk og fotografi i norsk lyrikk*. Oslo: Novus forlag.
- Weil, Simone 1947/2002. *Gravity and Grace*. New York: Routledge.
- Weil, Simone 1986. "Draft of a Statement for Human Obligation". I Miles, Siân (red.) *Simone Weil. An Anthology*. London: Virago Press.

Barnelyrikk mellom Basho og Pound

Haiku, imagisme og *Skogen i hjartet*

Etter kvart har bokmålspoeten Hanne Bramness blitt nynorskpoet når ho skriv for barn. Og boka me skal undersøka nærmare her, *Skogen i hjartet* (2013), har i alle fall i akademiske kretsar fått ein liten klassikarstatus allereie. Som me etter kvart skal sjå, er dette er ei diktsamling som på svært reflektert vis løfter opp dei tradisjonane ho knyter seg til og gjer desse sambanda til del av sin eigen poetiske refleksjon. Her tenker eg på den japanske haikuen, på den anglosaksiske modernismeretninga imagisme, og på relasjonen mellom dei to.¹

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

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

Kanskje legger jeg for mye forståelse inn i forhold til bevissthetsnivået, men tolkning av det stumme språket var noe jeg begynte med svært tidlig. Jeg kan ikke huske at det noen gang i oppveksten fantes ei tid jeg ikke følte på en stor og urovekkende uoverensstemmelse mellom

1. I og med at det er imagismen og haikutradisjonen som står i sentrum for drøftingane her, er det ikkje naturleg å gå nærmare inn på plasseringa av Bramness' diktsamling i høve til den barnelitterære tradisjonen. Spørsmålet er ikkje uinteressant, det er bare eit anna enn det eg her tar opp.

det stumme språket og de ting som ble sagt rundt meg. Men Emily Dickinson talte direkte (Bramness 2015, 18).

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

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

3
Djupt under blank is
svevar ein frosk

Han søv i vatnet
døv for verda

(Bramness 2013, 13)

Alle dikta i *Skogen i hjartet* har denne strukturen, med fire liner i to par. Det er lett å forstå korfor Hans Kristian Rustad set den korte forma, den språklege minimalismen, og det konkrete, ikkje opplagt symbolhada naturbiletet i samband med haikuen (Rustad 2013). Særleg med tanke på at bokas gjennomgåande figur, frosken, førekjem i den mest kjende av alle haikuar, som me skal komma tilbake til om litt. Elles inneheld biletet av den svevande frosken den potensielle energien som er typisk for god haikudikting. Det er stillstand, passivitet, men samstundes ei peiking mot noko utanfor som på eit eller anna tidspunkt vil bryta inn. Frosken vil ikkje ligga i dvale til evig tid. Tvert imot kan ein oppfatta ordet «døv» som ei peiking mot den kommande lyden,

mot det som vil trenga seg på frå utsida og vekka han, slik at froskens svevn blir ein allusjon til den velkjende fivreltsvevnen hos Buson:

på tempelklokka
eit fivreld
i svevn

(Haugen 1992, 41)

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

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

På ein undergrunnsstasjon

Desse ansikta som syner seg i massen;
Kronblad, på ei våt, svart grein (Pound 1995, 409).

Diktet blir gjerne oppfatta som den perfekte utføringa av den poetikken i tre korte punkt Pound (1998, 373-374) hadde formulert, saman med H. D. og Richard Aldington, året før:

1. Direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.

Punkt 1 vil seia at ein ikkje skildrar objekt på måtar som peikar direkte mot eit sansande eller vurderande menneskeleg subjekt. I staden er skildringa utan farge av eit temperament. I Pounds dikt ser me at ‘tingen’ er subjektiv, at det er eit personleg medvit som stiller opp det assosiative spranget frå menneska til greina for oss. Men skildringa er ‘direkte’, på den måten at det menneskelege medvitets kjensler manglar uttrykk. Langt på veg er det den nakne skildringa av menneska som opnar for metonymien, for den assosiative koplinga til – ikkje nærmare presiserte – blomar på ei våt grein.

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

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

Dette handlar ikkje om Rimbauds «medvitne forvirring av alle sansar», vidareformidla av Friedrich som «sansemessige irrealitet», eller Lautréamonts «det tilfeldige møtet mellom en symaskin og en paraply

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

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

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

Eg trur Langås har rett i at dette er det dominerande biletet blant formidlarane. Rett nok nemner ho ikkje at skilnaden mellom Paal-Helge Haugens *Blad frå ein austleg haug* (1965) og *Haiku. 200 versjonar* (1992), er at Haugen har lagt til 100 omsettingar av den mest «subjektive» av dei klassiske forfattarane, Kobayashi Issa, i den nyare boka. Hos han er den som fører ordet ofte synleg. Men for effektiviteten i Langås sitt resonnement må utelatinga av dette vera greitt nok. Poenget er at det etablerte, varige biletet av haikuen er det av ein språkleg nedtona, meditatív poesi som kallar fram naturbilete på ein så ukunstla og objektiv måte som mogleg.

Følgjer ein denne forståinga av skillet mellom haiku og imagisme, vil ein sjå at Bramness' dikt ikkje kviler på imagismen si overskriding frå ei scene til ei anna. Det er frosken som er skildra, utan samanlikningsledd, frå byrjing til slutt. Men dei biletlege formuleringane, «svevar» og «døv for verda», indikerer ein menneskeleg fantasi som

legg seg imellom og set om det konkrete til noko meir påfallande. Dette er ikkje sterkt markert, men det er der. Særleg i den siste, «døv for verda», som dessutan er ein klisjé, og såleis peikar direkte mot menneskets kollektive meningsskaping gjennom språket, er det ikkje-direkte, formidla eller omsette, markert til stades.

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

I høve til det sterke fokuset på det visuelle når det gjeld haiku og imagisme, er det særst påfallande at Bramness' dikt, som så tydeleg rører seg inn i den same biletforståinga, og biletradisjonen, samstundes gjer så utstrakt bruk av lydlege virkemiddel. Dette er eit særst velklingande dikt. Vokalvekslingane er utsøkte. Og sjølv om diktet ikkje har fast metrum, kan ein meina at det er ei poengtert veksling mellom trykkunge og trykklette stavingar:

- 1 --U --
 2 - U U -

 3 U - U - U
 4 - U - U

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

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

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

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

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

2. «[...] Frå tjørna stig lyden av lått/ og skeisejern»
 3. «[...] døv for verda»
 6. «[...] Frosken vaknar til smell i isen/ når solauget ler»
 7. «Det frosne froskehjartet/ knirkar i gang [...]
 10. «[...] du høyrer/ ein plopp, men tel berre ringar»
 14. «[...] Dropane var tonar.»
 15. «Det øyredøyvande froskekoret/ vert plutseleg stumt [...]
 18. «[...] under yta høyrer dei best/ korleis det smell og trommar»
 20. «Sommarkvelden syng froskehoa: [...]
 22. «[...] eit munnharpeforma basseng/ med vatn så kaldt og klårt at det syng»
- (Bramness 2013, 11, 13, 19, 21, 27, 35, 37, 43, 47, 51)

Me merkar oss at flesteparten av desse formuleringane kjem heilt sist i dikta, slik at tematiseringa av lyden samlar seg som ein motsett pol i høve til dei biletorienterte formuleringane fram til då. Som eit tillegg

til den generelle haiku-toposen passiv-aktiv får ein såleis denne nye, parallelle toposen bilete-lyd.

10

Sola steiker, varmen stig
froskehjartet får farten opp

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

(Bramness 2013, 27)

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

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

Gammal dam
Ein frosk hoppar:
Lyden av vatnet

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

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

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

En gammel
dam

En frø springer

Plask

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

Etter kva eg har lista meg fram til, er den japanske originalens ordval noko i nærleiken av «lyden av vatnet: plask». Ingen av omsettingane tar med begge ledda. Langås går ikkje nærmare inn på dette, men for oss som har føre oss ei diktsamling som reflekterer tradisjonen for haiku og imagisme, men samstundes tilskriv det lydlege ei stor rolle, er det interessant at det er eit onomatopoetikon til slutt i dette diktet. For dette er heilt motsett i høve til det Langås peikar på, nemleg at imagismen og haikuomsettingstradisjonen fokuserer på det visuelle. Dette skjer i omsettinganes vektlegging av det biletlege i føre- og etterord så vel som i bokenes utstyr, der ein heilt gjennomgåande finn attgjevingar av tusjteikningar og/eller kaligrafi frå gamle japanske haikuutgåver. Og det gjeld i den imagistiske poesiens interesse for å gjeva att asiatiske skrifteikn, slik at dikta får aspekt av ideogrammet ved seg.

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

I Bramness' dikt ser me at haikuens paradedøme er reflektert inn, men i ei poengtert framheving av ein annan omsettingstradisjon enn den som er kjent i Noreg. Onomatopoetikon er òg ein direkte måte å

gjeva att noko på, men altså lyd i staden for bilete. Og det Bramness gjennom sin allusjon får peika på, er såleis ei anna form for *direkte* skildring av objektet enn den visuelt orienterte imagistane legg vekt på: Det at objektets eigen lyd kjem fram. Eit plopp. Og dette skjer med referanse til sentrum, til kjerna av haikutradisjonen sjølv.

Andre måtar å undergrava den tilvande måten å oppfatta denne typen dikt på, finn me i formuleringane «froskefar» og «du høyrer». Den siste peikar direkte mot det menneskelege medvitet ein normalt reknar at skal vera underforstått, medan den første har ein muntleg, intimiserande – og humoristisk – funksjon som ikkje passar saman med den meditative tonen slik ein normalt føresteller seg denne. Å skriva «du høyrer» «froskefar» er det motsette av den direkte skildringa av objektet, der det bare skal stå «ein frosk hoppar/ lyden av vatnet». Det er eit poetisk paradoks at det direkte, onomatopoetikonet «plopp», samstundes er ein allusjon. Dessutan inngår det som andre ledd i rimparet opp-plopp, Slik kjem me òg her til eit dikt som laborerer langs grensa mellom lyd og bilete, innanfor og utanfor i høve til haikuen og imagismen.

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

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

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

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

23

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

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

(Bramness 2013, 53)

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

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

(Hauge 1994, 234)

Allusjonen gjer merksam på Huges særeigne biletskaping: Hauge syner som kjent inspirasjon frå asiatisk poesi frå og med *På Ørnetuva* (1961).² Etter den anaforiske oppstillinga av metaforiske men abstrakte bilete for det menneskelege indre, byter diktet til slutt til eit konkret bilete, underforstått av at tilværet opnar seg, blir bra, og konkret av at ein sit i ein båt som glid inn på ein våg. I og med at dette står som konklusjon på eit dikt om draum, om lengt etter det gode livet, blir det opne i at ein «ikkje har visst um» denne vågen å forstå som noko eintydig positivt. Vågen er ikkje nærmare skildra, men å vera der er utan tvil trygt, roleg, paradisisk.

2. Se Andersen 2002, kapittelet «Bogeskytaren», 29-49.

Bramness' dikt opnar med eit anten-eller som peikar fram mot allusjonen til Hauges dikt. Det frosken opplever, skjer «for fort». Medan det som er skildra til slutt i Hauges dikt, er ein urealisert draum, altså noko som skjer «for sakte». Begge rørslene går mot det opne, ukjende. Anten «av garde», det vil seia frå det kjende mot det ukjende, eller «inn/ på ein våg me ikkje har visst um», noko som gjennom intimiseringa av at ein kjem inn der, er positivt.

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

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

I ein artikkel om tre av Bramness' barnediktsamlingar lesne som langdikt, peikar Hans Kristian Rustad på at *Frosken i hjartet* og dei to andre samlingane han har føre seg, kan lesast som samanhengande skildringar av ein sær eigen type. Ved sida av dei typane langdikt ein vanlegvis reknar med, den romanaktige og den arkitektoniske, løfter han fram det M. L. Rosenthal og Sally M. Gall kallar «poetisk sekvens». Rustad forklarar: «Den poetiske sekvens tillater poeten å gjennomføre et bilde, et motiv eller en tematikk og gradvis legge til nye lag med mening. Slik utvikler den poetiske sekvens seg ifølge Rosenthal og Gall fra del til del mer naturlig eller avslappet enn i et

enkelt dikt» (Rustad 2015, 54). Sjølv om det ligg ein årssyklus under *Skogen i hjartet*, frå frosken er i dvale på vinteren via vår og sommar mot vinter att, er det mange av dikta som ikkje tydeleg plasserer seg i eit episk orientert mønster. Dette gjeld til dømes det diktet me nett nå har føre oss, om å plutseleg hamna i ein båt som drar av garde. Når dette og andre avvikande dikt likevel passar inn i samlingas heilskap, har det å gjera med at boka skapar ei slik fordjuping i frosken som motiv som Rustad peikar på.

Vidare er det i vår samanheng ikkje minst interessant kor det er Rosenthal og Gall finn tradisjonen der den poetiske sekvensen blir etablert. For dette er i hovudsak ein amerikansk tradisjon, der imagistane T. S. Eliot, Ezra Pound og William Carlos Williams står sentralt (Rustad 2015, 54). Her tenker ein nok gjerne på desse forfattarane sine store komposisjonar av heterogent material til noko som likevel har ein tydeleg tråd, og ei utvikling av eit poetisk resonnement, utan at Rustads poeng blir ugyldig av den grunn. Tvert imot. Rustad har openbart rett. For å formulera det med mine ord: *Skogen i hjartet* består av korte, imagistisk orienterte dikt som samstundes går opp i ein overgripande struktur, slik at bileta både er direkte og element i ein sprangvis heilskap der det ikkje finst rasjonalitet, tenking eller episk *drive* som mellomledd. Hoppet frå dikt til dikt blir som hoppet frå bilete til bilete i T-banediktet, det vil seia som ulike element i det «komplekse biletet» Pound tok til orde for.

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

5
Snø ligg på tjørna
Frosken sym i svevne

nede i mørkret
med is i magen

(Bramness 2013, 17)

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

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

6

Den lange vinternatta
blir til ein vennleg morgon

Frosken vaknar til smell i isen
når solauget ler

(Bramness 2013, 19)

Smellet her, som fører til oppvakninga, er som ei realisering av det potensialet som ligg i Busons kolv som kjem til å vekka sommar-

fuglen. På grunn av dei tidlegare dikta om froskens dvale, blir det frosken vaknar ifrå noko som er kjent for lesaren: Bileta legg seg oppå kvarandre, fordjupar kvarandre. Smella kjem frå isen, som drar seg i hop på grunn av solvarme på føremiddagen og så utvidar seg att på ettermiddagen. Det som i diktet er omtalt som morgonen etter vinter-natta, gryr såleis, paradoksalt nok, fram mot kveldinga. Og formuleringa «solauget ler» femner ei sol på veg ned. Her kan ein kanskje tenka seg at det er ordet *soleglad* som drar med seg assosiasjonane «vennleg» og «ler».

For det språklege assosiasjonsmaterialet drar til seg merksemd i dette diktet, på ein måte som peikar mot det menneskelege medvitet i større grad enn imagismens ønske om objektiv skildring. Det sentrale er denne samansette metaforen «solauget»: at han er samansett vil seia at både «sol» og samanlikningsleddet «auge» står. Dette er faktisk eit konvensjonelt ord i vårt språk, på line med bordbein og stolrygg, og ein finn det til dømes i *Nynorskordboka*. Tydinga er: solskive (Hovdenak m.fl. (red.) 2001, 651). Assosiasjonen frå solskiva til eit auge fører saman så grunnleggande bilete frå mennesket og menneskets omgjevnad at samanstillinga får noko transhistorisk, nærmast ikonografisk over seg. Solauget kjenner ein ikkje minst frå egyptisk mytologi, der sola er ein av manifestasjonane av Ras auge (Pinch 2002, 128). Og på denne måten byter diktsamlinga, idet ein kjem til våren og froskens oppvakning, frå magiske formuleringar med rot i det konkrete til magiske formuleringar med rot i den menneskelege tradisjonen for meiningsskaping: Oppvakninga på våren blir, på ein eller annan måte, til noko ein assosierer med det religiøse konseptet attføding. Her kan ein òg leggja vekt på egyptisk mytologi, der sola, Ras auge, er gudinna for valdsam undergang, men òg for livgjeving. Det same gjeld for Heqet, som ifølge Geraldine Pinch er «a frog goddess who helped women to give birth and the dead to be reborn» (ibid., 139). Pinch legg til: «The Roman writer Pliny the Elder noted an Egyptian belief that frogs were spontaneously generated from the mud left by the receding Nile flood» (ibid., 140). Den egyptiske kulturen er ekstremt oppteken av spontan attføding, noko ikkje minst pyramidane viser oss.

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

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal 2002. *Poetens andlet: Om lyrikaren Olav H. Hauge*, Oslo: Samlaget.
- Anon 1998. «Preface to Some Imagist Poets», i Vassiliki Kolocotroni m.fl. (red.): *Modernism: An anthology of Sources and Documents*, Edinburg University Press.
- Bramness, Hanne 2013. *Skogen i hjartet. Dikt for born*, Sunde: Nord-sjøforlaget.
- Bramness, Hanne 2015. «Den røde lilja. Om å henvende seg til barn i dikt», i Anne Skaret (red.): *Barnelyrikk: En antologi*, Vallset: Oplandske bokforlag.
- Friedrich, Hugo 1987. *Strukturen i moderne lyrik*, oms. av Paul Nakskov, nytt oppl., København: Gyldendal.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*, 6. utg., Oslo: Samlaget.
- Haugen, Paal-Helge 1992. *Haiku. 200 norske versjonar*, Stabæk: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Hovdenak, Marit m. fl. (red.) 2001. *Nynorskordboka*, 3. utg., Oslo: Samlaget.
- Inadomi, Masahiko 1992: «Ei haiku-innføring», i Paal-Helge Haugen: *Haiku. 200 norske versjonar*, Stabæk: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Langås, Unni 2009. «Fra Japan til Norden: Om nordiske gjendiktninger av haikudikt», i Hadle Oftedal Andersen m.fl. (red.):

- Nordisk lyrikktrafikk. *Modernisme i nordisk lyrikk 3*, Helsingfors universitet.
- de Lautreamont, Comte 1998. *Maldorors sanger*, oms. av Annie Riis, Oslo: Gyldendal.
- Pinch, Geraldine 2002. *Egyptian Mythology*, Oxford: Oxford University Press.
- Pound, Ezra 1961. *ABC of Reading*, seinare utg., London: faber & faber.
- Pound, Ezra 1995. "På ein undergrunnsstasjon", oms. av Per Olav Kaldestad, i Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*, Oslo: Samlaget.
- Pound, Ezra 1998. "A retrospect", i Kolocotroni m.fl. (red.).
- Rimbaud, Arthur 1994. *Poésies completes*, Paris: Librairie Générale Française.
- Rustad, Hans Kristian 2019. «Lekne kvalitetsdikt fra Bramness», lasta ned 29.07.2019 frå <https://www.barnebokkritikk.no/lekne-kvalitetsdikt-fra-bramness/#.XUFHCcRS8-U>
- Rustad, Hans Kristian 2015. «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet», i Skaret, Anne (red.). *Barnelyrikk. En antologi*. Vallset: Oplandske bokforlag.

Menneske og natur i Hanne Bramness' barnelyrikk

Skogen i hjartet som illustrert langdikt og som forestilling for barn

Skogen i hjartet ble publisert i 2013 under sjangerbetegnelsen «Dikt for born». Utgivelsen må kunne kalles en diktbildebok ettersom alle de 24 diktene som inngår i boka, følges av tegninger av Laurie Clark.¹ I mars 2019 ble diktbildeboka realisert som en forestilling for barn, produsert og gjennomført av Cecilie Jørstad, som også tidligere har formidlet Bramness' barnelyriske tekster på scenen.² I både bok og forestilling er naturen motiv, det fokuseres konsentrert på dyr og planter i og rundt et skogstjern og særlig på en frosk som lever der, i

-
1. Berit Westergaard Bjørlo bruker begrepet i sin ph.d.-avhandling fra 2018 og definerer det slik: «'Diktbildebok' framhever at dikta er integrert i et medium der tekst og illustrasjoner samspiller tett» (s. 12). Ettersom det også er tegninger av Clark på bokas for- og bakside, dominerer faktisk tegningene over diktene i antall – selv om forsidetegningen er et speilvendt utsnitt av illustrasjonen som er satt sammen med dikt nummer 17. Clarks navn står ikke på forsiden av boka, det kommer først med på den innvendige tittelsiden. Til gjengjeld er «Teikningar av Laurie Clark» eneste språklige element på bokas bakside, under én av Clarks illustrasjoner. Det kan diskuteres om diktsamlingen har et så tett og integrert forhold mellom dikttekster og illustrasjoner som Bjørlos begrep impliserer. Men samtidig er vi av den oppfatning at illustrasjonene spiller en stor rolle i det totale uttrykket og er brukt på en gjennomtenkt måte i bokdesignet. Vi velger derfor å bruke Bjørlos begrep om helheten av dikt og illustrasjoner, inkludert bokas paratekster. Vi bruker begrepet langdikt når vi skriver om helheten av de 24 enkelt diktene i boka.
 2. Jørstad har tidligere utarbeidet og spilt forestillingen *Eplesøvn*, som presenterer dikt fra samlingene *Trollmåne* (Bramness 2001) og *Solfinger* (Bramness 2012). Senere har hun også adaptert *Skogen i hjartet* til en forestilling med samme tittel.

utveksling med omgivelser og årstider. I denne artikkelen ønsker vi å gjennomføre en sammenlignende analyse av diktsamling og forestilling ut fra en tese om at begge uttrykkene er et forsøk på å vise fram naturen som virkelig, i sin egen rett, men samtidig knytte den til lesere og tilskuere på en slik måte at den menneskelige mottakeren føler ansvar og rett og slett «rommer den i sitt hjerte», for å si det litt bibelsk.

Det er selvsagt både vanskelig og paradoksalt å la anførselstegnene ligge og hevde naturens virkelighet i kunstneriske uttrykk. Vi forankrer våre analyser i posisjonen David Whitley (2010) utvikler i sin korte artikkel om dyr i barnepoesien, som han har gitt tittel etter et kjent dikt av den amerikanske modernisten Marianne Moore: «Imaginary gardens with real toads in them».³ Whitley identifiserer behovet for å møte naturen som virkelig i lyrikken, både som en orientering i det tjuende århundrets lyrikk og som et økende behov i en vestlig, industrialisert verden der barnets kontakt med dyr i sine naturlige omgivelser er blitt sterkt redusert. Og om tesen om behovet for å møte og vise naturen som virkelig ligger til grunn for analysen vi gjennomfører, er denne rettet mot de paradokser og utfordringer som oppstår når dikt, tegninger og sceneframstillinger skal ivareta naturens virkelighet. Hvordan innvirker medier og modaliteter på framstillingen av naturen og på måten natur og menneske kobles sammen på? Hva skjer med undersøkelsen og formidlingen av naturen og det menneskelige når diktbildeboka omdannes til en forestilling for barn? Hvordan kommer ønsket om å formidle naturen i sin egen rett fram i

3. Full tittel er «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in Children's Poetry», fra antologien *Poetry and childhood* (2010), redigert av Morag Styles, Louise Joy og David Whitley. Diktet som siteres, er det høyst metapoetiske «Poetry» (1919), som formulerer et ikke lite storforlangende krav om at poesien skal forene fri imaginasjon og virkelighetssans. Moore er en svært anerkjent modernistisk lyriker som selv kombinerte en fri og dristig lyrisk form med sterk interesse for virkelighetens fenomener (særlig dyr, baseball og Muhammed Ali!). Hun sto i kontakt med viktige samtidige poeter som William Carlos Williams og Wallace Stevens.

de to mediene, og hvordan benyttes mediens ressurser til å plassere skogen inn i leserens og tilskuerens hjerte? Diktbildebok og forestilling bærer identisk tittel, og allerede formuleringen 'skogen i hjartet' peker ut naturen og det menneskelige som atskilte områder, som samtidig er foldet inn i hverandre. Vi vil undersøke hvordan forholdet mellom menneske og natur utfolder seg i og forvandles gjennom sjanger, modaliteter og medier. Vårt utgangspunkt er at slike strukturer er betydningsskapende og innvirker på og former verket, og følgelig gir ulike innganger til hvordan vi kan erfare og forstå relasjonen mellom menneske og natur i henholdsvis diktbildebok og forestilling.

Vi vil forankre analysene våre i de tre aksene Whitley (2010, 189) trekker opp for sammenkoblingen av menneske og dyr i poesiens bestrebelser etter å «make the *particular* at least as compelling as the *symbolic* intentions of poems whose subject is the natural world»: analogi, kontrast og identifikasjon. Men vi nyttegjør oss av Whitleys akser med aktsomhet, fordi det er vesentlig å reflektere den rene og selvstendige framstillingen av dyr og natur som vi treffer på i de to versjonene av *Skogen i hjartet*: Verken i diktsamlingen eller i teateradaptasjonen finner vi en eksplisitt uttalt sammenheng mellom dyrets verden og menneskets. Koblingen mellom dyr og menneske er like fullt til stede, i og med at dyr og natur i begge variantene av verket skal føres fram mot sansning og erkjennelse hos leseren og tilskueren. Slik kobles de to områdene av virkeligheten likevel sammen, på nyanserte og varierte måter. Whitleys akser er nyttige i vårt forsøk på å avdekke nettopp variasjonene og kompleksiteten i måten natur og mennesker knyttes sammen på, i diktbildeboka så vel som i teaterforestillingen, og hvilke endringer som skjer i sammenføringen av naturen og det menneskelige i utviklingen fra bok til teater.

Teoretiske perspektiver

I *Skogen i hjartet* følger vi froskens liv i og rundt tjernet, fra vinterens dvaletilstand over vår og sommer fram til høsten. Ifølge Bjørlo (2018, 123) er årstider som komposisjonsmønster et mye brukt grep i

diktsamlinger for barn.⁴ Også dyremotivet er et klart barnelitterært signal, slik Whitley (2010, 187) poengterer det: «Just as the natural world has always been a kind of bass note for poetry as a whole, so animals have long played a key role in poetry particularly oriented towards children.» Dette, sammen med den tidligere nevnte undertittelen «Dikt for born», plasserer *Skogen i hjartet* i en barnelyrisk tradisjon, med barn som tenkt mottaker. Samtidig er det sider ved diktsamlingen som aktualiserer spørsmålet om adressat. Først gjelder det framstillingen av froskens liv: Frosken er kroppslig utsatt, både i vinterdvale og i våken tilstand, og dens liv balanserer på en knivsegg, med en hårfin grense mellom liv og død. Dette kan det være skremmende å forholde seg til, og poeten skåner ikke barneleseren fra froskens faktiske livsbetingelser. I diktene sammenskrives disse kroppslige og fysiske betingelsene med den menneskelige sfæren på ulike måter, som kan treffe en voksen, erfaren leser og en barneleser ulikt. Vi er derfor av den oppfatning at *Skogen i hjartet* kan forstås som en diktbildebok med både en barnlig og en voksen adressat.⁵ I analysen undersøker vi de passasjene av boka der den innskrevne barne- og voksenleseren synes å splittes. Men vi er like opptatt av å fange opp hvordan boka utfordrer konvensjonelle barnelitterære trekk og insisterer på barnets rett til alvor i litteraturen.⁶ Spørsmålet om hvilken henvendelse til barneleseren og barnetilskueren vi finner i *Skogen i hjartet*, vil være en integrert del av analysen, både av diktbildeboka og av teaterforestillingen.

-
4. Et eksempel på det fra nyere norsk barnelyrikk er Ruth Lillegravens diktsamling *Eg er eg er eg er* (2016), som Marianne Røskeland (2018) undersøker i et øko-kritisk og litteraturdidaktisk perspektiv.
 5. Dette er i tråd med måten Bramness' barnelyrikk blir kategorisert på som «cross-over-poesi» i *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa og Vold 2018).
 6. Bramness selv problematiserer henvendelsen i dikt for barn i teksten «Den røda lilja. Om å henvende seg til barn i dikt» (2015). Et sentralt spørsmål for Bramness er om barnedikt må være morsomme, lekende, forenklet og med konkrete språklige bilder: «Når dikt skrevet for barn må være lette, lystige og burleske uttrykk for lekenhet og ikke noe annet, når det morsomme skrives med brodd mot det triste og kompliserte, blir en magisk faktor borte, nemlig det ramme alvor, det nødvendige ved det å beskjeftige seg med ord i dikt.» (s. 20)

Fokuset på frosken og dens omgivelser, i bok og adaptasjon, innebærer også at vi må forholde oss til perspektiver fra økopoesi og økokritikk.⁷ Vår sammenlignende analyse av originaltekst og adaptasjon er orientert mot hvilken sammenheng teksten står i til sine omgivelser, slik en basal og tidlig definisjon av den økokritiske teoriposisjonen går ut på.⁸ Analysen vår har nytte av Peter Stein Larsens (2017) inndeling av den poesien som behandler forholdet mellom natur og menneske – økopoesi – i tre ulike tendenser.⁹ Han skiller mellom en retning som setter naturen i kontrast til det menneskelige og derigjennom lader den med en egentlighet som motstilles en kunstig og degenerert menneskekultur, med en følgende idealisering og derav antropomorfering av naturen. Dessuten oppstiller han to former for sammenhengstenkning mellom naturen og det menneskelige. Den ene tendensen støtter seg til den dypøkologiske filosofitradisjonen og innebærer en form for helhets- og harmonitenkning som lett kan ses som forskjønnende, mens motsetningen til dette er en «mørk» økologi som fokuserer på det uhyggelige og truende i vår sammenheng med naturen. Vi vil trekke på disse skillene i analysen, men er mer opptatt av hvordan *Skogen i hjartet* kombinerer dem enn i å identifisere en

-
7. I skandinavisk barnelitteraturforskning har det de siste par årene kommet flere studier av barnelyrikk i et økokritisk perspektiv. Det gjelder blant annet tidligere nevnte Marianne Røskelands (2018) artikkel om Ruth Lillegravens diktsamling *Eg er eg er eg er* (2016), Anna Karlskov Skyggebjergs (2018) lesning av den danske diktsamlingen *Skoven fra oven* (Filskov 2015) og Berit Westergaard Bjørlos (2018) artikkel om et utvalg dyredikt av den britiske forfatteren Ted Hughes. Vår studie kan slik sies å føye seg inn i en nyere tendens.
 8. Cheryll Glotfelty, i *The Ecocriticism Reader* (1996): «Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment» og «ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies». Larsen siterer begge disse definisjonene i sin artikkel «Økokritiske perspektiver på nordisk lyrik» (2017), og supplerer med Greg Garrards formulering: «The widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and non-human.» Larsen går i artikkelen videre til å skille ut ulike faser i den økokritiske tradisjonen og ulike økopoetiske posisjoner i lyrikken.
 9. Larsen forklarer sin tredeling av økopoesi og økokritikk i første kapittel av boka *Økopoesi* i serien *Modernisme i nordisk lyrikk* (2017), redigert av Peter Stein Larsen, Louise Mønster og Hans Kristian Rustad. Han bruker begrepene på poesien; økopoesi, men også på den forskningen som retter seg mot disse sidene ved tekstene; økokritikk.

enkelt økopoetisk retning i diktbildeboka eller forestillingen. I denne sammenheng kan det nevnes at det mest interessante ved Whitleys (2010) bruk av sine tre akser for sammenheng mellom natur og menneske i poesien ikke er kontrasten mellom dem, men hvordan avansert og betydningsmettet poesi kan kombinere dem og for eksempel la diktet spille ut både identifikasjon og kontrast mellom menneske og natur, og utfolde denne motsigelsesfulle vekslingen slik at en underliggende analogi kommer fram. Det komplekse samspillet mellom de tre aksene er særlig relevant i mer omfattende poetiske helheter som *Skogen i hjartet*, både som langdikt, som diktbildebok og som teaterforestilling.

Lengden og sammenhengen i begge variantene av *Skogen i hjartet* kan forklare hvordan ulike økopoetiske posisjoner og vinkler kan framkalles og spilles ut mot hverandre. Derfor forholder vi oss også til teori som gir oppmerksomhet til det lange diktet, og fastholder perspektiver herfra når vi sammenligner diktbildebok og forestilling.¹⁰ Claus Madsens nyere tekster om langdiktsteori, i hans avhandling *Det Udstraktes Poetik: Læsestrategier til det skandinaviske langdigt* (2018), som også er publisert i en rekke artikler, er nyttig for oss fordi han nettopp fokuserer på langdiktet som utstrakt poesi, hvor selve utstrekningen får betydning for hva diktet sier. Madsen gir oppmerksomhet til det prosessuelle ved langdiktet, ut fra et dobbelt perspektiv som kommer til syne i følgende diktum: «Langdigtet bryder systemer. Langdigtet etablerer helheder» (Madsen 2018, 75). Helhetsdannelsen i diktbildeboka så vel som i forestillingen angår både kombinasjonen og balansen av de ulike økopoetiske posisjonene. Madsen understreker hvordan langdiktet bryter opp det konsentrerte diktets lukkethet, fører oss videre og gjør at vi hele tiden leter etter helheten,

10. Som nevnt innledningsvis i footnote 1 benytter vi i analysen av boka *Skogen i hjartet* begrepet 'langdikt' om helheten av de 24 enkeltdiktene boka rommer, og reserverer begrepet 'diktbildebok' til det totale boklige uttrykket og altså samspillet mellom verbaltekst og illustrasjoner. Å kombinere de to begrepene gir oss bevegelse og romslighet i analysen, og vi har derfor tatt mest pragmatiske hensyn i vår definisjon av dem. De langdiktsteoretiske perspektivene er også relevante for helheten av tekst og illustrasjoner i boka, og vil også bli benyttet på denne helheten i analysen.

noe som blir viktig i lesningen av diktbildeboka og adaptasjonen av den. Dessuten er et annet moment hos Madsen relevant: Han peker på hvordan langdiktet er utadvendt og belyser utsiden av språket, og både klargjør og kritiserer språkbruk som allerede eksisterer utenfor diktet. I *Skogen i hjartet* er det særlig menneskets tilgang på naturen som på denne måten blir belyst; vår viten, erkjennelse og sansning.

I tillegg til Madsen vil vi også søke forankring i tidligere langdikts-teori, og både nyttiggjøre oss av begrepet om narrativ organisering av langdiktet, slik vi finner det hos Brian McHale (2004), og begrepet om 'poetisk sekvens', slik dette er utviklet og brukt av M.L. Rosenthal og Sally M. Gall (1983). Vi samstemmer med den vurderingen Hans Kristian Rustad gir i sin artikkel om Bramness' barnelyrikk fra 2015, «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet», når han vektlegger betydningen av den poetiske sekvensen i Bramness' lange barnedikt, med følgende formulering: «Hos Bramness er det ikke ulike teksttyper og -fragmenter som kobles sammen sekvensielt. Heller skapes det progresjon, en fordykning eller en intensitet ved at motiver eller temaer blir oppsøkt ved flere anledninger og ved ujevne mellomrom» (s. 55). Vi vil fokusere på bruken av det narrative og det sekvensielle i verbalteksten, i diktbildeboka som helhet og i sceneforestillingen, og vi er opptatt av den helheten disse tendensene danner innad i verket.

Vi gjennomfører en komparativ analyse av originalverk og sceneadaptasjon, noe som medfører at barnelyrikkens ulike modaliteter og medier må stå i fokus. Dette sender oss i retning av felt som er opptatt av intermedialitet på ulike måter, så vel bildebokforskning som adaptasjonsstudier. Når det gjelder *Skogen i hjartet* som en diktbildebok, nærmer vi oss den i lys av Kristin Hallbergs (1982) klassiske begrep om 'ikonotekst', som understreker betydningen av at tekst og bilde må analyseres under stadig oppmerksomhet på interaksjonen mellom de to tegnsystemene. Videre betrakter vi sceneoppsetningen av *Skogen i hjartet* som en 'adaptasjon' i tråd med Linda Hutcheons (2013) definisjon. Å adaptere et kunstverk innebærer å overføre et materiale fra én form til en annen, og ifølge Hutcheon innebærer en adaptasjon «an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art» (s. 170). Slik blir en adaptasjon

en repetisjon av et tidligere kunstuttrykk, men den er likevel ikke en replikasjon da overføringen innebærer en rekke endringer (s. 7). Følgelig skal adaptasjoner betraktes som «aesthetic objects in their own right», skriver Hutcheon (s. 6). At teaterforestillingen *Skogen i hjartet* er en adaptasjon av diktsamlingen *Skogen i hjartet*, kommer for det første til uttrykk i titlene, som er identiske. Videre blir det åpenbart at teaterforestillingen innebærer det Hutcheon kaller for et utstrakt engasjement med diktsamlingen: I løpet av de omtrent 25 minuttene som forestillingen varer, formidler skuespiller Cecilie Jørstad 20 av de 24 diktene i samlingen på scenen, akkompagnert av levende kontrabassmusikk. At teaterforestillingen er en adaptasjon av diktsamlingen, kommer også til uttrykk i annonseringen av den.¹¹

Ifølge Hutcheon (2013) kan en adaptasjon foregå innenfor ett og samme medium (f.eks. i form av synsvinkelskifte i en roman eller ved omlegging fra en sjanger til en annen), eller den kan foregå på tvers av medier (f.eks. fra roman til film). Vi merker oss spesielt Hutcheons understreking av at det uansett skjer en rekke endringer i og med det adapterte verket, ikke minst gjelder det når diktbildeboka *Skogen i hjartet* krysser mediegrenser og overføres til teaterscenen. Både diktbildeboka og teaterforestillingen er multimodale uttrykk, men modalitetene arter seg forskjellig i de ulike mediene: Boka kombinerer dikttekster og illustrasjoner i form av statiske representasjoner på boksider som er bundet sammen, og som primært sanses gjennom leserens syn.¹² I teaterforestillingen formidles diktteksten muntlig og sanses auditivt av publikum, sammen med kontrabassmusikken og andre lydeffekter. Forestillingen har også en rekke ulike visuelle komponenter som publikum skal se, slik som skuespillerens kropp og scenografien. Til forskjell fra illustrasjonene i diktsamlingen er mange av de visuelle komponentene i teaterforestillingen dynamiske og

11. Se f.eks. <https://www.forfattersentrum.no/produksjon/skogen-i-hjartet/>, <https://nb-no.facebook.com/events/black-box-%C3%B8vre-bankegate-5-1771-halden/skogen-i-hjartet-teaterforestilling/2281608981857750/>, <https://kandusi.no/kalender/skogen-i-hjartet/>.

12. Realisert i en høytlesningssituasjon, som vil være en typisk måte å erfare diktbildeboka på for et barn som ennå ikke lesekyndig, vil også hørselssansen spille en rolle i sansningen av den.

bevegelige: Skuespilleren beveger kroppen rundt på scenen, og hun interagerer også med og tar aktivt i bruk de scenografiske elementene i dramatiseringen. I tillegg til forestillingens auditive og visuelle komponenter legges et taktilt element til i det at publikum (i alle fall barnepublikummet som sitter nærmest scenekanten) inviteres til å ta på elementer i scenografien. I den følgende analysen av framstillingen av natur og sammenkoblingen av natur og menneske i *Skogen i hjartet* som både diktbildebok og forestilling, er det derfor nødvendig å rette den analytiske oppmerksomheten også mot modaliteter og medier som frosken formidles gjennom, i tillegg til de tidligere angitt perspektiver fra økokritikk og langdiktsteori.

***Skogen i hjartet* som lyrikk for barn**

Dyret er, som Whitley peker på, nærmest et emblem for barnepoesien, og i diktbildeboka *Skogen i hjartet* er frosken den gjennomgående dyrefiguren leseren følger, i verbaltekst og tegninger. Ligger det forutsetninger og farer i den barnelyriske tradisjonens naturframstilling som også kan gjelde *Skogen i hjartet*? Før vi går i gang med en mer nærsynt analyse av dikt og tegninger, vil vi presentere boka som fysisk objekt og dens peritekster ut fra nettopp dette spørsmålet. I bildebokforskning har peritekster fått mye oppmerksomhet, ofte med teoretisk inspirasjon hentet fra Gérard Genettes bok *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997).¹³ Genette forstår paratekster som det som «enables a text to become a book and to be offered as such to its reader and, more generally, to the public» (s. 1). Et viktig poeng hos Genette er at paratekster ikke etablerer en skarp grense mellom teksten i boka og det som befinner seg utenfor teksten, men at de snarere fungerer som *terskler* til teksten, som spiller inn på måten leseren opplever og forstår den på. Den ene typen paratekster er 'peritekster', som betegner

13. Et eksempel på det er i artikkelen «I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur» (2010), hvor Ingeborg Mjør drøfter hvilke funksjoner paratekster har i bildebøker og i fantasylitteratur, i lys av Genettes perspektiver.

elementer som boktittel, format, omslagsbilde, innsidepermer, tittelside, typesetting, dedikasjoner og forfatternavn, og som er lokalisert på selve bokobjektet (s. 4–5).¹⁴

Utformingen av peritekstene til *Skogen i hjartet* må ses på som et resultat av både forfatterens, illustratørens og forlagets bestrebelser, og på bokas kolofonside oppgis det at Colin Sackett har hatt ansvar for bokas typografi og design. *Skogen i hjartet* betegnes eksplisitt som «Dikt for born» på forsiden, og det første møtet med boka appellerer til en barnlig leser, både taktilt og visuelt. Boka er rent fysisk lett og liten og har en nesten kvadratisk form (17 x 18 cm) som gjør den håndterlig for barnehender. Forsiden uttrykker både klarhet og sanselig varme. På en kvadratisk hvit bakgrunn ser vi et mindre, lyst oransje kvadrat, som altså holdes på plass av en 2 cm tykk hvit ramme. Baksiden er nesten helt hvit, med en sentrert tegning i tynn svart strek og en kort verbaltekst under denne, omgitt av en tynn oransje kantlinje. Oransjefargen på for- og bakside er sanseappellerende, samtidig er inntrykket balansert og rolig. Det er kun hvitt, svart og oransje som brukes av farger, og bruken av og fordelingen av fargene på forsiden går igjen gjennom hele boka. Dette gjentakende visuelle og grafiske oppsettet synes innledningsvis å møte leseren med ro, en ro som smitter over på den skogens verden diktene gir tilgang til. Barneleseren møtes ikke her av et visuelt uttrykk som forsøker å koble seg på det barnlige, gjennom bevegelse, farger og fantasi. Også Laurie Clarks tegninger, som i tillegg til å følge hvert av diktene også er til stede på bokas for- og bakside, har noe rolig og kontrollert over seg, med detaljerte og høyst realistiske motiver gjengitt i en skarp svart strek. Bjørlo (2015) peker i en artikkel om illustrerte dikt på hvordan farger, bevegelse, fantasi og barnlig lekenhet kan brukes for å invitere

14. Den andre typen paratekster er 'epitekster', som viser til elementer som forfatterintervjuer, annonsering, forfatterdagbøker m.m., og som befinner seg i en viss distanse til selve boka.

barneleseren inn i en diktbok.¹⁵ I Bjørlos argumentasjon er denne visuelle lekenheten noe barnet kan gjenkjenne, og noe som fungerer åpnende. Når spørsmålet er balansen mellom et menneskelig perspektiv og en framstilling av naturen i egen rett, er det derimot klart at en fargesterk, bevegelig og barnlig visuell stil også kan virke koloniserende på skogen og naturen som denne diktbildeboka forsøker å møte.

Førsteintrykket av diktbildeboka *Skogen i hjartet*, slik den framtrer når vi tar bokobjektet i hendene og kaster et blick på det, antyder dermed en vilje til å balansere appellen til barneleseren med en ren og observerende naturframstilling. Spørsmålet om hva den barnlige leserposisjonen boka rommer gjør med framstillingen av forholdet mellom menneske og natur, melder seg likevel, allerede ved første blick på bokas forside. Under forfatternavn, tittel og undertittel, og litt til høyre for midten av forsiden, er en speilvendt versjon av Clarks tegning til dikt nummer 17 gjengitt. Tegningen viser en liten frosk på ryggen av en betydelig større. Skogsbakgrunnen som er med på tegningen inne i boka, er fjernet på forsideillustrasjonen, men speilvingingen er likevel den mest påtakelige endringen som er gjort med Clarks tegning. På forsiden har de to froskene hodet vendt mot bokkanten og ryggen mot bokas marg, slik at det ser ut som om de er på vei inn i boka, bare et hopp unna. Speilvingingen av tegningen framkaller en pageturner-effekt, et klassisk grep i bildeboklitteraturen.¹⁶ Froskenes retning, på vei inn i boka, fungerer som en visuell detalj som stimulerer leseren til å bla om og finne ut hva som skjer. Det er lett å forestille seg at den lille frosken fraktes inn i bokas – og skogens – verden av den store, trygge frosken, og at den store og den lille frosken fungerer som et bilde på barneleseren som føres trygt inn av den voksne forfatteren, og kanskje av en voksen oppleser.

15. Berit Westergaard Bjørlo, «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi» (2015). Hun tar her for seg samspillet mellom tekst og illustrasjoner i tre barnelyriske utgivelser med dikt av henholdsvis Halldis Moren Vesaas og Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge og Jakob Sande. Illustratører er Inger Lise Belsvik og Ingunn Wiken.

16. Begrepet brukes og forklares hos Maria Nikolajeva og Carole Scott (2001, 152–153).

Barnelitteraturen er ofte orientert mot barnets egen verden og dens basale bestanddeler – barnet selv og dets familie. Også dyrefigurer i barnelitteraturen presenteres gjerne i en familiesammenheng. En barneleser som blir fanget av forsideillustrasjonen til *Skogen i hjartet*, kan lett komme til å se en voksenfrosk og en barnefrosk i Clarks tegning. Den voksne leseren vil derimot vite at hunnfrosken er større enn hannfrosken, og at motivet viser til at det er parring på gang. Menneskeliggjøringen av froskene slår om til en påminnelse av vår andel i det biologiske. Forsidetegningen utløser dermed to vidt forskjellige tolkninger hos leseren, gitt modenhet og referanser, på en måte som aktualiserer Barbara Walls (1991) begrep om 'dual' og 'double address' i barnelitteraturen. Den voksnes forståelse av biologien bak bildet markerer den barnlige mor og barn-tolkningen som en naiv menneskeliggjøring av dyrene, og skaper en mistanke om at hensynet til barneleseren lett kan implisere en fortregning av naturen som natur. Den voksne forfatter- og formidlerrollen kommer inn som et førende element, og ved inngangen til analysen av boka reiser dette et spørsmål om hvordan naturens realitet kombineres med den intenderte barneleseren videre inn i langdiktet og diktbildeboka. Blir barneleseren «tatt hånd om» og inngitt trygghet, på en måte som reduserer styrken og fremmedheten i den naturen som langdiktet er orientert mot? Dyret som etablert topos i barnelitteraturen generelt og barnelyrikken spesielt, bærer en dobbel problematikk med seg: Innebærer koblingen mellom dyr og barn at dyret antropomorfiseres, eller at barnet skrives inn i naturen og ut av det fullt menneskelige? Vi går ikke eksplisitt inn i denne diskusjonen, men berører den når vi diskuterer relasjonen mellom menneske og natur ut fra Whitleys tre akser.¹⁷

17. Sammenkoblingen av barnet og dyret har en lang historie i vestlig kultur og finnes allerede i antikken hos Aristoteles, for så å komme igjen både i romantikken og i senere viktorianske evolusjonsteorier, og helt inn i moderne psykologi hos Freud og Piaget (se Lassén-Seger 2009, 33). Assosiasjonen er ikke nødvendigvis forringende, hos en psykoanalytisk teoriforner som Donald Winnicott blir barnets evne til identifikasjon med elementer i sine omgivelser, deriblant dyr, identifisert som en nødvendig menneskelig evne til å inngå i og opprettholde en intersubjektiv verden. Uansett hvilke slutninger som trekkes av identifikasjonen av barnet med dyret, er dette en kobling som den voksne foretar, over hodet på både barn og dyr.

Forsidetegningens dobbelthet poengterer et dilemma i all skjønnlitteratur som omhandler naturen, og ikke minst litteratur om natur for barn. I hvor stor grad får naturen stå fram i seg selv? Blir naturfenomenene åpnet opp på en slik måte at også den menneskelige posisjonen framvises som del av dem? Eller omdannes naturen til et bilde på det menneskelige? Menneskeliggjøringen av frosken, som én mulig tolkning av forsidedegningen, kan synes å korrespondere med det menneskelige elementet som er til stede i selve tittelen *Skogen i hjertet*. Men når vi som lesere trer inn i selve boka, tilhører det eneste hjertet vi finner, en overvintrende og etter hvert kvikk og kvekkende frosk. I bokas innledende dikt er den omgivende naturen ikke bare *rundt* froskekroppen, men like mye *i* den. Det ytre kan ikke skilles fra det indre. «Det frosne froskehjertet / knirkar i gang», heter det i dikt nummer 7, når vinteren viker for vårens liv. Litt før, i beskrivelsen av den overvintrende frosken i dammen, under is og snø, heter det at «[f]rosken liknar eit hjarte / som bankar sakte». Similen reduserer den abstrakte betydningen i billedbruken og forsterker et konkret perspektiv, der hele den lille froskekroppen kan gjenkjennes som et bankende hjerte. Dette hjertet kan ikke skilles fra skogen det inngår i, skogen er også inne i hjertet og bestemmer temperatur og rytme. Samtidig har hjertet og hjerterytmene sin egen kontinuitet, som opprettholder og markerer det individuelle livet. Slik rommer det froskehjertet vi møter i bokas innledende dikt, både hjertet som natur og som individualitet, og dette antyder at det antropomorfiserende trekket vi identifiserer ved vårt første blikk på boka, balanseres av andre trekk innad i verket. Men vi må tre dypere inn i langdiktet og i diktbildebokas kombinasjon av verbaltekst og tegninger for å avdekke hvordan de ulike tendensene vi her har identifisert, utvikles og balanseres i verket som helhet. Hvordan dette håndteres i selve langdiktet og gjennom kombinasjonen av enkeltdikt og tegninger, må avdekkes før vi kan undersøke hva som skjer med forholdet mellom det menneskelige og naturen når boka blir en forestilling for barn. Vi vil først ta for oss foreningen av lyrisk form og kunnskap i noen av Hanne Bramness' enkeltdikt. Deretter flytter vi perspektivet over på Laurie Clarks tegninger og undersøker hvordan de, alene og i samspill med diktene, både underbygger en erkjennelsesbasert avstand mellom

naturen og det menneskelige og skriver disse størrelsene sammen gjennom et uttrykk der bevegelse og det taktile også innlemmes. Til slutt i denne analysedelen sammenfatter vi helheten av dikt og tegning i diktbildeboka *Skogen i hjartet* ved å peke ut narrative og sekvensielle trekk ved begge uttrykkene, og vi oppsummerer forbindelsene som utvikles mellom naturen og det menneskelige i boka som helhet ut fra Whitleys tre akser.

Kunnskap og lyriske formtrekk

Vi støter på mye viten underveis i lesningen av langdiktet *Skogen i hjartet*. Froskens metamorfoser, fra egg og rumpetroll til småfrosk, hvordan den reagerer på og interagerer med årstider og elementer rundt seg, med andre levende vesener i samme biotop og med sin paringspartner: Alt dette er kunnskapsfelt diktene støter mot og delvis innlemmer i seg. Forfatterens henvendelse på kolofonsiden, som takker biologiprofessor Halvor Aarnes ved Universitetet i Oslo for «verdfulle opplysningar», er et klart signal om at enkeltdiktene står i dialog med vitenskapelig kunnskap. Dersom kunnskap er makt, slik det gjerne heter, er det fordi den lar oss fikserer den andre som objekt, som gjenstand for vår viten. Samtidig er det ofte nettopp kunnskapen som gir oss et klart blikk for den andres egenart. I undersøkelsen av langdiktet er det ikke bare viktig å se på hva slags kunnskap som er tatt i bruk, det er minst like viktig å undersøke hvordan kunnskapen trer fram og virker. På hvilken måte kommer den biologiske kunnskapen om frosken, tjernet og skogens liv til syne, og hvordan samspiller naturkunnskapen med andre dimensjoner og momenter ved langdiktet, med selve den lyriske formen?

Leseren av *Skogen i hjartet* opplever at kunnskapen som er til stede i langdiktet, flere steder er gjenskapt i selve det lyriske språket og kan erfares der. I dikt nummer 1–7 møter vi interaksjonen mellom froskekroppen og det vinterlandskapet frosken overvintret i. Vi ser hvordan ytre elementer som vinter, snø og is er noe frosken tilpasser seg for å kunne overleve. Diktens skildringer av den overvintrende frosken utløser spørsmål, hos både en voksen og en barnlig leser, om

hvordan frosken kan opprettholde sin egen eksistens når kroppen i så stor grad smelter – eller snarere fryser – inn i omgivelsene. Samtidig som spor av kunnskap om det komplekse økologiske samspillet i tjernets økosystem formidles i diktene, aner vi som lesere en lurende fare, et kontinuerlig kritisk moment knyttet til nettopp froskens tilpassning til det vinterlige klimaet. Samspillet mellom omgivende natur og froskekropp er skjørt, og frosken overlever ved å *nesten ikke eksistere*: Han er nullstilt og satt i en slags ventetilstand som lett kan forstyrres. I diktene kommer denne faren fram gjennom kontraster og paradokser. Frosken «svevar» og «søv», står det i dikt nummer 3, og han er «døv for verda». Slik framkaller diktene en unntakstilstand som er prekær, og som plutselig kan bli avbrutt: Svevingen kan ende i et fall, søvnen kan vike for våkenhet, og lyder utenfra kan trenge inn til frosken og bryte gjennom dens midlertidige døvhhet. Nettopp isolasjon og stillhet er nødvendig for at froskens vinterlige unntakstilstand skal vedvare helt til våren løser ham ut, og menneskestøy rundt froskens vinterbiotop er en viktig grunn til at frosken ofte ikke overlever overvintringen. Diktene stimulerer til innhenting av slik kunnskap, men farene rundt den svevende, sovende og nedkjølte frosken framkalles også rent lyrisk i diktene. I dikt 2 er den vinterstive skogen selv stille: «Den kvite bekken teier», heter det i første strofe. Men i andre strofe kontrasteres denne ventende og vinterlige stillheten av menneskelig aktivitet: «Frå tjørna stig lyden av lått / og skeisejarn». Som de øvrige diktene i boka består også dette av bare to korte strofer. Kontrasten til den hemmelighetsfulle stillheten i første strofe forsterker menneskestøyen i strofe to, og gjennom allitterasjonen og vokalvekslingen i første vers – *lyden av lått* – og kombinasjonen av skarpe konsonanter og høye vokaler i sisteordet «skeisejarn», klarer diktet selv å skape og forsterke støyen som det handler om. At høye lyder er noe av det den overvintrende frosken er aller mest sårbar for, vises for øvrig i dikt 6, der det er lyden fra isen i oppbrudd som til slutt vekker frosken: «Frosken vaknar til smell i isen / når solauget ler». Den potensielle voldsomheten i omslaget, og froskens overgitthet og hjelpsløshet, er mildnet i diktet ved at solen framstilles mindre som en blind kraft enn som en omgivende vennlighet som vekker frosken. I diktet er lyden av smellet som vekker frosken fra dvalen, likevel forsterket ved

tilføyelsen om at «solaugget ler» – lyset omdannes fra det visuelle til noe lydlig, og får dermed karakter av en mer abrupt handling, samtidig som besjelingen av solen og morgenen reduserer det farlige: «Den lange vinternatta / blir til ein vennleg morgon», heter det i første strofe. På denne måten mildes også naturens nådeløshet, som ellers kommer sterkt fram i åpningen av langdiktet.

Diktets evne til å være i en tilstand og en situasjon, til å utfolde et 'nå' som også leseren inngår i, utnyttes i framstillingen av froskens eksistens i sine naturlige elementer. Den avstanden som kommer med abstrakt kunnskap, dempes. Diktets karakter av å være en språklig hendelse som leseren inngår i, gjør også at det kan romme både kompleksitet og flertydighet.¹⁸ I dikt 5 ser vi hvordan det kontrastrike og spenningsfylte ved froskens liv blir bevart: «Snø ligg på tjørna / Frosken sym i svevne // nede i mørkret / med is i magen». Her er virksomme kontraster i sving i språket, mellom det frosne og stive og den frie bevegelsen, mellom «is i magen» og «sym i svevne». Gjentakelsen av preposisjonen 'i' fastholder motsigelsen: «i svevne», «i mørkret», «i magen», og presser frosken innover og nedover på en måte som motsier friheten i påstanden om at han «sym». Men diktet spiller med motsigelser og bevarer frosken som aktør selv i posisjoner der han synes nærmest utslettet. At han har «is i magen», er et tegn på at de vinterlige omgivelsene holder ham fast og nesten utsletter egenlivet, hjertebanken, i ham. Samtidig spiller Bramness her på det figurlige uttrykket for å vise mot og være dristig. Det er mulig å hevde at vi også her, som i diktet om «solaugget», ser hvordan Bramness tar brodden av naturens nådeløshet. Men samtidig er det jo slik at den frosken som utfolder sitt lille liv om våren og sommeren, også kan komme seg gjennom vinteren gjennom en total tilpasning til sine vinterlige omgivelser. Dette korte diktet fastholder froskens totale

18. Jonathan Culler skriver i *Theory of the Lyric* (2015) om «the lyric attempt to be itself an event rather than the representation of an event», og han går grundig inn på hva lyrikkens nåtid innebærer (Culler 2015, 294, 283). Han diskuterer også lyrikkens tvetydige henvendelse og utsigelse. Også en klassisk lyrikkteoretisk tekst som Cleanth Brooks' «Ironi som strukturelt prinsipp» betoner mangetydigheten og det motsigelsesfulle som kjennetegngende for lyriksjangeren (Brooks 2003, 59).

avhengighet og utsatthet, samtidig som det individuelle livet jo fortsetter sin eksistens. Diktet lar oss være til stede i livets risiko i vinter-tjernet, og rommer slik også en storøyet undring og forbløffelse over både *hvordan* livet er, og *at* det er. Den kunnskapsbaserte omgangen med naturfenomenene forenes i diktene med en undring over det komplekse, motsigelsesfulle og mirakuløse ved livet. Et rent vitenskapelig prosaspråk, uten utnyttelse av det klanglige og billedlige, og uten effekten strofe- og versinndeling har, ville bare kunne gi oss en bit av kunnskap av gangen – biter som vi til slutt kunne samle til et helt bilde. I diktet kan ulike deler av virkeligheten settes sammen, gjerne på en motsigelsesfull måte, slik at nettopp det komplekse ved froskens livsform kommer fram.

Slik selve betegnelsen 'lyrikk' viser, er poesien sterkt knyttet til det sanselige gjennom sin lydlige og musikalske side. Når Northrop Frye i sin klassiske *The Anatomy of Criticism* (1957) henter opp de to sentrale begrepene melos og opsis fra Aristoteles' poetikk og fastslår at disse er dominerende i lyrikksjangeren, er det ikke bare det lyriske språkets musikalitet, men også dets sterke visuelle side som blir framhevet. Slik er lyrikken i språk og form sansenær, og også motivisk må den finne feste i det konkrete og sansbare for at den lyriske hendelsen skal inntreffe i lesningen av diktet.¹⁹ I *Skogen i hjartet* ser vi en sterk forankring i det konkrete og håndgripelige, som påkaller leserens sansning, også i de mer kunnskapstunge diktene og i dikt som lener seg mot et menneskelig perspektiv for å føre leseren mot froskens særegne form for liv. I dikt nummer 12 låner Bramness menneskelige begreper om skjønnhet når hun vil framstille hunn- og hannfroskens dragning mot hverandre i parringstiden: «Ingen er vakrere enn froskehoa / med dei søvntunge augeloka // og små spisse leppetenner». Den litt forstyrrende menneskeliggjøringen av frosken, i framstilling av den som et subjekt som feller skjønnhetsdommer, balanseres

19. Også i denne sammenheng er så forskjellige lyrikkteoretikere som Culler og Brooks relevante. Culler (2015, 263) er opptatt av at hvordan det konkrete og sansenære ved diktet er nødvendig for at dets ritualistiske dimensjon skal virkeliggjøres, mens Brooks (2003, 59) skriver om hvordan all mening i diktet må komme gjennom «det partikulæres lille port».

gjennom fokuseringen på det konkrete og sanselige. Detaljene med «små spisse leppetenner» og «dei søvntunge augeloka» forankrer leseren i det visuelle og taktile og gjør at vi befinner oss i takt med froskens perspektiv. Når siste vers i siste strofe konstaterer at «[s]kinnet til froskefar skin i blått», formidler Bramness kunnskap om froskens parringssignaler på en helt konkret og sansebasert måte – vi kan gå ut fra verset på let etter kunnskap om hva fargeforandringen betyr, men også inn mot selve det sanselige og tilføye blåfargen til «små spisse leppetenner» og hunnens søvntunge øyne. Slik lar diktet menneskelig viten og bevissthet møte froskens instinktive parringslyst gjennom det konkrete og sansbare. I det etterfølgende diktet ligger sanseligheten i selve språkets rytme og klang. Etter fokuseringen på parringssignaler i dikt 12 er dikt nummer 13 inne i selve parringsakten: «På grunna voggar to froskar / i lunka gulgrøne bølger // hoa stryk den kvite magen / mot den mjuke gjørmebotnen». Om selve blikket på froskene her er registrerende og preget av større fysisk avstand enn i forrige dikt, er språket nært. Den motiviske vuggingen forsterkes i første strofe, hvor både frosker og bølger beveger seg i samme rytme. Det rytmiske konkretiseres ved regelmessighetene innad i hver strofe: Begge vers i første strofe har tre takter, begge i siste strofe har fire. Men aller mest er det den lydlige gjenklangen som bærer diktet, sentrert rundt vokalene 'o': voggar, to, froskar; 'u': lunka, grunna, gul-; og ø: grønne, bølger. I første strofe er vokalklangen gjentakende, mens det snarere er vokalveksling som preger siste strofe (o-u-ø-o). Klengen i diktet forsterkes også konsonantisk, særlig gjennom g-lyden: grunna, voggar, gulgrøne, gjørme. Gjenklangen er selv en bevegelse til og fra samme eller lignende lyd, slik at det ikke bare er bølgene og froskene, men også språket – og leseren i språket – som vugger i diktet.

Med Jonathan Culler (2015) kan vi hevde at det særpregede for lyrikksjangeren er diktet som henvendelse, selv uten bruk av eksplisitte henvendelsesfigurer. Gjennom språket påkaller diktet virkeligheten og innlemmer leseren i så vel påkallelsen som i den virkelighet diktet er rettet mot. Culler kaller dette triangulær tiltale; lyrisk jeg, verden og leseren føres sammen i den språklige hendelsen

som diktet er.²⁰ I dikt 8 gjør denne triangulære kommunikasjonen i diktet at både den lyriske diktstemmen, frosken som diktet er rettet mot, og leseren som er involvert i diktet, befinner seg under vann. Her møter vi froskens mellomtilstand, våken etter vinteren, men før våren er helt klar til å ta imot ham. Dette diktet er mindre kunnskapstungt enn den viten om parringssignalene dikt nummer 12 rommer, og kan derfor i sterkere grad flytte leseren inn i froskens sted: «Enno isflak å styre unna / store som undersjøiske fjell // Enno netter med frost / med kvite stjerner i djupet». Her er perspektivet utenfra tatt bort, vi blir små sammen med frosken, og det som omgir oss, blir tilsvarende stort. Et sanselig nærvær, ut fra froskens ståsted, blir felles og delbart i diktet. Men menneskelig kunnskap og forestillinger er likevel bærende for vårt opplevde fellesskap med frosken. Det er ikke urimelig å si at menneskelige forestillinger og erfaringer om isfjell og både oseanets og verdensrommets mørke uendelighet smugles inn og aktiveres i diktet, gjennom den umarkerte størrelsesforandringen av leseren som det gjennomfører. Det for et menneskelig blikk oversiktliggjør tjernet blir til et uendelig hav, og dybden i dette frambringes gjennom sisteversets «kvite stjerner i djupet». Her står leseren bokstavelig talt på hodet i tjernet, forminsket slik at vannet slutter seg om oss, og froskens midlertidige begrensning til dette elementet – før det finnes en utsprunget vår å tre ut i – kommer fram, nesten klaustrofobisk, også for oss. I tillegg fører dette diktet froskelivets betingelser i akkurat denne fasen mot det eksistensielle og menneskelige, ved å innføre de for lyrikken svært veletablerte fornemmelsene av ensomhet og kosmisk likegyldighet og kulde. Diktet rommer altså en vridning av froskens liv mot det menneskelige, som forsterker leserens opplevelse av froskens betingelser, men samtidig fører oss på avstand fra den. Diktet viser oss at vi ikke kan legge av oss vår menneskelighet i forsøket på å nærme oss naturen. Likevel er det en underliggende parallellitet eller analogi her: Slik frosken er liten og retningsløs i tjernet mot sen-

20. Culler ser derfor den paradoksale, ikke-rettete henvendelsen som kjennetegnet for lyrikken og apostrofen som emblematiske for sjangeren, idet denne språkfiguren på en overtydelig måte demonstrerer en tvetydighet og dobbelthet som er grunnleggende for sjangeren (se Culler 2015, 186).

vinteren, kan mennesket være det på et mørkt osean, under en likegyldig stjernehimmel. I begge tilfeller er det snakk om en kroppslig basert erfaring som både frosk og menneske har felles, tross all forskjellighet.

For å bruke Whitleys begreper, kan frosken identifiseres med det menneskelige for å la oss oppleve gjenkjennelighet, tross den sterke kontrasten mellom frosk og menneske som langdiktet viser oss. Men blir identifikasjonen for sterk, forsvinner frosken inn i det menneskelige og usynliggjøres. Langdiktet *Skogen i hjartet* balanserer slik mellom det fremmede ved froskens eksistens og en frambrakt likhet som truer med å oppheve froskens fremmedhet. Men under denne stadige bevegelsen gjenfinner vi en dypere analogi mellom langdiktsleseren og frosken, i vår kroppslige eksistens og det sansebaserte i vår livsform. Den konkrete kroppslige erfaringen som leseren sitter med, og som aktiveres av langdiktet, slår også inn når det gjelder den helheten som etableres underveis i lesningen. Diktene er alle forankret til tjernet, som frosken beveger de seg inn i, mot dypet eller overflaten av tjernet, og ikke minst rundt det. Leseren gjenkjenner hva det vil si å ha en omgivelse som kroppens bevegelser kan utfoldes i, og som vi også er begrenset av. I flere dikt, som i den klare Basho-pastisjen i dikt 10, spiller langdiktet med denne helheten og slipper det nærhetsprinsippet som gjelder i de øvrige diktene. I dette diktet hopper frosken, og leseren kan ikke lenger fastholde den med blikket: «du hører / ei plopp, men tel berre ringar», er avslutningen av diktet. Som Madsen uttrykker det: «Langdiktet bryder systemer. Langdiktet etablerer helheder.» (2018, 75) Systemet som brytes, er grunnregelen om å holde leseren tett på frosken slik at vi nærmest sanser sammen med den. Helheten som etableres, er både den skogens og tjernets verden som frosken lever i, og langdiktets egen sammenheng. Denne helheten bygges opp allerede i åpningen av langdiktet, ettersom kun vinter-skogen er motiv for de to første diktene. Fra og med dikt tre nærmer vi oss frosken, men den trår ikke på land før i dikt ni. Og først da blir også frosken motiv for Clarks tegninger. Dette fører oss mot den større helheten som langdiktet inngår i, samspillet mellom enkeltdikt og tegninger som vi med et begrep lånt fra Bjørlo (2018) altså kaller diktbildebok.

Laurie Clarks illustrasjoner: klarhet og sanselig bevegelse

De nummererte diktene i *Skogen i hjartet* står ikke alene. Som nevnt fører allerede forsiden og omslaget på boka inn viktige visuelle elementer – farger og tegninger – som vedvarer og utvikles gjennom hele langdiktet. Regner vi med baksidetegningen, av korn, kornblomster og litt av bakken, er det faktisk flere tegninger enn dikt i boka: 25 tegninger og 24 dikt. Så hvordan bidrar Laurie Clarks tegninger til møtet med naturen i boka, og hvordan samvirker de visuelle elementene med de verbale?

Forsiden av *Skogen i hjartet*, som ble kommentert innledningsvis, rommer alle de visuelle elementene som går igjen gjennom boka: fargene oransje og hvitt, den svarte og hvite skriften, det kvadratiske og ikke minst: Clarks tegning. Hvis man bretter ut boka slik at både for- og bakside er synlige, gjenfinner vi det visuelle mønsteret som alle oppslagene i boka rommer. Til høyre et tilnærmet kvadratisk oransje felt med bred hvit kant rundt, til venstre en hvit side der en tynn oransje strek et par centimeter innenfor boksiden tegner opp en tynn ramme. På omslaget, når det er brettet ut, har vi en tegning på venstre side og tekst på høyre, og slik er det også i oppslagene inne i boka. Forskjellen er at også forsiden rommer en illustrasjon, den store og den lille frosken som vi nevnte innledningsvis. Dette forandrer likevel ikke inntrykket av ro og regelmessighet i boka som helhet. Alle de 24 enkeltdiktene boka rommer, er plassert på høyre side av oppslaget, nummerert i hvitt, mens diktet selv – to korte strofer – står i svart skrift. Tegningene på venstre oppslagsside er i svart strek med hvit bakgrunn. Innenfor den tynne oransje rammen, som konsentrerer tilskuerens blick, er tegningen alltid plassert sentrert på boksiden. Regelmessigheten antyder konsentrert oppmerksomhet og saklighet. Rammeeffekten er sterkest på illustrasjonsoppslagene, som jo får en dobbelt ramme: både oransje strek og den tykke hvite kanten utenfor denne. Maria Nikolajeva og Carole Scott (2001, 62) skriver om rammer i bildebøker at «[f]rames normally creates a sense of detachment between the picture and the reader, while the absence of frames [...] invites the reader into the picture.» Vi gjenfinner med andre ord den erkjennelsesbaserte avstanden fra diktene i den visuelle presenta-

sjonen av Clarks tegninger. Rammen markerer vårt forskende blikk inn mot tegningen og det den avbilder: frosken selv, eller en annen konkret detalj i skogsbiotopen diktbildeboka er orientert mot. Gjennom rammen ser vi ikke bare det avbildede, men også vårt eget blikk, og avstanden mellom natur og menneske markeres. Dette inntrykket forsterkes av den dominerende bruken av «white space» på alle illustrasjonssidene: Selve motivet er omgitt av et stort felt ubenyttet hvitt papir. Effekten av dette er ikke entydig, slik Perry Nodelman (1988, 53) er inne på: «But while white space around a picture can act as a frame, create a sense of constraint, and demand detachment, it can also do the opposite: it can provide a focus that demands our involvement.» Det hvite feltet rundt tegningene blir i *Skogen i hjartet* en markør for konsentrasjon, og impliserer dermed både avstand, i form av erkjennelse og bevissthet, og nærvær gjennom den intensiverte oppmerksomheten.

På samme måte som det er lite impulsivitet å spore i plasseringen av tegningene på baksiden, er det heller ikke dette vi ser og gjenkjenner i dem. Tegninger av dyr for barn i barnelitteratur kan ofte være burleske, naive og menneskeligjorte.²¹ I *Skogen i hjartet* er tegningene snarere objektive og presise, i så stor grad at de kunne fungert som illustrasjoner til en saktekst om froskens og skogens liv. Det erkjennelsesbaserte og vitensorienterte i diktene går altså igjen, ikke bare i oppslagenes visuelle oppsett, men også i Clarks tegninger. I disse kan vi granske froskens anatomi og dens interaksjon med omgivelsene, på detaljplan, som i oppslaget til dikt 21 og dikt 11 (nærbilde av froskens hode, frosken som dukker opp i vannskorpen), gjennom et avstandsperspektiv på frosken i stillstand (dikt 9, 15, 17, 18, 19, 22 og 24) eller på frosken i bevegelse (fanget i et hopp, tegningen til dikt 23). Clarks tegninger er dominert av en tynn og presis svart strek som tegner objektet klart opp for betrakteren, en stil det virker rimelig å betegne som lineær. Erik Mørstad (2007, 181) forklarer lineær stil som «[b]etegning for en tegnerisk-plastisk stil eller fremstillingsmåte som

21. Dette gjelder for eksempel illustrasjonene til diktene av Halldis Moren Vesaas og Tarjei Vesaas og Olav H. Hauge som Bjørlo skriver om i artikkelen «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi» (2015).

legger vekt på klare konturer og flatevirkninger.» Han kontrasterer den lineære med den maleriske stilen og påpeker at den førstnevnte «gir et mer statisk inntrykk på betrakteren enn den maleriske stilen, som ikke binder betrakteren til å følge visse linjer i komposisjonen.» Tegnestilen i *Skogen i hjartet* synes dermed å forsterke kunnskaps- og erkjennelsesdimensjonen i både diktspråk og illustrasjon, og styrke den fastholdelse av frosken og detaljer i dens omgivelser som dette erkjennelsesorienterte blikket impliserer. Fastholdelse av dette blikket innebærer både stilisering og avstand. Det bevegelige, omformelige livet kan ikke fastholdes eller fanges på denne måten. Det menneskelige grepet på naturen, gjennom avbildning og kunnskap, er på sett og vis en abstraksjon. Og nettopp denne betegnelsen brukes av Mørstad til å definere den klare konturlinjen i en tegnerisk framstilling: «Linjen er egentlig et abstrakt fenomen som ikke finnes i naturen. Den opptrer først og fremst som konturlinje i gjengivelsen av figurer, farger og plan.» (s. 276) Slik er det en påfallende parallell mellom den vitenskapelige kunnskapen om frosken og dens biotop som er involvert i langdiktet, og den skarpe konturlinjen som Clark benytter. Både kunnskapen og uttrykket abstraherer fra det helt konkrete og singulære livet i tjernet og fører inn et menneskelig erkjennelseselement.

Fraværet av farger bidrar til det objektive og kontrollerte uttrykket. Naturen betraktes, og det fremmede ved den beholdes. Ingen av tegningene framviser individualiserte trekk ved frosken, det er ikke mulig å skille ut «vår» frosk, den ene som tituleres «frosken» i langdiktet, og som vi i diktene følger fra vinter, gjennom frambrytende vår og full sommer til høstens komme igjen. Det vi som betraktere av tegningene gjenkjenner, er snarere den artstypiske skogfrosken, slik vi har støtt på den fra tid til annen i en virkelig skog. I tekstene har «frosken» denne singulære posisjonen, og andre representanter for arten – hunnen og småfroskene – benevnes med tillegg som skiller dem ut («froskemor» i dikt 16, «froskehoa» i dikt 20). Riktignok har langdiktet også froskedikt hvor det ikke markeres at det er den ene, utvalgte frosken som er med («Det øyredøyvande froskekoret», dikt 15, «På grunna voggar to froskar», dikt 13). I tillegg inngår «vår» frosk i parbetegnelsen «hannen og hoa» i dikt nummer 22. Men den singulære betegnelsen av frosken, i bestemt form, er likevel domine-

rende i langdiktet. Tegningene mangler et tilsvarende signal som skiller langdiktets sentrale frosk fra andre artsrepresentanter. Det er ingen individualiserte kjennetegn ved frosken her, og vi vet ikke om vi betrakter den ene frosken som er sentralt plassert i langdiktet, hunnen, en av småfroskene – eller en helt annen. Betrakter vi diktbildeboka som helheten av illustrasjoner og dikt, er det påfallende hvordan dette trekket ved Clarks tegninger demper fiksjonen og narrasjonen som bygges opp i langdiktet. Mens langdiktet knytter leseren til den ene frosken, viser tegningene oss frosken som en av flere, i sitt fellesskap med alle andre frosker. Likevel er det ingen motsigelse mellom tegninger og dikt: Også diktene beveger seg tidvis mot det generelle ved frosken, og det gjenkommende froskemotivet i tegningene kan lett leses som en og samme frosk. Denne bevegeligheten mellom det individuelle og det generelle forsterker virkelighets-effekten ved diktbildeboka: Istedenfor en eksklusiv oppmerksomhet om bokas «egen» frosk, ledes vi fra denne mot arten som individet er en representant for.

Også tegningenes framstilling av froskens verden har dette trekket av eksakthet og virkelighetsnærhet. Mange av Clarks illustrasjoner gjengir planteelementer som inngår i froskens biotop. 12 av 25 tegninger er bare av planter – gress, bekkeblom, vannliljer og andre blomsterarter, ulike kornsorter og vannplanter –, mens på ni tegninger er frosk og plante like sentrale, like detaljert gjengitt. Resten av illustrasjonene viser frosken i vann eller på land, da med større avstand enn i tegningene der både frosk og plante er med. Clarks skarpe og detaljerte strek lar det spesifikke ved floraen gjengis, også plantene kan gjenkjennes, letes opp og navngis.

Clarks tegninger preges altså av saklighet og klarhet og lar seg tolke som et ønske om å unngå å omforme og omdanne, men heller gjengi naturelementene slik de er. Slik dette ønsket er gjennomført i boka, i den lineære streken, innebærer det paradoksalt nok også avstand og abstraksjon. På denne måten avdekker tegningene det tvetydige i menneskets tilnærming til den fysiske verden. Men på samme måte som kunnskapen som er involvert i langdiktet balanseres og rommes av sansning og sanseliggjøring, som motvirker avstanden og bringer leseren nærmere skogen og frosken, dempes også Clarks

lineære strek av en komplementær teknikk. Den klare streken kombineres med en form for punktteknikk, hvor ørsmå prikker brukes med varierende grad av tetthet og gjør tegningene mindre harde. Det kan argumenteres for at denne utfyllende teknikken i Clarks tegninger svarer til det Mørstad oppstiller som kontrasten til den lineære stilen: «I en malerisk stil er det lagt vekt på farger og forskjellige skyggevirkinger», skriver han, og betoner at denne stilen gir tilskueren en mer bevegelig rolle, fordi den «ikke binder betrakteren til å følge visse linjer i komposisjonen» (Mørstad 2007, 181). Selv om Clark ikke fører inn farger, er punktteknikken hennes godt svarende til skyggeteknikken Mørstad nevner. Det må tillegges at punktteknikken ikke bare fører inn skygge, men også bevegelse og tekstur. Dette lar seg tydelig gjenkjenne for eksempel i det siste oppslaget på side 54 i boka, der frosken i det tilstøtende diktet sies å sitte på «ein haustkald stein». Clarks tegning viser frosken på steinen, og punktene som er lagt til den lineære kantlinjen, antyder mønstre i froskehuden og i vannplantene rundt steinen, skygger på steinen og linjer og bevegelse i vannet rundt. Denne nyanserte og varierte effekten av punktteknikken er kjennetegnende ved alle tegningene i boka. I hver av disse supplerer punktene, som opptrer med varierende tetthet og størrelse, den tynne strekens klarhet og objektivitet. I framstillingen av planter og blomstre bringer punktteknikken fram antydninger til linjer og mønstre, bevegelse og skygge, glatthet og rohet: det mer taktile og sansenære som trer fram når vi faktisk er til stede og oppfatter naturfenomenene. På denne måten gjengir tegningene ikke bare menneskets saklige og objektive grep om fenomenene, men innlemmer vår fornemmelse og sansning av dem, som forutsetter et kroppslig nærvær, i uttrykket. Slik levendegjøres begge sider av tegningene, både betrakteren og det betraktede. Frosken blir mindre skjematisk, mer taktil og i bevegelse. I tegningen av enkelte vannplanter, som i oppslaget på side 14–15, er punktteknikken så finmasket at plantens ytterkanter nesten går i oppløsning i vannet. Slik får Clark godt fram samspillet mellom elementene i froskens økosystem. Det samme ser vi, kanskje enda tydeligere, i det sentrale oppslaget på side 34–35. Her står diktet ut fra sammenhengen fordi det her innføres en tidløshet og musikalitet rundt froskeeggene som bryter med den konkrete og singulære opp-

merksomheten på langdiktets sentrale frosk. Slik er de to knappe strofene i diktet: «I opphavet fanst egga / i blanke band med svarte prikkar // Regnet fall på jorda, på dammar / og vatn. Dropane var tonar». Det mest bemerkelsesverdige her er formuleringen «[i] opphavet» og den avsluttende påstanden om at «[d]ropane var tonar», som bryter den virkelighetsnære og konkrete tendensen i langdiktet. Den tilhørende tegningen viser oss eggene sammen med vannplanten som de ligger i og rundt. Her er vannplantens form tegnet skarpt opp, mens eggene kun er avgrenset fra det omgivende vannet gjennom sirkler av ørsmå, tette punkter. Slik får Clark fram det gjennomsiktige ved froskeeggene, og hvordan de nærmest går i ett med både planten de kleber til, og vannet de ligger i.

Det er altså vesentlig at Clark kombinerer en skarp, lineær strek med et tegnerisk uttrykk som kan karakteriseres som malerisk, hvor skygge, bevegelighet og taktile kvaliteter suggereres fram. Mens den klare streken definerer, atskiller og viser fram, lar prikkene eller punktene fornemmelse og sansning oppstå. Prikketeknikken uttrykker både bevegelse og framtreddelse og bringer dermed fram en kontakt med omverdenen der denne ikke bare defineres og utskilles, men anes og sanses. Gjennom punktene kommer betrakteren inn i tegningen, slik det lyriske språket i langdiktet innlemmer oss i den fremmede erfaringen som diktene rommer kunnskap om.

Narrasjon og sekvensielt oppbygd helhet: identifikasjon, kontrast og analogi i relasjonen mellom dyr og menneske

Som vi allerede har vært inne på, alluderer forsidebildet i *Skogen i hjartet*, med en liten frosk på en større, til menneskelige familieforhold som den voksne leseren vet er fremmede for frosken. I diktene møter vi samme tendens første gang i dikt 10, som tilhører oppslaget på sidene 26 og 27, hvor det i andre strofe står at «froskefar hoppar». Betegnelsen «froskefar» opptrer igjen i dikt 12, hvor hannens attraksjon til hunnen kommer fram. Det er særlig gjennom parring og forplantning – egg, rumpetroll og nye frosker – at menneskeliggjøringen av langdiktets spesielle frosk, og av hunnen, kommer til uttrykk.

Gjennom dette ser vi en sterk tendens til narrasjon i langdiktet, og denne er i stor grad med på binde enkeltdiktene sammen til en helhet. Men den ene sentrale frosken, hannen, blir i liten grad plassert inn i en menneskeliggjort farsrolle. Da er det annerledes med hunnen, som i større grad får rent menneskelige trekk skrevet inn i seg. I så måte er dikt 16 påfallende: «Blant andemat og fløtgras er / froskemor glad. Alle dei lysande // småtrolla hennar pilar så trygt / under taket av blad». Det er lett å mistenke at det ikke er tilfeldig at nettopp hunnen må bære menneskelige valører som trygghet og omsorg, mens hannen synes å gå mer uforpliktet gjennom sitt foreldreskap. Uansett ser vi her en påfallende menneskeliggjøring, gitt det en voksen leser vet om amfibienes forplantning og den anonymiteten denne er preget av. Dette innslaget i langdiktet kan trygt kalles identifikasjon; det froskespesifikke forsvinner inn i det menneskelige. Likevel er det verd å legge merke til at tendensen til identifikasjon av dyret med mennesket er sterkest i nettopp dette diktet. Vi finner spredte, svakere spor av det samme i nærliggende dikt, men ikke hyppig, og aldri så sterkt som i dikt 16. I dikt 20 tillegges hunnen det kjente parringsropet, ganske omvendt av realitetene: Det er jo hannen som kaller på hunnen. Også i dette er det en temmelig sterk identifikasjon av dyret med det menneskelige, ved at hunnen får uttrykke en nærmest menneskelig tilstand av forelskelse og forventning: «Han som sym mellom nykkeroser // heilt til dagen blæs skuggane bort / får magen min til å skjelve», heter det der, i vers 2-4. Det har likevel betydning at hunnens interesse for hannen får et rent kroppslig uttrykk – «får magen min til å skjelve» – som det ikke virker kunstig å applisere på frosken. Dette diktet speiler dikt 12, hvor åpningsverset «[i]ngen er vakrare enn froskehoa» på en tilsvarende, men likevel mer menneskelig begrepslig måte uttrykker hannens attraksjon til hunnen. Disse antropomorferende enkeltnedslagene i flere dikt plassert i siste halvdel av langdiktet skaper et omriss av et par og en familie. Om dette menneskelige omrisset ikke er nødvendig for at barneleseren skal fatte interesse og føle en form for omsorg for froskens liv, bidrar likevel de menneskeliggjørende trekkene til dette. Identifikasjon skaper gjerne engasjement. Det er likevel verd å legge merke til at foreldrerollen og den engstelige oppmerksomheten på avkommet fort blir borte fra lang-

diktet. Pardannelsen mellom hunnen og hannen mister sine konnotasjoner til en menneskelig farget kjærlighetsrelasjon etter disse to diktene. De to opptrer som par i et siste dikt i oppslaget på side 50–51, men benevnes der bare «hannen og hoa». Om barneleseren får anledning til å danne seg bilder av et froskepar og en froskefamilie skåret over en menneskelig lest, forutsetter diktene også at denne leseren er i stand til å håndtere at en slik gjenkjennelig livsform snart blir borte fra langdiktet. I *Skogen i hjartet* står alt i forvandlingens tegn, og dette markeres enda sterkere ved at både kjæreste og familie er innom – for så å forsvinne sporløst. Slik vises en sterk kontrast mellom mennesket og frosken. Der et lignende tap vil være traumatisk og uhyggelig for mennesket, hører det til livets orden for frosken. I skogen, lærer vi, er selve forandringen det mest stabile. «Før rumpetrollet ven seg til / å leve som rumpetroll // hoppar det halelaust på land / og pustar med lunger», heter det i dikt 17. Både frosken og leseren, barn som voksen, må akseptere den forvandlingens lov som gjelder for skogens liv. Froskens verden er radikalt ustabil, slik den går fra kald, hvit og stiv i åpningen av langdiktet til et mørkt og uendelig havdyp når isen bryter opp. Også den spirende våren er ny for frosken, der han i dikt 9 sitter tynnhudet og stiv i «det bleike graset». Likedan er det i langdiktets motsatte ende, når hunnen og småfroskene er på plass og så plutselig blir borte: «Alt i livet skjer anten for sakte eller / brått. Ein morgon sprett frosken // oppi ein båt han ikkje visste om / og siglar redd av garde». Det er riktignok et sterkt antropomorft trekk at frosken her er «redd», men samtidig er denne identifikasjonen med menneskelige emosjoner en måte å vise intensiteten i de hendelsene som treffer frosken. Tegningen på dette oppslaget viser frosken i bevegelse, den er fanget i sitt sprang mot et flyteblad, og leseren vil lett knytte dette bladet til «ein båt han ikkje visste om» og forstå at frosken blir ført av gårde. Slik kommer alt som har oppstått i løpet av sommeren, på avstand i langdiktet. Like påfallende som den identifiserende konstruksjonen av svært menneskelige emosjoner og relasjoner, er det altså at alt dette opptrer for så å forsvinne sporløst i langdiktet. Slik skifter identifikasjonen til kontrast, og det som står igjen, er froskens fremmedhet for og forskjellighet fra det menneskelige. Langdiktets sluttstrofer er megetsigende i så måte: «Månen lyser over tjørna / På

ein haustkald stein sit // frosken, midt i månestripa / Han er ikkje heimlaus». Her, helt til slutt i langdiktet, synes froskens sammensmelting med de fysiske omgivelsene, som langdiktet åpnet med, å være tilbake. Frosken sitter i den snikende høstkulda, i en slags rolig aksept. Sisteverset aktiverer det sterkt menneskelige begrepet 'heim' i en dobbel fornektelse. At frosken ikke er «heimlaus», betyr ikke at han er hjemme: Kontrasten mellom frosken og mennesket framvises her indirekte, når frosken ikke kan fastholdes verken i det positivt ladde begrepet eller i dets negative kontrast, ettersom begge disse er farget av menneskets måte å eksistere i verden på.

Mens den narrative sammenhengen, sentrert rundt kjærlighet og familie, bryter sammen underveis i langdiktet, er det den mer dempede sekvensielle organiseringen av teksten som utvikler en ny helhet. Det sekvensielle er sterkt bundet til tjernet og skogen og elementene der, og tar vi Clarks tegninger med i betraktningen og vurderer diktbildeboka som helhet, er det nettopp skogs- og tjernelementene som slår oss. I selve langdiktet er det bare fire av 24 dikt som ikke knytter an til tjernet, eller til vann i en eller annen form. Av Clarks tegninger kan 17 knyttes til vann, men kun i et utvidet perspektiv, hvis vi regner med planter som lever i og nært vann. Det er altså færre tegninger enn dikt som har vannmotiv. Mer enn å sirkle rundt vannet brukes tegningene til å frambringe helhetsassosiasjoner hos leseren av boka. Tegningen på side 10 leker med dette. Vi ser en snøkledd stein i elva, med spor av fugleføtter. Fuglen ser vi ikke, men sporet av den markerer at også den inngår i den skogens helhet som diktbildeboka vil fange inn: Det som vi ikke ser eller kan gripe, er likevel der. Slik blir helheten også noe vi leter etter og lener oss fram mot under lesningen av diktbildebokas oppslag. På oppslaget på side 12–13 ser vi en lukket kongle, mens selve diktet handler om frosken som «søv i vatnet». Den eneste sammenhengen mellom tegning og dikt her er analogien: Slik frosken er lukket inne i vinterfrossent tjern, er konglens frø kapslet inn. I oppslaget på side 18–19 er konglen tilbake, men nå åpen, mens diktet på oppslaget forteller om hvordan vinternatta «blir til ein vennleg morgon». I langdiktet nevnes 'skog' både i tittelen og i det første diktet, mens tjernet blir nevnt allerede i dikt 2. Vi ser et sterkt samspill mellom langdiktet og illustrasjonene i diktbildeboka når vi legger

merke til at alle tegningene tilhører dette skogs- og tjernlandskapet. Det tegningene i større grad enn diktene oppnår, er å vise oss elementer i de omgivelsene frosken inngår i. Diktene er i større grad sentrert rundt frosken selv. Men dikt og tegninger virker også sammen for å antyde helheten i froskens verden. Vassnoken som truer frosken, er bare til stede i diktet på side 45, ikke på tegningen som tilhører samme oppslag, mens haren som drikker av vannet og plutselig ser frosken, er til stede i dikt 21 og indirekte i tegning, i form av harespor, i oppslaget på side 16–17. Ett av de mest helhetsskapende momentene, som diktene best kan formidle, er kulden som både åpner og avslutter langdiktet. Også dette kan kalles sekvensielt. Kulden som preger åpningen av langdiktet, og som varsles gjennom «ein haustkald stein» i siste dikt, er et gjenkommende moment som skaper helhet.

Sanseligheten i det lyriske språket og i framstillingen av skygger, tekstur og bevegelse i tegningene gjennom punktteknikken antyder en grunnleggende analogi mellom natur og menneske, under all forskjell, en likhet basert på den kroppslighet og sansning som kjennetegner både mennesket og frosken. Denne analogien er til stede også i den skogens sammenheng som framkommer gjennom gjenklanger og fornemmelse av helhet, i langdiktet og i diktbildeboka. Slik diktbildeboka er bygd opp, minner den oss om vår grunnleggende og kroppsligbaserte erfaring av å være omgitt av et fysisk miljø, å ane og sanse elementer av dette, men ikke kunne gripe helheten. Både skogens verden og diktbildebokas helhet er en slik merkbar, men uhåndgripelig helhet.

Skogen i hjartet som teaterforestilling for barn

Til nå har vi undersøkt hvordan relasjonen mellom natur og menneske kommer til uttrykk i diktbildeboka gjennom et samspill mellom dikttekster og tegninger. Hva skjer så med denne relasjonen når diktsamlingen adapteres til en sceneforestilling? Som presentert innledningsvis er *Skogen i hjartet* omformet til en teaterforestilling med samme tittel av Cecilie Jørstad. Jørstad er eneste skuespiller på scenen, som framstiller et skogsmiljø, og forestillingen er følgelig et «mono-

drama» (Pavis 1998, 217), hvor Jørstad går inn og ut av roller som ulike froskefigurer og forteller. Adaptasjonen inneholder også en musiker som spiller kontrabass, men musikeren er plassert helt til venstre på scenen, og selv om vedkommende er synlig for publikum, inngår han ikke direkte i den dramatiske framføringen.²²

Som nevnt understreker Hutcheon (2013) at adaptasjon alltid innebærer endringer. Når den poetiske teksten adapteres til teater-scenen og blir til en dramatisk helhet, skjer det sjangermessige endringer i og med selve medieoverføringen, ifølge Patrice Pavis (1998). Hun begrunner dette med den store forskjellen mellom det hun kaller den *poetiske* og den *teatraliske situasjonen*: «As soon as a poetic text is dis-posed upon a concrete space, as soon as the characters-speakers take on a body, poetry is shifted from protected mental space to a public space open to all.» (s. 275) Mens den poetiske teksten er tilstrekkelig i seg selv og kun ber om å bli lest, åpner teateret opp «another path to poetry», skriver Pavis (s. 276). Teatermediet understreker gjennom sin tradisjon det sceniske, handlingsmessige og karakterbaserte ved langdiktet, og utsigelsesposisjonen i langdiktet plasseres i og gis form og uttrykk av en konkret fysisk kropp på scenen. På

22. Det er Jørstad som har utviklet idé og konsept til forestillingen, mens andre bidragsytere til utviklingen av den har vært Yvonne Wiche Levinsen (koreografi), Biba S. Jelusic og Yifan Wang (scenografi og rekvisitter) og Mats Eilertsen (musikk). Etter flere prøveforestillinger i 2018 og 2019 hadde *Skogen i hjartet* forestillingen nypremiere i mars 2019 og er siden spilt flere ganger. Artikkelforfatterne observerte forestillingen to ganger, først på *Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene* 9. mars 2019 på Hamar (i Hamar kulturhus) og senere på *Komma*, som er en del av *Norsk litteraturfestival*, 21. mai 2019 på Lillehammer (på Plan B). Vi har også hatt tilgang til et videoopptak av en prøveforestilling. I tillegg har vi foretatt en intervju samtale med Jørstad (21. mai 2019) for å få ytterligere kontekstuell informasjon om forestillingen. Hvem som har vært musiker i forestillingen, har variert noe, men i begge forestillingene vi overvar, var det Joel Ring som spilte kontrabass. Lysteknikeren var i begge tilfellene Carl-Olof Fält. Når det gjelder forestillingens målgruppe, oppgis den litt ulikt i ulike annonseringer: På Forfattersentrums nettsider står det at den tiltenkte målgruppen er barnehagebarn og elever på 1.–4. skoletrinn (<https://www.forfattersentrum.no/produksjon/skogen-i-hjartet/>). I andre sammenhenger oppgis det at forestillingen «passer for barn fra 3 år og oppover» (<https://www.hvaskjer.nu/ringsaker/informasjon/produkter/lordags-barn-skogen-i-hjartet-p4808343>), og også at den «[p]asser for alle aldre» (<https://kandusi.no/kalender/skogen-i-hjartet/>).

denne måten kontekstualiseres langdiktet i tid og rom og gis tydeligere drag av en forløpsstruktur. Videre plasseres langdiktet i et tredimensjonalt rom og visualiseres gjennom scenografi.

Også måten Bramness' poetiske tekster adapteres på, forsterker det narrative draget i langdiktet når de presenteres på scenen. Dikttetekstene leses opp i kronologisk rekkefølge, men er tydelig inndelt i fire sekvenser som markerer fire faser i froskens liv, som igjen kan knyttes til de fire årstidene: Første sekvens inneholder dikt 1–5, som framstiller froskens liv i dvale vinterstid, svevende under isen. Dikt 6–8 tilhører den andre sekvensen, som tar for seg froskens sakte oppvåkning fra vinterdvalen på senvinter og tidlig vår. Den tredje og lengste sekvensen inneholder dikt 9–20 (med unntak av diktene 15, 17 og 19), som framstiller froskens liv i vår og sommer. Den fjerde og siste sekvensen inneholder diktene 22–24 og tar for seg høsten. De fire sekvensene er atskilt med tre lengre mellomspill uten opplesing av verbaltekst, sentrert rundt skuespillerens ordløse dramatisering og musikerens kontrabass-spill. Mellomspillene har en viktig funksjon i det å markere overganger og årstidsskifter. Et eksempel på det er tredje og siste mellomspill, hvor skuespilleren snurrer kraftig på en paraply som inneholder papirbiter i høstfarger, som illuderer høstblader fra trærne, og som spres ut på scenen. Deretter slår hun sammen utslåtte paraplyer i grønne nyanser festet på to trestammer, for slik å signalisere at den grønne sommeren er forbi, bladene faller fra trærne, og trestammene står nakne igjen. På denne måten visualiseres overgangen fra sommer til høst ordløst og effektivt. Denne dramaturgien, med tydelige og markerte skift mellom livsfaser og årstider, framhever den temporale strukturen og bidrar til å styrke det narrative draget i langdiktet når det overføres til scenen.

Skuespilleren framfører så godt som hele langdiktet, med unntak av fire av de i alt 24 nummererte diktene i samlingen: Dikt nummerert 15, 17, 19 og 21 er ikke integrert i forestillingen. Når det gjelder dikt nummer 15, så introduserer det et annet dyr i skogsmiljøet, nemlig «ørna», hvis tilsynekomst når den «glir over tjørna» synes å varsle om fare ettersom «[d]et øyredøyvande froskekoret vert plutseleg stumt» (s. 37). I dikt nummer 19 introduseres en annen trussel, nemlig vassnoken som «kjem snikande», og i dikt nummer 21 dukker en hare opp,

som vi i diktsamlingen har sett sporene av i illustrasjonen til dikt nummer 5. De tre dyrene, ørna, vassnoken og haren, får til funksjon i diktbildeboka å bygge ut skogsmiljøet og sette frosken inn i en større zoologisk sammenheng. Når ørna og vassnoken presenteres som trusler for frosken, bidrar de også til å fortelle noe om froskens livsbetingelser og utsatthet. Konsekvensen av at disse diktene er utelatt fra teaterforestillingen, er at det zoologiske mangfoldet i skogen reduseres, og publikum møter dermed en noe annen skog, som er mindre mangfoldig og også mindre farlig, enn den langdiktet framstiller. Handlingen sentrerer enda sterkere rundt frosken og får færre «avstikkere», og det sekvensielle draget i diktbildeboka dempes. At dikt nummer 17 er utelatt, kan ses i lys av diktene som kommer før og etter: I dikt nummer 16 råder harmonien, froskemor er glad, noe som kobles til at «småtrolla hennar pilar så trygt / under taket av blad» (s. 39). I dikt nummer 18 går harmoni og trygghet over til utrygghet og ubehag i form av trusselen om lyn og torden, som rumpetrollene/froskene søker bort fra ved å ville opp av vannet: «for under yta høyrer dei best / korleis det smell og trommar» (s. 43). Slik fungerer altså dikt 16 og 18 som motsetninger til hverandre, der tilstanden beveger seg fra trygghet og harmoni i dikt 16 til truende naturkrefter og utrygghet i dikt 18. Dikt nummer 17 har mindre tilknytning til denne motsetningen i det at det framstiller en fase i froskens metamorfose som når rumpetrollet hopper «halelaust på land / og pustar med lungar» (s. 41). Slik får det til funksjon å være en «avstikker», som bidrar til å understreke langdiktets sekvensielle karakter, der leseren tas med i froskens liv også gjennom tilfeldige koblinger. Når dette diktet så tas ut i forestillingen, styrkes sammenhengen mellom dikt 16 og 18, i form av motsetningen harmoni – disharmoni.

I og med adaptasjonen til teaterscenen posisjoneres utsigelsen i en handlende og talende kropp. Hva karakteriserer så skuespillerens framføring av langdiktet? Det vi vil sette fokus på her, er hvordan framføringsmåten henger sammen med hvilke roller skuespilleren inntar i forestillingen, og følgelig, hvordan dette formidler noe om relasjonen mellom menneske og natur. Som nevnt veksler skuespilleren mellom ulike roller, hun inntar både rollen som forteller og ulike froskeroller. I forestillingens første sekvens er hun forteller, i tillegg til at hun her

også kroppsliggjør vinterårstiden: Liggende på scenen ikledd en hvit kappe som er så stor at den dekker hele scenegulvet, representerer hun det statiske snø- og isdekket som utgjør det fysiske miljøet i de første diktene. Under framføringen av dikt 3–5 framstilles frosken i søvn under isen i form av lyset fra en lommelykt som skuespilleren holder og beveger under det hvite teppet, og som etterligner svevebevegelsen til frosken. Effekten av lommelyktlyset forsterkes ved at annet scenelys dempes, og fokus settes på den konsentrerte lysstrålen under det hvite teppet, der frosken svever under isflaten. Ved at skuespilleren ikke inngår i rollen som frosk i denne sekvensen, etableres det et mysterium rundt froskens tilstand, som de framførte dikttekstene forteller om, men som det ikke skapes konkrete visuelle bilder av: I likhet med i Clarks illustrasjoner blir ikke frosken direkte avbildet i vinterdvale i teaterforestillingen. I stedet opprettes det en slags distanse mellom frosken, som er i en skjør tilstand der «[h]an søv i vatnet / døv for verda» (s. 13), og publikummet. Slik kommuniserer isflaten, i forestillingen framstilt gjennom den hvite, heldekkende kappen, at det er en distanse mellom menneske og frosk, og framføringen kaller på publikums imaginasjon.

I forestillingens andre sekvens, som tar for seg froskens forsiktige oppvåkning fra vinterdvalen (dikt 6–8), inntar skuespilleren froskerollen i større grad: Fremdeles ikledd den hvite kappen prøver skuespilleren noen froskebevegelser forsiktig ut, frosken «knirkar» seg i gang etter vinterdvalen, og liggende på scenen styrer frosken unna isflak «store som undersjøiske fjell» (dikt nummer 8). I mellomspillet mellom andre og tredje sekvens tar skuespilleren av seg den hvite kappen som har dekket henne og scenegulvet, og et stort rundt, grønt gulvteppe, som illuderer skogbunnen, kommer til syne. Skuespilleren fortsetter å være i froskerollen: Nå ikledd jordgrønn t-skjorte, shorts og tights setter skuespilleren seg i froskeposisjon: Hun blir frosken som sitter «vinterstiv» i «det bleike graset» (dikt 9), som «speidar i smug» (dikt 10), og hun går opp i bro for illustrere synsinntrykket til frosken slik det blir formidlet i dikt 11: «Inni hovudet hans står / skogen opp ned». I opptakten til parringen går imidlertid skuespilleren ut av froskerollen og slår opp grønne og blågrønne paraplyer som settes i to trestammer på scenen, for slik å etablere et

vårmiljø i full spiring. Selve parringssekvensen (i dikt 13) blir framstilt gjennom to oppslåtte paraplyer i grøntonner som settes inntil hverandre helt fremst på scenekanten. De to paraplyene framstiller ho- og hannfrosken i gang med parringen. Skuespilleren ligger bak paraplyene, og med slukket scenelys lyser hun med en lommelykt på paraplyene. Gjennom abstraksjonen (frosker i parring som paraplyer) og bruken av lommelyktlyset opprettes igjen mysterier og hemmeligheter rundt deler av froskens liv, som publikum ikke får direkte tilgang til, men som det må forestille seg. Når dikt 14 blir framført («I opphavet fanst egga»), settes scenelyset på paraplyene, og det triller ut egg i form av små runde puter fra mellomrommet mellom paraplyene, som detter ned fra scenen og ned til publikum.

Etter parringssekvensen inntar skuespilleren froskerollen på nytt, men nå gjør hun det som ett av «småtrolla» til froskemor, som «pilar så trygt / under taket av blad». Og litt senere, ved opplesingen av dikt nummer 20, blir skuespilleren til en annen frosk igjen, nemlig «froskehoa». Her skifter opplesingen karakter i og med at skuespilleren *synger* diktet. Den første verselinjen, «Sommarkvelden syng froskehoa», utelates: I rollen som froskehoa går hun i stedet rett på froskehoas sang: «Han som sym mellom nykkeroser / heilt til dagen blæs skuggane bort / får magen min til å skjelve». Dette synges to ganger og etterfølges av en lengre nynnesekvens, som glir over i det siste mellomspillet, før fjerde og siste sekvens, hvor høsten gjør entré på scenen. Og i framføringen av dikt 23, der frosken en morgen sprett «oppi ein båt han ikke visste om / og seglar redd av garde», er skuespilleren igjen i fortellerrollen, der hun holder en utslått paraply opp-ned, som illuderer båten frosken har seilt av gårde med, og der hun tilsynelatende ser på frosken i båten. I det aller siste diktet går hun tilbake i froskerollen, der hun til slutt legger seg over en stein i skogsmiljøet som den frosken som ikke er «heimlaus».

På ett nivå kan vi si at skuespillerens dramatisering av frosken innebærer en form for antropomorfering i det at dramatiseringen innebærer at frosken ikles en menneskekropp og på ett vis blir menneskeliggjort. Samtidig *spiller* skuespilleren frosken ved å etterligne dyrets kroppsspråk og bevegelsesmåter: Når hun er i froskerollen, er publikum ikke i tvil om at hun framstiller en frosk. Det eneste unntaket

er i tredje sekvens og i det påfølgende mellomspillet, hvor skuespilleren er i rolle som froskehoa, som synger og nynner, og som uttrykker en slags lengsel og forelskelse etter en «han» som får magen hennes til å «skjelve», noe som altså har lite med froskens faktiske zoologiske egenskaper å gjøre. Som vi tidligere har vært inne på, synes dette å i større grad dreie seg om identifikasjon: Forestillingen etablerer noen tilknytningspunkt mellom frosken og tilskueren, der tilskueren gis mulighet til å koble egne livserfaringer til dem som frosken framstilles å ha i diktet.

Men selv om publikum punktvis inviteres til å leve seg inn i froskens liv med utgangspunkt i egne erfaringer, gjøres det samtidig valg som gjør det vanskelig å fastholde frosken som et tydelig identifikasjonspunkt i forestillingen. Når skuespilleren pendler mellom ulike roller, både som forteller og som ulike frosker, bevares det upersonlige draget ved frosken også i forestillingen. Publikum må forholde seg til skuespillerens stadige veksling mellom rollene som forteller og som frosk, samt mellom ulike froskeroller. Slik får publikum oppleve frosken både med nærhet og distanse, i en stadig pendling, og på denne måten framstilles frosken som et dyr på egne premisser: Frosken i skogen lar seg ikke enkelt innkapsle i én froskerolle, som publikum blir kjent med og enkelt kan gjenkjenne. Snarere unnslipper frosken å bli fastholdt, for her er det flere frosker, i ulike livsfaser. I tillegg framstilles frosken med noen hemmeligheter og mysterier (vinterdvalen og parringsakten) som ikke anskueliggjøres direkte for publikum, men som etterlater rom for undring, meddiktning og fantasi. Slik formidler forestillingen at mennesket ikke kan vite, forstå eller ha tilgang til alt om frosken og froskens liv.

Når illustrerte dikt adapteres til en teaterforestilling, innebærer det store visuelle endringer i adaptasjonen. Statiske skrifttegn og illustrasjoner på papirsider som er bundet sammen i diktbildeboka, omdannes og framføres i forestillingen i et tredimensjonalt rom med en gjennomtenkt scenografi, i form av sceneelementer, dekorasjoner, objekter, kostymer og lys. Store deler av scenografien utgjør også dynamiske elementer som kan flyttes på og manipuleres. Vi vil i det følgende fokusere på adaptasjonens visuelle uttrykk, særlig i lys av Clarks illustrasjoner. Som vi tidligere har vært inne på, består Clarks illustra-

sjoner av realistiske og detaljerte tegninger i sort strek på hvit bakgrunn. På de ulike oppslagene representerer de frosk, planter og små fragmenter av natur, som til sammen, som et resultat av å se hele samlingen under ett, noe langdiktsjangeren inviterer til, etablerer et skogsmiljø. I teaterforestillingen etableres det også et skogsmiljø, men skogen som publikum inviteres til å se på scenen, ser annerledes ut enn den skogen vi møter hos Clark. I motsetning til hennes realistiske tegninger framviser scenebildet et stilisert skogsmiljø: Her er det ingen ambisjon om å framstille skogen i overensstemmelse med observasjoner av hvordan en faktisk skog ser ut, snarere er denne skogen karakterisert av forenkling, fortolkning og avindividualisering, med abstraksjon som resultat. Innledningsvis signaliseres skogsmiljøet primært gjennom to bare trestammer som er plassert på hver sin side av scenen, i tillegg til flere lysegrå puter i forskjellige størrelser, som forestiller steiner. Etter den innledende vintersekvensen, hvor skuespillerens hvite kappe representerer vinterlandskapet i skogen, framtrer skogen på et stort rundt, grønt teppe, som forestiller skogbunnen og avgrensner miljøet. En rekke paraplyer i grønne og blågrønne fargetoner har flere funksjoner i scenografien, både oppslått og lukket: De veksler mellom å framstille gress («det bleike graset» i dikt nummer 9), vann (som frosken speider over i dikt 11), froskehud (f.eks. under parringssekvensen, hvor to paraplyer settes inntil hverandre på scenen), grønne blader (som «småtrolla» «pilar så trygt / under» i dikt 16) og båten som frosken spretter opp i («og siglar redd av garde i») (i dikt nummer 23).

Store deler av scenografien er dynamisk i den forstand at den endrer seg i løpet av forestillingen. Først gjelder det bruken av den hvite kappen som skuespilleren har på seg, som signaliserer vinterlandskapet bestående av snø og is, og som dekker hele scenen i den første og deler av den andre sekvensen. Videre henger det tre sinkbøtter ned fra taket mellom de to trestammene. I framføringen av lyn og torden-scenen i dikt 18 settes bøttene i bevegelse og bidrar til dramatikk i scenebildet. Dessuten oppbevares det riskorn i den ene bøtta, som skuespilleren henter og kaster ut på paraplyene for å lage lyden av regn i samme scene. Videre brukes paraplyene aktivt av skuespilleren, blant annet for å markere årstidsvekslinger: De slås opp

og settes i de bare trestammene i vår- og sommersekvensen, og de slås ned og tas vekk når det blir høst. Noen ganger får paraplyen dobbel funksjon: Når skuespilleren leser dikt nummer 12, går hun først rundt med en blågrønn paraply på scenen for så at hun fester den til en av trestammene, samtidig som hun leser at «[s]kinnet til froskefar skin i blått», som er et biologisk tegn på at hannfrosken er klar til å parre seg. I dette tilfellet representerer den blågrønne paraplyen både løvet som spretter i trærne, og froskehannens skinn. Publikum presenteres altså for et skogsmiljø på scenen, men det er en redusert skog, som etableres med relativt få objekter og sceneelementer. Det får til funksjon at skogen blir annerledes enn den skogen leseren selv har erfaring med. Fremmedgjøringen av skogen gjennom stilisering og abstraksjon får kanskje til funksjon at publikummet på ett eller annet nivå blir oppmerksomme på skogen og tenker gjennom hva en skog er.

Samtidig som skogen på scenen er annerledes og fremmed, er det også en skog som kan oppleves og sanses på mange måter, både gjennom hørsel, syn og berøring. Forestillingen har en rekke auditive elementer, der kontrabassen, som spilles under hele forestillingen av en musiker som står plassert til venstre for skogsmiljøet på scenen, spiller en viktig rolle. Forestillingen både innledes og avsluttes av kontrabassen: Lyset settes på musikeren som setter i gang forestillingen med å spille, mens resten av scenen er mørklagt. Forestillingen avsluttes på samme vis: Scenelyset slukkes og rettes i stedet mot musikeren, som får «siste ordet». Slik rammer kontrabassen inn forestillingen og forteller når den begynner og slutter. Musikeren framfører ikke egentlig musikk fra kontrabassen, men får fram lyder og klanger gjennom improvisasjon på instrumentet. Gjennom bruk av «loops» kan noen toner spilles på nytt og på nytt, som så musikeren legger nye toner til. Både buen og fingre brukes, avhengig av hva musikken skal illudere. Kontrabassen gir skogen et gjennomgående lydbilde, på ett vis er det skogens ulike lyder og klanger publikum opplever: Det spilles stakkato når frosken «knirkar» seg i gang etter vinterdvalen, og lyse toner understreker vår og blomstring. Mørkere toner understøtter og framhever trusselen i lyn og torden. Bruken av kontrabassen understøtter slik handlingene i diktene som framføres, de bidrar til å etablere ulike atmosfærer og stemninger, i tillegg til at

den binder langdiktet i forestillingen sammen. Kontrabassen skaper slik et sammenhengende univers som publikum inviteres inn i. Også andre virkemidler brukes for å sette lyd til skogen, slik som riskornene, som skuespilleren kaster mot paraplyene, og som skaper en lyd som illuderer regn.

Et annet virkemiddel som bidrar til å etablere skogsmiljøet, er lyssettingen. For det første spiller lys en viktig rolle for å markere årstidsskifter: Kaldt lys (hvitt/blått lys) brukes i markeringen av vinter og høst, mens varmt lys (gule/oransje toner) brukes for å signalisere vår og sommer. Dessuten brukes lyset for å illudere lyn (ved opplesing dikt nummer 18), og slik får det en dramatisk funksjon. For det andre brukes lys aktivt for å rette oppmerksomheten og styre publikums blick mot ulike elementer på scenen. Vi har allerede nevnt hvordan scenelyset slukkes og en lommelykt tas i bruk i framstillingen av froskens vinterdvale og parring. Lys er altså viktig i å etablere årstidsrytmen i skogen. En annen funksjon av lyset er å avgrense scenen og etablere en grense mellom scenen og publikum. Samtidig etablerer forestillingen på andre måter et noe uklart grenseområde mellom skuespilleren på scenen og publikummet, hvor særlig barnepublikummet inviteres til å sanse skogen taktilt. Dette gjelder for den delen av publikummet som sitter helt inntil scenen, og som til vanlig er barn: Når froskehoa legger egg i form av de små grå putene som triller ned blant publikum, er det mulig for barna å plukke dem ut og ta på dem. Det samme gjelder når skuespilleren kaster riskornene på paraplyene for å illudere regn. Store deler av disse riskornene ender opp blant barna, som kan plukke dem opp. Det samme gjelder i det siste mellomspillet, når skuespilleren snurrer kraftig på en paraply og «høstblader» flagrer ut til publikum.²³ På denne måten får publikum også mulighet til å berøre skogen, i tillegg til å se den og lytte til den. Forestillingen inviterer slik til en flersanselig erfaring.

23. I begge forestillingene vi overvar, tok barnepublikummet tak i både puter, riskorn og papirbiter og holdt i dem.

Konklusjon

I både forestilling og diktbildebok ser vi en lekende bevegelse, inn og ut av vekslende nærhet og avstand til frosken. Barneleseren og den barnlige tilskueren trenger kanskje en viss menneskeliggjøring av frosken for å tre den i møte, men opplever også hvordan det gjenkjennelige og nære slår over i det helt fremmede, og må håndtere dette omslaget. Like mye som en betryggende identifikasjon rommer de to variantene av *Skogen i hjartet* et møte med en ofte foruroligende fremmedhet ved froskens og skogens liv.

Denne fremmedheten er foruroligende fordi den er nær oss som lesere og tilskuere, og da ikke bare gjennom innslaget av identifikasjon. Den sansemessige siden av både teaterforestilling og diktbildebok er vesentlig for tilskuerens og leserens gjenkjennelse av frosken. I tegningene er denne sanseligheten bevart gjennom punktteknikken, som påminner oss om at fenomenet vi fikserer med blikket, ikke er et isolert og stillestående objekt, men inngår som en taktil og bevegelig kropp i en natursammenheng. Teaterforestillingen kombinerer en rekke sanseinntrykk, lyder og stemme, musikk, farger og lys i en svært dynamisk scenografi. Selv om sanseinntrykkene her er bundet opp i kunstneriske uttrykk og dermed kan sies å være «kunstige» i en viss forstand, er de samtidig helt reelle. Det samme kan sies om langdiktet. Her brukes språklige klanger og kontraster til å bygge opp en sansemessig fornemmelse hos leseren som minner om det frosken erfarer, og illustrasjonenes sansekvaliteter bidrar betydelig til dette. De to variantene av *Skogen i hjartet* som vi har undersøkt i denne artikkelen, utgjør på hver sin måte sansemessig rike og mangfoldige kunstneriske uttrykk. Helheten i hvert av dem vokser gradvis fram gjennom prosessen både langdikt og forestilling utgjør. Selve helheten er aldri helt gripbar, den krever en sammenføring av en rekke sanseinntrykk og refleksjoner som egentlig aldri opphører. Helheten i både forestilling og diktbildebok oppstår ved at leseren og tilskueren omdanner sanseinntrykk og refleksjoner til en slags romlighet, og denne vil alltid være anelsesfull. Men gjennom denne helheten kan vi også få en fornemmelse av den helheten frosken og skogen tilhører. Den frosken begge uttrykkene er orientert mot, er en utsatt kroppslig

eksistens, og det sansemessige i forestilling og diktbildebok aksentuerer og påminner oss om vår egen kroppslighet og våre fysiske betingelser. Dette er en analogi mellom oss og frosken som ligger dypere enn både identifikasjon og kontrast.

Gjennom å være virkningsfulle og sansebaserte helheter gir de to variantene av *Skogen i hjartet* oss en dobbel optikk. Vi fornemmer vår atskilte menneskelighet og kunstens kunstighet, men bakenfor dette fornemmer vi også den helheten skogen utgjør. Det er på denne måten diktbildeboka og forestillingen bringer skogen inn i hjertet: gjennom forsinkelser, anelser og speiling, men mest av alt gjennom sansemessig og kroppslig gjenkjennelse, uten at det forskjellige smelter sammen i identifikasjon.

Denne anelsesfulle dobbelteksponeringen, som lar kunsten beholde sin kunstighet og naturen sin naturlige fremmedhet, medfører tve-tydige forbindelser mellom det menneskelige og naturen i begge uttrykk. Den sansemessige og kroppslige analogien mellom menneske og frosk kan nok implisere forestillinger om en skjult og opphavelig naturlighet, og dermed et harmoniserende og forskjønnende natursyn hvor naturen framstår som menneskets egentlige hjem. Men atskillelsen mellom frosken og mennesket er for sterk og tydelig i både forestilling og diktbildebok til at slike forestillinger slår fullt igjennom. Tankene kan like gjerne gå i motsatt retning, til det Larsen (2017) altså titulerer mørk økologi: Den kroppslige eksistensen som vi gjenkjenner hos frosken, er nært knyttet til forgiengelighet og utsatthet. Men heller ikke disse tankeretningene får slå virkelig rot her, påminnelsen om menneskets fysiske betingelser holder seg på randen av både forestilling og diktbildebok og får ikke trenge inn i sentrum av disse uttrykkene. Til det er frosken og skogen i seg selv for viktig.

Litteratur

- Birkeland, Tone, Risa, Gunvor og Vold, Karin Beate 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie* (3. utg.). Oslo: Samlaget.
- Bjørlo, Berit Westergaard 2018. «Marine Animals in Ted Hughes's Poetry for Children: Ecocritical Readings of Selected Illustrated

- Poems». I Goga, Nina, Guanio-Uluru, Lykke, Hallås, Bjørg Oddrun og Nyrnes, Aslaug (red.) 2018. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures* (s. 175–189). Cham: Palgrave Macmillan.
- Bjørlo, Berit Westergaard 2018. *Ord og bilder på vandring: bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst* (Ph.d.-avhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Bjørlo, Berit Westergaard 2015. «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi». I Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk: en antologi* (s. 105–124). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Bramness, Hanne 2015. «Den røde lilja. Om å henvende seg til barn i dikt». I Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk: en antologi* (s. 16–21). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Bramness, Hanne 2013. *Skogen i hjartet*. [Illustrert av Laurie Clark]. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Brooks, Cleanth 2003. «Ironi som strukturelt prinsipp». I Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne og Skei, Hans H. (red.) 2003. *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 59–72). Oslo: Universitetsforlaget.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. London: Harvard University Press.
- Frye, Northrop 1959. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Glotfelty, Cheryll 1996. «Introduction. Literary studies in an age of environmental crisis». I Glotfelty, Cheryll og Fromm, Harold (red.) 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (s. xv–xxxviii). Athens: The University of Georgia Press.
- Hallberg, Kristin 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidskrift för litteraturvetenskap*, (3/4), s. 163–168.
- Hutcheon, Linda 2013. *A Theory of Adaptation* (2. utg.). London: Routledge.
- Jørstad, Cecilie 2019. *Skogen i hjartet* [Teateroppsetning]. Nordisk samtidspoestifestival | Rolf Jacobsen-dagene, Hamar og Komma, Lillehammer.

- Larsen, Peter Stein 2017. «Økokritiske perspektiver på nordisk lyrikk». I Larsen, Peter Stein, Mønster, Louise og Rustad, Hans Kristian (red.) 2017. *Økopoesi. Modernisme i nordisk lyrikk 9* (s. 15–40). Bergen: Alvheim & Eide.
- Lassén-Seger, Maria 2009. «Monkey business. Or the animality of childhood». I Drillsma-Milgrom, Barbara og Kirstinä, Leena (red.) 2009. *Metamorphoses in Children's Literature and Culture* (s. 29–46). Turku: Oy Enostone Ltd.
- Madsen, Claus 2018. *Det Udstraktes Poetik: Læsestrategier til det skandinaviske langdigt* (Ph.d.-avhandling). Åbo: Åbo Akademi.
- McHale, Brian 2004. *Obligation towards the difficult whole*. Tuscaloosa: The University of Alabama press.
- Mjør, Ingeborg 2010. «I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur». *Barnelitterært forsknings-tidsskrift*, 1:1, 5856, DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856.
- Mørstad, Erik 2007. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub forlag.
- Nikolajeva, Maria og Scott, Carole 2001. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nodelman, Perry 1988. *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press.
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. [Oversatt av Christine Shantz]. Toronto: University of Toronto Press.
- Rosenthal, M.L. og Gall, Sally M. 1983. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Rustad, Hans Kristian 2015. «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet». I Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk: en antologi* (s. 52–69). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Røskeland, Marianne 2018. «Natur i litteraturen. Økokritisk litteraturundervisning med dømme frå diktsamlinga *Eg er eg er eg er*». I Kverndokken, Kåre (red.) 2018. *101 litteraturdidaktiske grep – om å arbeide med skjønnlitteratur og sakprosa* (s. 39–55). Bergen: Fagbokforlaget/LNU.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov (2018). «Poetic Constructions of Nature: The Forest in Recent Visual Poetry for Children». I Goga, Nina,

- Guanio-Uluru, Lykke, Hallås, Bjørg Oddrun og Nyrnes, Aslaug (red.) 2018. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures* (s. 141–155). Cham: Palgrave Macmillan.
- Wall, Barbara 1991. *The narrator's voice: the dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Whitley, David 2010. «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in Children's Poetry». I Styles, Morag, Joy, Louise og Whitley, David (red.) 2010. *Poetry and childhood* (s. 187–194). Stoke on Trent: Trentham books.

Behovet av trygghet

– barnlyrikens regressiva typologi och Hanne Bramness

När jag för första gången stötte på Hanne Bramness lyrik för barn blev jag något förbryllad. Trots att jag ägnat en hel del uppmärksamhet åt barnlyrik var det något här som låg en bit utanför det konventionella. Hos Bramness finns inte alls lika mycket uppenbar språklek och upptäckarglädje som jag förväntar mig när jag läser barnlyrik – istället finns det tydligt centrallyriska drag, rentav ”koncentrationslyriska” drag, vilket Hans Kristian Rustad tidigare konstaterat.¹ Det rör sig om poesi som kräver ett stort mått av koncentration av sin läsare – och som därmed kan tänkas göra det svårt för många barnläsare. Dikterna är därtill sprängfyllda med ett starkt, suggestivt och distinkt bildspråk – som närmast för tankarna till japansk lyrisk tradition, eller åtminstone till en japanskt influerad skandinavisk poet som Tomas Tranströmer. Här ett exempel på detta drag från diktsamlingen *Vintersong. Ei bok om desember* (2014):

Hjorten lyttar i tussmörkret
löfter hovudet mot natta.
Taggane på kruna hans
tenner stjernerne.

1. ”Koncentrationslyrikk blir av Atle Kittang och Asbjørn Aarseth (1998, 234) beskrevet som ’diktets språk som fortettet og ladet med mening’ slik at det kan defineres som «et maksimum av strukturelasjoner mellom et minimum av elementer»” (Rustad 2015, 52. Den bok av Kittang och Aarseth som citeras är Kittang & Aarseth 1998).

Denna dikt är, precis som Bramness övriga dikter för unga, skriven på frivers, vilket i sig är ovanligt inom barnlyriken. Dikten består därtill uteslutande av fallande versfötter – trokéer och daktyler om vartannat – samt är tydligt präglad av sina både få och korta versrader – ett drag som tenderar att dra ned lästempot vid diktläsning. Detsamma gäller de tydliga alitterationerna på t-ljudet, som förekommer så mycket som tio gånger på fyra verser, och bland annat avslutar de två sista versraderna. Utöver detta utgör dikten ett slags spegeldikt – redan genom att den vänder sig till mänskliga läsare, men som motiv har en hjort med sinnena på helpänn. Hjortmotivet utvecklas till att – på känt romantiskt manér – skapa en relation mellan naturens *här* och rymdens *där* (det vill säga mellan det lilla och det stora, rentav sublimes), genom att hjorten ”löfter hovudet” och genom att hans krona ”tenner stjernene”. Här finns egentligen inget som tydligt pekar i riktning mot en tänkt barnläsare, vilket gör att man tvingas fundera över implikationerna av bokens vinjett: ”Dikt for unge”. Just dessa specifika dikter leder därmed i riktning mot en mer generell kontemplation kring *vad barn- eller ungdomslyrik är, och kan vara, samt kring vilka behov den kan fylla – hos poeten såväl som hos läsaren*. Dessa funderingar har mer och mer fört mig i riktning mot psykodynamisk anknytningsteori som förklaringshorisont – vilket inte skulle ha hänt om jag inte tvingats fundera över just de här dikterna av Hanne Bramness *som riktade till barn*. I detta kapitel har jag i förlängningen av detta för avsikt att redogöra för konturerna till en teori om vad jag har valt att kalla för *barnlyrikens regressiva typologi*.

Poesin, kroppen och det lilla barnet

För att kunna ta mig framåt mot detta mål vänder jag mig först till en forskare som på ett fördjupat vis diskuterat kroppslighet och kroppsminnen i relation till poesi, nämligen Debbie Pullinger. I sin bok *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry* beskriver hon sin syn på poesi som varande för det första *ljud*, och för det andra, *kropp-*

slig: ”poetry as sound and as existing in the body” (Pullinger 2017, 8).² I denna förståelse blir poesin ett medium mellan två kroppar, den kropp som författar poesin och den som läser den. Detta gör, i sin tur, att den kan fungera som en mötesplats för erfarenheter och känslor, inte minst för förkroppsligade minnen av erfarenheter och känslor, både hos poet och hos läsare. Pullinger drar därutöver direkta paralleller mellan vårt möte med poetiskt språk och våra språkliga erfarenheter från tidig barndom: ”a time when the acoustic and visual shapes of words are very present to us, and when sounds and meanings are still in the process of being coupled, rather than having fixed associations” (ibid., 27). Längre fram i boken utvecklar hon detta till att handla om hur det hon kallar barnets ”creative play with sound”, som enligt forskningen kring språkinläring föregår språkets semantiska dimensioner, ”serves to expand both the child’s linguistic skills and his or her understanding of the world” (ibid., 45f). De mer konceptuella dragen vad gäller både språk och värld utvecklas symbiotiskt – den ena utvecklingen tjänar inte den andra – och det är inte minst spädbarnets språklekar (såväl dessas akustiska som sociala dimensioner) som leder utvecklingen framåt. Här finns dessutom en tredje sammankopplad utvecklingslinje, som är minst lika viktig som de två första, nämligen den *känslomässiga*. Det som särskiljer inläringen av ett första språk från inläringen av andra språk är att den inte inleds med en strävan efter att förstå logiska betecknanden, ”but with wails of discomfort and whoops of delight. It begins in raw emotion” (ibid., 45). Pullinger betonar att detta är en aspekt som forskningen inte berört på samma vis som den gjort med relationen mellan språklig och kognitiv utveckling, vilket jag strax återkommer till. Genom att förankra denna utvecklingspsykologiska förståelse i Louise Rosenblatts tankar om dikten som ”an event in time”, James Gibsons teorier om ”affordances” och ett flertal forskares slutsatser kring hur författarens sen-

2. På grund av sin koppling till den högra hjärnhalvans kompetenser kring musik och känslor visar sig barnets allra tidigaste språk (”primal language”) vara ”rooted in the body and its relationships with the material world” (se Pullinger 2017, 44). En av Pullingers teoris tydligaste utgångspunkter är Iain McGilchrist’s forskning om den delade hjärnan, främst som den presenteras i boken (McGilchrist 2009).

soriska och känslomässiga *erfarenhet* spelar roll i poesin på ett annat vis än vad den gör i exempelvis narrativa texter – och därigenom kan väcka en motsvarande erfarenhet i sina läsare – landar Pullinger i följande poesidefinition (ibid., 29):

My understanding of a poem is thus as a highly interactive form of art, where the interaction takes place over time. Clearly any work of art, any literature, narrative included, has to work by interaction with its human audience. But poetry's modus operandi is to evoke our active embodied response to the formal, acoustic and kinaesthetic aspects, and our cognitive, empathic response to the non-formal semantic elements. And this, it seems to me, has significant implications for poems whose readers' relationship with the world and with language are in the early stages of development and deeply involve the body. A poetics of children's poetry therefore has to take into account not only its implied readers, but the dispositions of its distinctive audience.

Pullinger poängterar, i relation till detta, hur forskningen framhåller att det mänskliga språket har sitt ursprung i poetisk form, ”a form that is conveyed through the medium of musical sound, that, like music, speaks *to* us rather than *about* things, and that makes use of the metaphorical aspects of thought” (ibid., 45). Den stora skillnaden här har alltså med poesins *performativa* drag att göra. En forskare som berört poesins materiellt performativa aspekter i med Pullinger delvis besläktade, delvis komplementära, termer är Mutlu Konuk Blasing, som i sin bok *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words* uttrycker sig i följande ordalag om det specifika med det hon väljer att beteckna som *lyrisk poesi*, som bland annat ställs i kontrast mot narrativa och dramatiska modi (Blasing 2007, 2):

[...] an “I” talks to itself or to nobody in particular and is not primarily concerned with narrating a story or dramatizing an action. Without these other ends in view, the lyric presents us with poetic language per se [—]. Above everything else, it is a formal practice that keeps in view the linguistic code and the otherness of the material medium of language to all that humans do with it—refer, represent, express, narrate, imitate, communicate, think, reason, theorize, philosophize. It offers an experience of another kind of order, a system that operates independently of the pro-

duction of the meaningful discourse that it enables. This is a mechanical system with its own rules, procedures, and history. It works with a kind of logic that is oblivious to discursive logic.

En av Blasings huvudsakliga kritiska poänger i relation till hur poesin betraktats och beforskats under stora delar av 1900- och 2000-talen utgår ifrån att forskning och analys av poesi haft alltför stort fokus på *vad* poesin säger (vilket hon talar om i termer av *hermeneutics*), i relation till *hur* den säger det den säger (i Blasings terminologi: *poetics*) – en kritik som har sin motsvarighet även hos Pullinger. Den medialt vidhäftade frågan om *hur* har alltför ofta enkom fått agera *medel* till tolkningsmålets svar på frågan ”*vad?*”, när den snarare borde betraktas som en del av detta mål:

Criticism aims at transparency, at stripping the text of its figural “appearances” [—]. Yet if “appearances” is only a figure for figurative language, the specialness of poetry [...] disappears from view, for we are [...] within the framework of a discourse of representation and truth or the lack thereof (ibid., 6).

Blasings resonemang landar strax senare i en slutsats som rimmar väl med Pullingers tankar om poesins förmåga att *via våra kroppar* beröra oss känslomässigt: “We did not come with language; we have all had to learn it. To dismiss the materiality of language is to dismiss the emotionally charged history that made us who we are—subjects in language, which is the subject of the lyric” (op.cit). Implikationerna av detta påstående utvecklas några sidor längre fram i texten, i relation till en kritik av främst Paul de Mans diskussioner om översättning av poesi. Blasing talar där om hur ordets materialitet *i sig* genom historien färgats, och att språket därmed är allt annat än en formell bärare av mening. Det är därför inte bara det vi kallar konnotationer som formar ords känslomässiga betydelse i ett visst kulturellt sammanhang eller språk, utan även ”the sound shape of words and the auditory and muscular memories that cluster around word sounds [...]”: [franskans] *pain*

just doesn't feel anything like [tyskans] *Brot* in one's mouth" (ibid., 8).³

Poängterandet av kopplingen mellan poesins oavhängigt materiella sida och den mänskliga språkförståelsens relation till "the emotionally charged history that made us who we are" är något jag vill ta fasta på i denna text, och något som kan visa hur Hanne Bramness dikter fungerar som just barnlyrik. Det kopplar också det litteraturvetenskapliga fältet till ett annat forskningsfält som är relevant att förhålla sig till när man skriver om barnlyrik, nämligen det utvecklingspsykologiska, som såväl Pullinger som Blasing förhåller sig till. För att kunna utveckla förståelsen för de kroppsliga aspekterna av språkutvecklingens rörelse från *ljud* till *fonem* till *begrepp*, i enlighet med hur Blasing talar om det, (ibid., 9) är det oundvikligt att beröra även den rent kroppsliga aspekten av språkinläring, och dess koppling till social, känslomässig och kognitiv utveckling i övrigt. Forskningsfältet som undersöker språkinläring och poesi/lyrik är livaktigt, och beträds främst av utbildnings- och kognitionsvetenskapliga forskare. Mötesplatserna mellan detta fält och ett mer litteraturvetenskapligt inriktat är dock få – Blasings och Pullingers böcker har på så vis få motsvarigheter, vilket är beklagligt då mycket av den forskning som görs kring dessa frågor alltför ofta använder sig av ett tunt, och ibland rentav problematiskt, poesibegrepp.⁴

3. Avsnittet berör inte minst det som inom lingvistik brukar betecknas som *associationer*, vilka till skillnad från *denotationer* och *konnotationer* ofta avfärdas som alltför subjektiva och privata för att vara relevanta för lingvistik att förhålla sig till.

4. Ett svenskspråkigt och ambitiöst exempel på hur det poetiska intresserar forskningen om språkinläring och i viss mån utvecklingspsykologi är Niklas Pramling och Ingrid Pramling Samuelssons bok *Glittrig diamanter dansar: Små barn och språkdidaktik*, som med hjälp av framför allt barnobservationer i förskolemiljö diskuterar hur det poetiska i praktiken är något som små barn har stor tillgång till, och som hjälper dem i deras språkinläring: "det poetiska är den 'punkt' där fin konst och barns tal (barnspråk) möts. Att försöka 'expandera' det språk man har till att tala om något som ligger utanför det vardagliga, vedertagna bruket av detta språk är förstås något som barnet som lär sig sitt första språk delar med poeten som försöker att i språket fånga upplevelser, känslor, mänskliga möten och så vidare som det inte riktigt finns något vedertaget språk för" (Pramling & Pramling Samuelsson 2010, 33).

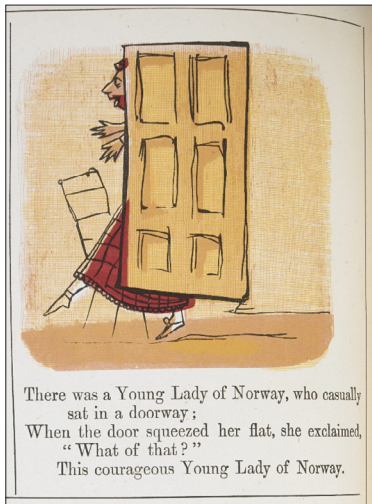
Den tredje utvecklingslinjen som Pullinger nämner, den känslomässiga och underutforskade, är den som jag främst vill ta fasta på i mitt fortsatta resonemang. Att poesi är den litterära grundform som starkast väcker våra känslor är en gammal sanning, och Pullinger drar (likt många andra) tydliga linjer bakåt till romantikens barnsyn, och inte minst till William Wordsworths litterära ideal. Även dessa resonemang kopplar hon dock hela tiden till det utvecklingspsykologiska, inte minst till det som betecknas IDS – ”infant-directed speech” (Pullinger 2017, 47):⁵

Poetic elements are found not only in the language of infants themselves; across the globe and throughout history, mothers have chatted and chanted to their children using a musical language, the burden of which is largely emotion. Referred to variously as infant-directed speech (IDS), child-related speech or motherese, its acoustic and linguistic patterns have been compared to those of poetry, and it is even suggested that our ability to respond to those poetic features in our very early days lays the foundations for our later ability to appreciate literature (Miall and Dissanayake 2002). IDS is also a learned language that adults acquire through the feedback that comes from their child audience, as they indicate the kinds of sound they prefer. Anne Karpf describes how ‘the infant isn’t a passive recipient of the maternal voice, but responds by producing comfort sounds of its own, which in turn make the mother talk more. In this way the mother’s voice initiates an audio-feedback loop ... and mother and child participate in a kind of mutual cooing’ (Karpf 2006: 66). Poetic language is therefore of a piece with the language world of infancy – which in turn is a space where the boundaries between adult and child are thin.

Det som beskrivs här är inte bara en språkutvecklande interaktion mellan barnet och dess omvårdnadsperson – det är också en symbiotisk relations- och trygghetsbyggande ömsesidighet. Eller enklare uttryckt, det som man inom den utvecklingspsykologiska forskningen brukar tala om som *anknytning*. Inom anknytningsteorin betraktas denna symbios, och de mönster som sätts där, som helt avgörande för barnets (och, i viss mån, anknytningspersonens) framtida förmåga att

5. De anförda källorna här är Miall & Dissanayake 2002 och Karpf 2006.

inte bara uppskatta litteratur utan – *än viktigare* – att skapa genuina relationer med andra människor. Mycket av den forskning som laborerar med relationen poesi och språkinlärning lyfter fram den *kreativa mötespunkten* dem emellan, språkets förmåga att hjälpa till att lösa nya situationer, i enlighet med följande resonemang i Niklas Pramling och Ingrid Pramling Samuelssons *Glittrig diamant dansar* (2010): ”Det är genom att tala okonventionellt, skapa nya språkliga kombinationer, som vårt kollektiva språk utvecklas och vi får nya ord. I en allmän bemärkelse kan man säga att allt språkande är kreativt. Eftersom inga situationer i livet är identiska behöver vi alltid se vad som kan vara relevant och intressant att säga och hur vi kan använda vårt språk i nya situationer” (Pramling och Pramling Samuelsson 2010, 37). I relation till denna facett av mötet mellan poesin och språkinlärningen finns också all den där språklekande, kreativt inriktade barnlyriken som jag talade om i min inledning, alltifrån Edward Lears *A Book of Nonsense* till Lennart Hellsings *Sjörövarbok*:



Med utgångspunkt i ett anknypningsteoretiskt perspektiv skulle man dock snarare än att säga att ”inga situationer i livet är identiska”, uttrycka sig i termer av att ”*alla* situationer i livet är identiska”. Ur detta perspektiv är nämligen alla situationer i livet kopplade till våra

grundkänslor, och till hur dessa bemöttes av vår omvärld, våra anknytningspersoner, redan när vi var spädbarn. Alla situationer vi ställs inför i livet är enligt detta synsätt knutna till dessa emotionella grundsituationer, och till våra kroppsminnen *av dem*, begrepp sprungna *ur dem*, och såväl relationella som kunskapsteoretiska modeller knutna *till dem*. Och här närmar vi oss det som jag uppfattar som kärnan i Hanne Bramness' barnlyrik.

Anknytningsteori

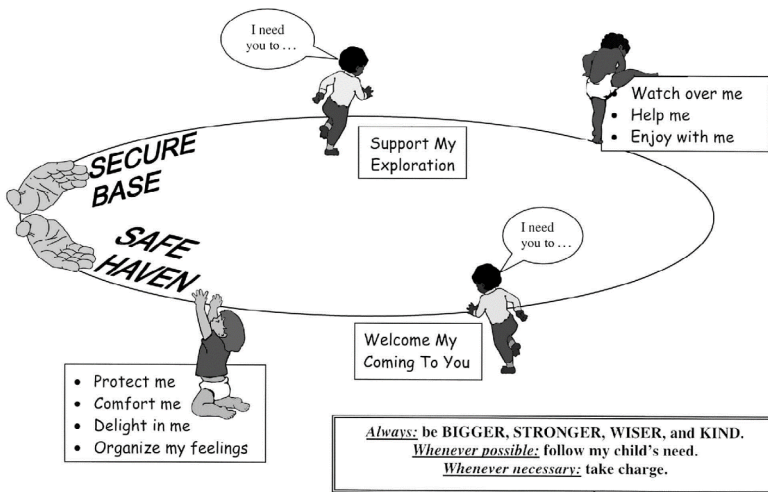
Anknytningsteorin utvecklades ur psykoanalys och utvecklingspsykologi under 1900-talets andra del av John Bowlby, Mary Ainsworth och deras efterföljare. Dess fokus är relationen mellan omvårdnadsperson och barn, det vill säga *anknytning* ("attachment") Denna anknytningsmönster är enligt denna teori avgörande för ett barns psykiska hälsa, och en människas relationella förmåga genom hela livet. Enligt teorin delas de mönster som finns för anknytning upp i tre till fyra olika kategorier: otrygg undvikande anknytning (A), trygg anknytning (B), otrygg motsträvig/ambivalent anknytning (C) och otrygg desorganiserad anknytning (D).⁶ Typ B innebär en god balans mellan de två system som teorin lyfter fram som centrala för det lilla barnets utveckling: *utforskandesystemet* och *anknytningssystemet*.⁷ Typ A är resultatet av att barnet fått sitt utforskandebehov tillfredsställt, men inte sitt anknytningsbehov, medan Typ C är resultatet av det motsatta. Den fjärde typen, som utvecklats av Bowlbys och Ainsworths efterföljare, beskriver ett mönster som är inkonsekvent och motsägelsefullt. Man brukar också dela in typ D utifrån vilket av de

6. Se exempelvis Salter Ainsworth et al 1978; Main & Solomon 1986.

7. Det faktum att anknytningsteorin så tydligt förhåller sig till dessa *två system*, anknytnings- respektive utforskandesystemet, ger den vissa analytiska försteg när man som jag intresserar sig för lyrisk typologi, i jämförelse med exempelvis Julia Kristevas psykodynamiskt och utvecklingspsykologiskt grundade tankar om *det semiotiska språket* och *choran*, som annars tangerar många av mina analysers utgångspunkter.

andra mönstren som verkar vara målet för barnet, så att man talar om typ DA, DB respektive DC.

Ur den anknytningssteoretiska forskningen har på senare år en modell utvecklats som används frekvent i föräldrautbildnings-sammanhang och för olika typer av interventioner, under namnet ”Trygghetscirkeln” (Circle of Security, COS) (se Marvin et.al 2002, 107–124).



Detta är en modell som är spridd i stora delar av världen, och bland annat används inom mödra- och barnhälsovården i Sverige. Modellen bygger på en bild av en cirkel som representerar de två systemen som nämnts ovan, där utforskandesystemet utgör den övre halvan och anknytningsystemet den nedre halvan (ibid., 109):

The upper half of the Circle represents the child’s exploratory system and needs, and his tendency to move off to exploration *if* he expects his attachment figure to be available when needed. To the far right side of the Circle is represented the child’s need to have his attachment figure monitor (watch over) his play in case he needs protection, help him if he needs affective or behavioral structuring from her, and enjoy his activities with him. The bottom half of the Circle represents the child’s attachment system, his need for his attachment figure easily to welcome him ‘in’ for protection, comfort, delight, and to organize his feelings and behavior

when they go beyond his own limits of self-organization. Consistent with [John] Bowlby's definition, the parent's formula for a secure attachment is 'Always be bigger, stronger, wiser, and kind. ... Whenever possible, follow my child's need. ... Whenever necessary, take charge.'

Min teori i relation till detta är att poesin (både som skrivande och läsning) genom sin formella, kognitiva koppling till språkinläring och konceptualisering av världen – och i synnerhet genom de till starka känslor knutna kroppsminnen som den därigenom åberopar – i överförd bemärkelse kan representera den plats ("händerna" till vänster i cirkeln) som anknytningspersonen har in denna modell. Poesin har därmed vad jag vill kalla en grundläggande *regressiv funktion*. Forskning visar att de för utvecklingen så viktiga språklekarna också spelar en roll i det lite äldre barnets separations- och individuationsprocesser. I artikeln "Language Play in the Classroom: Encouraging Children's Intuitive Creativity with Words through Poetry" talar Rachel Cumming om hur barn i tidig skolålder tenderar att överge de av vårdnadshavarna sanktionerade språklekarna för det som forskningen talar om som en komplex lekplatskultur, där barnen utvecklar "their own oral tradition of rhymes, songs and jokes". Behovet av språklek består alltså här, men i kombination med ett behov av att separera sig från anknytningspersonerna (Cumming 2007, 93).

Jag vill vidare hävda att det jag talar om som den mer konventionella barnlyriken, exemplifierad av Edward Lear eller Lennart Hellsing, i denna grundläggande regressiva funktion framförallt kan stötta på övre delen av cirkeln, det vill säga i relation till *utforskandesystemet*: eller det som med trygghetscirkelns terminologi kallas "secure base". Bramness barnlyrik har dock snarare drag som pekar mot *anknytningssystemets behov* på den nedre delen av cirkeln, det som i modellen kallas "safe haven".

Vintersong

Bramness diktsamling *Vintersong* från 2014 följer på makronivå decembers 31 dagar, med en dikt för varje dag. Dikterna utgörs av korta, koncentrerade fyrradingar på frivers, som förhåller sig till vinternatur präglad av snö, is, enstaka djur, höga himlar och karga landskap (allt hämtat från det norska Vestlandet). Rörelsen framåt genom decembers dagar innebär en utveckling från lugn och stillhet – mot en mer livlig tillvaro, och vad som mot slutet benämns som hopp. Denna rörelse går att koppla såväl till vegetationsmytens cirkulära årscykel, som till det därur sprungna kristna narrativet om hur julens långsamt påbörjade offerrit ska ge mänskligheten hopp och försoning. Naturnärvaron i dikterna är tydlig, och viktig, och lyfter i många fall fram en spegling mellan diktens subjeksposition och den miljö som beskrivs. Ordknappheten för som sagt tankarna till japansk lyrisk tradition. Denna koppling förstärks ytterligare av de tydliga årstids- och naturmarkörerna, samt det faktum att det ofta finns med ett djur i dikterna, som betraktas av ett subjekt. Precis som anknytningsteorins spegling mellan barn och vuxen finns här alltså ett spegelmotiv, i form av jagets spegling *i naturen*. Denna spegling ger, inte minst genom de kroppsminnen naturupplevelser ofta för med sig, naturen en potentiell funktion av såväl ”secure base” som ”safe haven” – allt i enlighet med den poetiska tradition som går tillbaka till Wordsworth. Både naturen och dikten kan representera ”händerna” i trygghetscirkeln – det vill säga fungera som den konstant som subjektet vågar förutsätta – och därmed ge den trygghet, frihet, harmoni, balans och mod som behövs för utveckling. Men speglingen är så klart också en maktasymmetrisk spegling i en stor del av vår naturlyrik – de grodor, tumlare, fiskar, hjortar, rödhakar och krabbor som syns i dikterna utgör åtminstone delvis *objekt för ett subjekts blick*, de fyller ett antropocentriskt syfte. Samtidigt är det åtminstone i ett par fall (fisken, rödhaken) också en blick som vänds tillbaka. En annan tradition som åtminstone en svensk poesiläsare lätt knyter an till är den svenska femtitalslyriken, och dess

starka epifaniska drag – där Tomas Tranströmer är den mest välkända företrädaren.⁸

Den nämnda ordknappheten, och de övriga drag som pekar mot ett lågt lästempo, är också något som gör de enskilda fonemen, de enskilda ljuden, och de till dessa ljud knutna kroppsliga reaktionerna, mer framskjutna i läsningen. Och detta gör, i sin tur, Pullingers och Blasing poängterande av poetikens/metrikens roll i diktförståelse särskilt viktig i relation till just dessa dikter. Jag nämnde ovan att dikterna i *Vintersong* är skrivna på frivers. Denna karaktärisering går att specificera ytterligare, genom att med Eva Lilja hävda att de till hör den ”antika typen” av frivers (Lilja 2006, 268):

Den antika typen – med formelement från eolisk vers. Den antika typen kännetecknas av korta versrader, ibland t.o.m. ettordsverser, och *bindningsstil*. *Överklivningar* och *versbrytningar* är vanliga, liksom accentmöten. Ordföljden avviker gärna från prosans, och stilistiskt anknyter typen till högre genrer. De korta versraderna medför täta pauser och långsamt tempo. De rytmiska figurerna blir pregnanta. Andelen betonade stavelser är hög vilket innebär att *relationstalet* är lågt.

Det långsamma lästempot gör att varje fonem, varje rytmisk figur, varje paus blir betydligt mer märkbar än vid ett högre lästempo. Det blir *mer poesi* (i den förståelse som Pullinger och Blasing tillskriver den) på det sättet att det blir mer kroppsligt förankrat. Kroppen känner klangerna, rytmerna, pauserna – och påverkas av dem – på ett sätt som kan påminna om en lugnande variant av IDS (Infant Directed Speech), som alltså syftar till att tillfredsställa anknytningsbehovet, invägga i trygghet, vila och tröst, och på så vis utgöra ett ”safe haven”.

Den första dikten i *Vintersong* introducerar månaden december i ett lågt och stillsamt tempo. I mitten av uppställningarna nedan av dik-

8. Man skulle kunna sätta det hjortmotiv jag tog upp i detta kapitelns inledning i en direkt intertextuell relation till Tomas Tranströmers dikt ”Storm” från debutdiktsamlingen *17 dikter* (1954), en kort dikt där en vandrare i nattlig storm kommer fram till en jätteek, som genast liknas vid en förstenad älg med ”milsvid krona”, som i sig leder fokus mot ”stjärnbilderna”, och öppnar upp mot deras mytologiska konnotationer.

terna återges ett enklare prominensschema, där "O" utgör *prominens*, "betonad stavelse som också är versifikatoriskt verksam" (Lilja 2006, 55), "o" *versfyllnad*, obetonad stavelse "mellan prominenser" (Lilja 2006, 618) och "0" *starkt bitryck*, "betoningsgrad 2 på en skala 3-0, där 3 är starkast och 0 svagast" (Lilja 2006, 582). Och till höger återges versradernas respektive "relationstal", det vill säga antalet prominenser i relation till det sammanlagda antalet stavelser, och ett relationstal kring 2 är anmärkningsvärt lågt i frivers.

Desember kjem så stilt	o O o O o O	2
med blått lys over lilla fjord.	o OO oo O o O	2
Niser sym forbi langt ute.	O ooo OOO o	2
Du kan høyre andedraga no. (1 desember)	0 o O o O o O o O	1,8/2,3

Stillsamheten förstärks av ord som "stilt" och "lilla" (som båda innehåller både "i" och "l" och därför också knyts samman fonetiskt), samt inte minst av det faktum att dikten innehåller två "accentmöten", i form av en *spondé* i vers 2 och en *molosser* i vers 3. Båda dessa rytmiska figurer är genom sina accentmöten särskilt vanliga i den antika typen av frivers, och "kräver extra uttalstid och [...] saktar ner tempot" (Lilja 2006, 436). Detsamma gäller för de sex förekomsterna av s-ljudet i dikten. Utöver att dessa rytmiska drag påverkar läsarens kropp nedåt i varv återfinns det också i denna dikt semantiska drag som gör detsamma. Förutom "stilt" och "lilla", som jag redan nämnt syftar jag här främst på den sista versradens "[d]u kan høyre andedraga no" som dels kan syfta på de tumlare ("niser") som simmar förbi, dels på de egna andetagen – andetagen finns också i versradens rytm, som består av varannan prominens och varannan versfyllnad. Diktens *du* kan genom denna dubbelexponering sägas vara både allmänt, syftande på en betraktare (motsvarande *man*), och riktande sig direkt till sin läsare, uppmärksammande dennes kroppsliga funktioner. Den därpå följande dikten fortsätter berättelsen om ett *du* som rör sig i naturen. Denna gång inleds hela dikten med en *spondé*, en rytmisk versinledning som sedan upprepas i diktens sista versrad:

Du går över svaberget.	OO oo O0 o	1,8/2,3
Fisken ser deg,	O o O o	2
skuggen din på sjøen	O o O o O o	2
når vinden held pusten.	OO oo O o	2/3
(2 desember)		

De två verserna däremellan består av rena trokéer. Även här är det fråga om låga relationstal, som synes. Vi har återigen ett möte mellan ett ”du” och ett djur. I den första dikten var det tumlare, nu är det en obestämd fisk. Det tidigare nämnda spegelmotivet blir särskilt tydligt i och med påtalandet om att fisken *ser* diktens du, även om den direkt därpå följande överklivningen pekar mot att det är skuggan som syns när vattnet inte krusas av vinden.⁹ Ordvalet i den sista versraden, ”held pusten”, förstärker också intrycket av att dikterna gör sin läsare uppmärksam på de egna kroppsfunctionerna. Här handlar det dock inte om att bara höra andetagen, utan till och med om att pausera dem, att hålla andan. En alternativ läsning här ser det ”starka bitrycket” som inleder versraden som versfyllnad istället för prominens, vilket i så fall leder till återigen en vers med varannan prominens och varannan versfyllnad, med en prominens saknad i mitten av versraden, vilket rentav skapar en känsla av cesurliknande paus mellan ”når vinden” och ”held pusten”: ”o O o | o O o”.

Både det musikaliska språket och det utpräglade spegelmotivet, mellan såväl subjekt/natur som här/där, följer med längre fram i diktsamlingen, som exempelvis i dikten från den 5 december, där alliterationerna och klangerna nästan tar över hela dikten:

Bleike stjerner i dei blanke	O o O o O o O o	2
bøljene, speglar seg i lag	O oo O ooo O U	2,7
med ein mager vintermåne	oo O o O o 0 o	2,7/4
til langt på dag.	o O o O	2
(5 desember)		

9. Detta är ett exempel på vad jag kallat ”typografisk birytmik”, där ”två olika sätt att läsa dikten ligger i öppen dag, beroende på hur man tolkar en typografisk aspekt” (Alfredsson 2010, 72 f.).

Spelet mellan b- och l-ljuden i de första två verserna är intrikat, och korrelerar givetvis med det spegelmotiv som finns mellan "[b]leike stjerner" och de "blanke / bøljerne". I denna dikt finns också två intressanta adjektiv, som vittnar om att det som himlen representerar är svagt – stjärnorna är "bleike" och vintermånen är "mager". Tillsammans med den inledande versradens helt regelbundna fyrtaktiga trokéer ger detta ett intryck av en färglös och repetitiv tillvaro – vilket förstärks av vad som är bokens enda slutrim ("dag"/"lag"). Detta kan läsas som att himlakropparnas svaghet genom spegelmotivet korresponderar med diktjagets position i höjd med de blanka böljorna. Den stämning som byggs upp i bokens inledning är också huvudsakligen en av stillhet, men inte i första hand ro, utan snarare något som gränsar åt tristess eller apati – vilket det bleka, magra bidrar till. Naturens stillhet speglar en svag känsla av hopplöshet, som då och då öppnar sig framåt mot något mer (fortfarande svagt) hoppfullt, i form av exempelvis en annalkande vind som inleds som "ein sped tone / inne i det hole beinet / i ein fugleveng" (9 december). Denna vind visar att den vertikala axeln mellan himmel och jord är viktig i boken – där elevationen uppåt är positivt konnoterad. Vinden och fåglarna indikerar detta, och det accentueras i dikten från den 12 december: "Du lettar når du kjenner / blikket til kjærasten i ryggen". Allt detta pekar mot en klassisk förståelsehorisont för denna dikt, som kan beskrivas utifrån en romantisk-symbolistisk tradition, där landskapet i olika grad är en spegling och representation av det som i denna tradition brukar kallas "själen" – något jag här snarast vill förstå som diktarens, och möjligen även läsarens, kroppsligt förankrade sinnestillstånd.¹⁰

10. Om denna tradition har bland annat Göran Printz-Pålsson skrivit på ett intressant vis, i relation till just det svenska 1950-talets nyromantiska diktning, som jag nämnt tidigare: "Man kan med en grov generalisering säga att romantiken (med Amiels ord) såg landskapet som ett själstillstånd, medan symbolismen kallade själen ett landskap. Med andra ord: medan romantikern var benägen att acceptera en verklighet utanför jaget som det primära – om än färgad av subjektiva element – så erkänner symbolisten, medveten om idealismens kris och dess kunskaps-teoretiska implikationer, ingen annan verklighet än den han finner i *sitt* medvetande och *sin* erfarenhet. Dvs. emfasen har förflyttats ytterligare något steg på en skala vars två poler är *mimesis* och *expression*, den 'klassicistiska' uppfattningen av dikten som en 'gjord' avbildning av naturen och vulgär-expressionis-

Det stillsamt bleka tillstånd som präglar bokens första hälft infiltreras efterhand av allt fler hoppfulla föraningar om något annat, vilket främst representeras av vinden som jag visat ovan. Och när dikterna närmar sig julafton kommer också ett stråk av reminiscens in i dikterna – samtidigt som fåglarna tystnar: ”vintersongen stilnar” (20 december), ”minnet om dei døyr” (21 december). Men i och med julaftonsdikten vänder det hela igen:

Like på den andre sida av			
tidsveggen	O o O o O o O oo O oo U	2,4	
finst englar.	OO o	1,5/3	
Blaff av tryggleik	O o O o U	2	
tregjær gjennom.	O o O o	2	
(24 desember)			

Här tränger andra minnen fram från den andra sidan av ”tidsveggen”, präglade av en barndoms skyddsänglar och en ”[b]laff av tryggleik” (notera att allitterationen på ”bl” från dikten som daterats den 5 december återkommer). Den känsla av blek hopplöshet som tidigare präglat dikterna vänder här i och med detta flimmer som ”tregjær gjennom”, typiskt nog i och med julafton, som ju är emblematisks för de glada barndomsminnena i vår kultur. Metriskt präglas denna dikt främst av trokéer, där den första versen inleds med tre sådana, och de två sista versraderna är identiska, bestående av två trokéer var – där en intressant typografisk konkurrerande effekt uppstår genom å ena sidan den överklivning som finns där, och å den andra, den allitteration som finns mellan ”tryggleik” och ”tregjær”. Effekten av detta blir att en uppbromsning och en acceleration sker samtidigt, vilket är rytmsmiskt effektivt.¹¹ Den andra versraden, slutligen, är den som bryter mot diktens i övrigt tydliga flöde med trokéer och daktyler. Detta ger den ett slags rytmsk emfas – som särskilt lyfter fram omnämmandet

mens tanke att den är ett fragment av ett ’intressant’ själsliv” (Printz-Påhlsson 1996 [1958], 245).

11. Återigen ett slags ”typografisk bitytmik” (se not 9 ovan).

av änglarna i dikten, eller rentav ställer denna fras som en fråga: Finns änglar?

När så boken fortsätter, och man bläddrar till den dikt som kopplas till juldagen, blir alliansen mellan ”vona” (hoppet) och ”vinden” uppenbar:

Kva for tonar spelar vona?	O o O o O o O o	2
Vinden virvlar i skalaer	O o O oo O o	2,3
inn og ut av alle toneartar	O o O o O o O o O o	2
så du blir varm om øyra.	o O o O o O o	2,3
(25 desember)		

”Vona” och ”vinden” binds i första hand samman genom v- och n-ljuden, vilket ytterligare förstärks genom att v-ljudet även ”virvlar” och gör så att ”du blir varm”. Men denna koppling har även byggts upp via relationen mellan hopplöshet och stillhet tidigare i boken. Här blir desutom den tystnad som präglade de tidigare landskapsbilderna en faktor, genom att vindens virvlar beskrivs i positivt musikaliska termer, som skapar en synestetisk värme specifikt ”om øyra”. Även här präglas dikten av trokéer, vilket i sig leder till en lite raskare läsning (det låga relationstalet kompenseras av att det i dessa rader inte riktigt handlar om frivers, utan om ett tydligt metriskt mönster). Därtill förekommer något som är väldigt likt ett slutrim i första versraden, mellan ”tonar” och ”vona”, vilket tillsammans med det faktum att rimmets avslutar den andra och fjärde trokén även det understryker vikten av diktens rytm. I denna dikt är det som att livets kaos äntrar berättelsen, och tillåts vara något positivt – det beskrivs rentav som *hopp*.

Och i de påföljande dikterna vaknar även naturen till liv på ett för boken nytt vis. Det talas om nya träd som ”skal spire” (26 december), om hur ekorrar vaknar upp och ”tek ein tur ut for å kike” (27 december), och rentav om hur *glädjen* ”følgjer / hakk i hæl” (29 december). Allt detta går så klart att tala om i termer av årscykel, och dess konventionella relation till vegetationsmyter och narrativ om hur döden är en förutsättning för livet etc. Men det går också att knyta detta till det anknytningsperspektiv jag tidigare anförde. Den första halvan av diktsamlingen går definitivt att se som präglad av negativa känslor, alternativt

av en känslolöshet (vilket inte minst syns i hur landskapet beskrivs som tyst, stilla och blekt i företrädesvis negativa ordalag). De reminiscenser av sorg som kulminerar i och med dagarna före jul kastar ett ljus över detta, och pekar mot en saknad av trygghet. I och med julaftonsdikten blir dock denna trygghet åtkomlig för diktens du – och den ges inte bara barndomskonnotationer, utan även existentiella drag i och med omnämmandet av ”englar”. Det som händer här går att beskriva i termer av att diktens du befinner sig på trygghetscirkelns nedre del, och har ett behov av det skydd, den tröst, den delade glädje och trygghet som cirkelns ”safe haven” symboliserar, av en instans som är ”bigger, stronger, wiser, and kind”, vare sig det handlar om en saknad av barnomens anknypningsperson, eller av en existentiell/religiös instans att vila i. Detta understryks ytterligare av den positivt konnoterade önskan om elevation, i kontrast mot de pejorativa adjektiv som inledningsvis beskriver de åtråvärda himlakropparna.

Betraktade ur ett anknypningsteoretiskt perspektiv är de två avslutande dikterna i *Vintersong* minst lika intressanta som de tidigare. I trygghetscirkeln utgör ju ”händerna”, en viktig plats i såväl anknypnings- som utforskandesystemet. Och i och med vändningen vid julhelgsdikterna sjösätts ett *upptäckande* modus i dikterna, vilket visas genom det nya trädet som skall spira, samt genom ekorrens korta upptäckarrunda ut i kylan. I och med de två avslutande dikterna apostroferas dock även diktens du, i relation till detta upptäckande:

Dette er skogen i paradis.	O oo O oo O oo	3
Her finst til og med lys	O o O oo O U	2
under steinane. Du kan	O o O oo OO U	2,3
velta dei og sjå!	O o O o O	1,7
(30. desember)		

Denna dikt inleds med tre skuttande daktyler, och den tretaktigt fallande rytmen fortsätter bitvis i andra versen, vilket ger de två första raderna vissa hexameterdrag. Detta fallande flöde avbryts dock abrupt i och med det enstaviga ”lys”, följt av en överklivning som förflyttar fokus till ”under steinane”. Även nästa radbrytning innebär en intressant överklivning, från det genom en *spondé* framlyfta, och i första

läsningen allomfattande "[d]u kan", vilket blir ett nästan övertydligt kondensat av det ultimata *empowerment* som en "secure base" innebär för upptäckandet på cirkelns övre halva, till en uppmaning till konkret och aktivt upptäckande: "Du kan / velta dei og sjå!", symptomatiskt avslutat med ett av bokens två utropstecken.

Den allra sista dikten i boken fullföljer tanken om att utforskande-systemet nu satts igång, och att diktens du nu snarare har behov av en "secure base" än en "safe haven":

No skin vintersol over fjellet.	OOO o OO o O o	1,5/1,8
Ein svart ramn stig i det blå	o OOO oo O	1,8
og liknar ein drake	o O oo O o	3
festa til handa di.	O oo O o O	2
(31. desember)		

Denna dikt innehåller en *molosser* såväl i första som i andra versraden, vilket sänker lästempot och understryker både rytmens vikt och ordens allvar. De två sista versraderna innehåller dessutom varsin *adonika* (en rytmisk figur som är vanlig i eolisk vers, och som i såväl svensk som norsk översättning avslutar en korrekt hexametersvers: O oo O o), vilket binder ihop dessa två rader, och trummar in diktens ord. Dikten innehåller därtill åtminstone tre extremt betydelsestyngda symboler – en sol, en korp och en drake. Solen är här uppenbart ett tecken för hopp: den sol som tidigare i boken endast beskrivits som blek, och försvinnande, gör nu det den ska – den "skin". Och korpen, vars symbolik oftast är negativ, som ett varnande järtecken, blir här den som lyfter uppåt, som genomför elevationen mot himlen. Men den får inte bara vara vara korp – den liknar dessutom en minst lika symboltyngd "drake". Denna drakes natur påverkas dock starkt av den tredje versens avslutande överklivning, där den förvandlas från en mytologisk drake, till en leksak som i högsta grad är beroende av *just* en "secure base", i form av "händer" som håller i den.

Kanske är detta en nästan för snygg avslutning? Men om nu dikten ska kunna sägas stå för våra kroppsliga minnen av livets allra tidigaste känslostormar – så är det kanske inte så konstigt. Jag tänker på poesi-historiens kanske mest emblematiske bild för elevationen (och alla

dess konnotationer): den om Ikaros övermod och till detta kopplade död. Detta är en situation som ur anknytningsteoretiskt perspektiv kunde beskrivas som typ A, en relation mellan förälder och barn där utforskandebehovet tillfredsställts, men inte anknytningsbehovet – och resultatet är tragedi, då sonen inte lyssnar på faderns förmaningar. Den elevation som slutligen sker i Bramness diktsamling är dock av en helt annan karaktär, trots att solen är högst närvarande även här. Den mytologiskt dristiga draken förvandlas *i en överklivning* till en mänsklig leksak med tydlig förankring på marken. Elevationen sker också efter att diktens du boken igenom först sökt, och sedermera funnit, denna anknytning.

*

Det går med största sannolikhet att argumentera för att den regressionsresa som diktens vuxna ”du” gör i denna diktsamling är något som kan sägas även om en vuxen *läsare* av boken. En sådan argumentation skulle i så fall kunna föranleda en utvidgning av den teori om *barnlyrikens regressiva typologi* som min analys exemplifierar. Denna utvidgning skulle då säga att det rentav handlar om en *lyrikens* (generella) regressiva typologi, alltså inte bara barnlyrikens. Resultatet skulle i så fall vara att lyriken, genom att vara just lyrik/poesi (i Pullingers och Blasings förståelse), alltid talar till *barnet i sina läsare*, oavsett ålder.

Denna tanke – som Bramness dikter för barn och unga sätter igång – är mycket intressant, och förtjänar uppföljning.

Litteratur

- Alfredsson, Johan 2010. *”Tro mig på min ort”. Översättligheten som tematiskt komplex i Bengt Emil Johnsons poesi 1973–1982*, Hägersten: Holzweg.
- Blasing, Mutlu Konuk 2007. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Bramness, Hanne 2014. *Vintersong. Ei bok om desember*, Sunde: Nordsjøforlaget.

- Cumming, Rachel 2008. "Language Play in the Classroom: Encouraging Children's Intuitive Creativity with Words through Poetry", *Literacy*, 41:2.
- Karpp, Anne 2006. *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, London: Bloomsbury.
- Kittang, Atle & Asbjørn Aarseth 1998. *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*, 4 utg., Oslo: Universitetsforlaget.
- Lilja, Eva 2006. *Svensk metrik*, Norstedts akademiska förlag, Stockholm.
- Main, Mary & Judith Solomon 1986. "Discovery of an Insecure-Disorganized/Disoriented Attachment Pattern", red. T. B. Brazelton & M. W. Yogman, *Affective Development in Infancy*, Westport: Ablex, s. 95–124.
- Marvin, Robert, Glen Cooper, Kent Hoffman & Bert Powell 2002. "The Circle of Security project: Attachment-based intervention with caregiver-pre-school child dyads", *Attachment & Human Development*, 2002:4.
- McGilchrist, Iain 2009. *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven & London: Yale University Press.
- Miall, David S. och Ellen Dissanayake 2002. "The Poetics of Babytalk", *Human Nature*, 2002:4.
- Pramling, Niklas och Ingrid Pramling Samuelsson 2010. *Glittrig diamant dansar. Små barn och språkdidaktik*, Stockholm: Norstedt.
- Printz-Påhlsson, Göran 1996 [1958]. "Romantikerns val", *Solen i spegeln: essäer om lyrisk modernism*, 2:a uppl., Stockholm: Bonniers.
- Pullinger, Debbie. 2017. *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry*, London: Bloomsbury.
- Rustad, Hans Kristian 2015. "Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet", *Barnelyrikk; en antologi*, red. Anne Skaret, Vallset: Oplandske Bokforlag, s. 52–69.
- Salter Ainsworth, Mary D., Mary C. Blehar, Everett Walters & Sally Wall 1978. *Patterns of Attachment. A Psychological Study of the Strange Situation*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk; en antologi*, red. Anne Skaret, Vallset: Oplandske Bokforlag

HILDE KRAMER

Trollmåne

Om å illustrere dikt av Hanne Bramness

Når fullmånen viser seg hver 29,5 dag, ser vi den siden av månen som vender mot jorden, mens solen er plassert bak oss. Minst 14 ganger i året lyser solen opp månens overflate og skaper det inntrykk at månen selv er lysende.

I 2001 fikk jeg en henvendelse fra forlaget J W Cappelens forlag om jeg kunne illustrere en diktsamling av Hanne Bramness. Manuset hadde tittelen *Trollmåne*. Det har vært fullmåne omtrent 252 ganger siden jeg illustrerte disse diktene. Jeg mener å huske – og dere får ta høyde for at det har gått atten år siden da – at instruksjonen var at boken skulle henvende seg til ungdom. På omslaget står det ‘dikt for barn og andre’. Men en trollmåne – hva er nå det? Slik åpner diktet som har gitt boken sin tittel:

TROLLMÅNE

Månen, trollmåne,
ansiktet på himmelen, så
lysende opplagt i mørket,
gråblekt om morgenen.

Trollmånen lurar deg, den
gjemmer seg for deg,
følger etter deg der du går.

Trollmånen hermer, speiler
seg i vannet og skjelver
slik som vannet gjør.

Trollmånen setter seg fast
i blikket, blir med deg
inn i søvnen.

For å skrive om dette illustrasjonsarbeidet har jeg gått tilbake og lett i skisser og notater. Det var noe av en overraskelse å lese innholdsfortegnelsen på nytt, der diktene var ordnet alfabetisk. Her hadde alle de 29 bokstavene i det norske alfabetet faktisk fått sitt dikt; til og med X, representert med *Xylofon* og Z for *Zither*, og diktene *Æsj*, *Øybu* og *Åkre og åser* ivaretok de helnorske tegnene. Enda en overraskelse var det å finne at titteldiktet ikke finnes under bokstaven T, men under M, for diktet heter simpelthen *Månen*. Under bokstaven T, dukker diktet *Trillebår* opp:

TRILLEBÅR

Himmelblå trillebår
skvalpende full
av tårer.

Du skyver din lille
trillebår, blinkende
i solskinn

ned stien til sjøen,
tømmer de salte tårene
ut i saltvannet.

Det er månens aktivitet som driver det første diktet fram. Månen lyser, den gjemmer seg og følger etter, speiler seg og skjelver, den setter seg fast i blikket og blir med inn i søvnen. Tittelens to elementer 'troll' og 'måne' antyder at vi legger fra oss snusfornuftens lesning. I det andre diktet er det dag. Tittelen viser til et redskap, nyttig for den som arbeider i hagen eller på byggeplassen. Det er sol; en sti fører ned til sjøen der den lille himmelblå trillebåren tømmer sin last; 'de salte tårene ut i saltvannet'. At noen har grått så voldsomt at en trillebår er

skvalpende full, det er et mysterium. Hvem er det som har grått disse tårene, og hvorfor? Det gis ikke svar. Det diktene har felles, i tillegg til den sanselige dimensjonen, er at det rasjonelle lever side om side med det mystiske. Kan vi kalle det magisk realisme, verdenskjærlig oppmerksomhet? Diktene henvender seg til oss, det er et 'du' som involveres, vi gjøres delaktige. Et 'du' som implisitt blir 'meg', den som leser diktene. Jeg (med andre ord illustratøren) leser, på leting etter min plass, min rolle, hvilke ord, stemninger og ordbilder som kan danne springbrettet for de bildene som skal skapes til boken. Hva kan illustrasjoner bidra med i en diktsamling? Skal bildene i kraft av å være noe annet enn ord, bare ivareta den visuelle kommunikasjonen med leseren? Skal bilder forklare? Eller skal bilde og verbaltekst interagere og søke å skape samspill? Skal det bestrebes å skape en undertekst, eller en divergent kommunikasjon? Skal det skapes et konsistent visuelt univers?

Redundans, overflødigheit ved at bilde og tekst forteller det samme, betraktes i samtidens litteraturforskning som et fenomen som mest forbeholdes bøker for de aller minste: Pekebøkene. Budskapet gjengis dobbelt i hvert sitt semiotiske system. Hensikten med disse bøkene er at barnet kan lytte og betrakte, bli kjent med og gjenkjenne lyd og form, og slik gradvis bli med på en utveksling mellom boken, en eldre leser og barnet. Det er ikke første trinn i det å bli en leser. Det skjer fra det nyfødte barnet begynner å feste blikket. Barnet ser, barnet lærer. Det studerer og imiterer ansiktsuttrykk, lyder, gester og følelsesuttrykk og utvikler sin narrative forestillingsevne (Nussbaum 2016). Den første lesning består i å tolke de omsorgspersonene det lille barnet er omgitt av. I takt med barnets egen utvikling vokser evnen til å reflektere og til å skape indre bilder. Behovet for den tette sammenvevingen mellom hva bokens bilder forteller og hva teksten gir uttrykk for, avtar. Slik kan vi se at prosessen med å bli voksen handler om å miste bilder i bøkene. I voksenverdenen dukker bare bildene opp i språkopplæring, når vi lærer nye språk blir budskapet servert likt gjennom bilde og tekst. Men hva med ungdom? Den ungdommen jeg selv var for fire, fem tiår siden, likte både å skape egne bilder og å betrakte andres, dersom jeg fant dem interessante. Hva innebar det? Det handlet mindre om sjanger og stil, og mer om bildets

evne til å invitere meg inn. Som student lærte jeg senere om bildekomposisjon, om teknikker, pigmenter og bindemidler og enda senere, hvordan et bilde kunne ha narrative egenskaper i form av figurers retninger, blikk, gester og annet som igangsatte tilskuerens blikk.

Å se: James J. Gibson (Gibson 1950, 28) skriver om synssansen om hvordan øyet alltid er omkranset av en asymmetrisk ramme, konturene av øyehulen, og en bit av vår egen nese. Lyset treffer øyeeplets netthinne hvor det via sanseceller blir omgjort til elektriske impulser som via synsnerven og synsbanene sendes til mellomhjernen og videre bakover til synssentret aller bakerst i hjernen. Men det er bare første del av prosessen; vi har sanset gjennom øyet og omarbeidet informasjonen slik at hjernen kan bearbeide signalene. Hjernen dekode og analyserer. Og følelsesapparatet involveres; vi responderer på det vi har sanset i en blanding av refleksjon og emosjonell respons.

En forutsetning for illustratøren er en evne til å se, observere, reflektere og tilføre det som er sett fra ens indre. Poeten Hanne Bramness forholder seg aktivt til synssansen, og diktene er fylt med det hun har sett, observert og omskapt.

EPLESØVN

Nå driver marsvindene
inn i hagen, epletreet
drysser is på skaren.
Plutselig, i måneskyggen
får du se septembertreet
fullt av gule epler!
Men ennå ligger eplet
og venter inni treet,
eplesøvn er ikke over.

Hun leder blikket vårt mot det som skal skje sju måneder fram i tid, så trekker hun den tilbake; eplesøvn er ikke over. Denne plutselige og hypotetiske reisen i tid er frosset i et og samme sted, i et og samme tre. Det springer til syne og trekkes tilbake.

Også i senere utgivelser kommer det tydelig fram at evnen til å se opptar henne. Det vises i titler som *Blikk* og *Gjensyn* fra boken *Salt på øyet* (2006) og hele boken *Uten film i kameraet* (2010).

I *Trollmåne* former hun i blant konkrete visuelle bilder, hør på diktet for bokstaven C;

CRO MAGNON:

Gutten tenner en fakkell
 i bålet mens kvinnen
 løfter hånden, maler
 på steinen.
 Først kaster fakkelen
 urolig skygge, men siden stilner luften
 i hulen.
 I den glødende sirkelen
 trer figurer fram,
 en hjort, en okse, svever
 i taket.
 Flyktende dyr som skal
 bli stående på
 stedet hvil i tusenvis
 av år.

Jeg minner ofte om at ordet ‘illustrasjon’ er hentet fra det latinske verbet ‘å lyse opp (Doyle, Grove og Sherman 2018). Middelalderens håndskrevne pergamenter kalligrafert i Asia, Midtøsten og Europa fikk etterhvert sine ornamenter, initialer og forgyllinger som gjorde lesningen enklere, dekorasjonen skulle lyse opp bokens sider, lyse opp teksten, slik at øyet kunne klatre fra bokstav til bokstav, lese ord alene og i klynger og slik vandre fra side etter side. Den første funksjonen illustrasjonen har hatt historisk er altså dekor, å spille en underordnet rolle slik at teksten står fram for leseren. Men med trykketeknikken og senere den digitale revolusjonen har forholdet mellom tekst og bilde endret seg. Dette paradigmeskiftet kalles ofte ‘den visuelle vendingen’ (Mitchell 1994). Bildene hjemsøker oss på telefonen, på sosiale

medier, i reklamen og bybildet. Disse bildene vil noe med oss, de vil påvirke oss, de vil få oss i affekt, de vil ta over tankene våre, selge oss, kjøpe oss. De lyser opp på en annen måte, de blender oss og fratar oss evnen til å fordype oss deres budskap.

Jeg ønsker å hente opp igjen den semantiske betydningen; jeg vil skape bilder som lyser opp. Men det er ingen underkastelse, jeg søker at bildene opptrer i et reflektert samspill med teksten. Dette samspillet går mellom teksten, bildet og leseren. Når vi snakker om det å illustrere dikt, handler det gjerne om en ferdig tekst som utgangspunkt. Veldig sjelden skjer det noen endringer med verbalteksten fra jeg kommer inn i prosessen. Kontakten med forfatteren skjer i hovedsak med meg som leser i første omgang, lite ved en diskusjon rundt tekstene, eller med en eksplisitt bestilling på hva som skal visualiseres. La oss legge bort det visuelle et øyeblikk, og se hvilke andre sanser som trekkes inn. Jeg har nevnt det utpreget sanselige ved diktene til Hanne. Det er farger, temperatur. Det er teksturer, material-rikdom:

FOT

Foten vil ut
 og snuse på blomstene,
 kiles av silkestrå,
 bore tærne i sommerjord,
 slikkes av en bølge,
 trampe i pudderstøvet,
 i gress og sølevann.
 Men vil den ile
 over ruglete brostein
 langs glohet asfaltvei,
 løpe halsende på
 stubbmark og sti
 skrubbe seg på skår,
 brenne seg i sand?

Det etterfølges forøvrig av diktet 'Grus'. Hvem har ikke erfart om å gå barfot over småstein og kjenne smerten som jager opp gjennom

føttene? Hvis jeg skulle samspille med det som skjer i dette diktet er det mange potensielle veier å gå: Foten vil altså snuse på blomster, kiles, slikkes, mens diktet stiller seg tvilende til om foten vil skrubbe seg, brenne seg osv. Det finnes et sterkt kroppslig velvære og ubehag i diktet. Dét var det jeg la vekt på i fortolkningen der en gutt beveger seg naken nedover en trapp der trinnene brått tar slutt. Hendene er knyttet over munnen og skuldrene er høyt hevet i en ansent positur. Magen er innhul, slik man trekker pusten mens man stålsetter seg mot smerte. Han står med høyre fot halvt utenfor og stikker venstrefoten ut med sammenknepne øyne. Tærne søker fram og ned som følehornene på en snegl. Vi vet ikke hva som møter ham når kroppen i neste nå mister balansen, og han faller framover. Fortolkningen vil være forskjellig hos leserne. Det er min erfaring at noen lesere alltid søker en positiv løsning. Lyset som faller fra bildets øvre kant, eller snarere; den lyse malingen som er lagt med bred, myk pensel i overlappende strøk kan tolkes som lysspillet i et basseng, for eksempel. Sanselig er også stemningen i dette diktet:

PAPIRLYKTER

Runde lykter av papir,
 måner med varme smil
 som gynger sakte i treet,
 som om treet var vugge
 og månens glade barnefjes
 snart skal sove.
 Nå lukker de sine smilende
 blikk, for vinden
 blåser lyktene ut.

Det er ingen antydninger til barnet eller ungdommens erotiske sanselighet i diktet. Papirmåner med varme smil og glade barnefjes vugges i treet. Vinden blåser lyktene ut.

For noen vil det kanskje oppleves som en invadering av diktets budskap at jenta, i bildet har en nærmest transparent klokkeformet kjole, at hun begjærlig strekker seg etter den laveste månelampen som

på ingen måte har barnefjes, men et lidenskapelig ansikt med roser som blusser i kinnene, lukkede øyne og leppene formet i et møtende kyss. De to andre lyktene har ikke samme ladede uttrykk. De ser ned på skrå med et uttrykk man kanskje kan kalle humoristisk bifallende. Det er mye annet vi kunne diskutere her: Treets figurklipping og gjentatte hjerteformede blader, plassert i en potte som om det ikke helt får lov til å spre røttene. Hvem er jenta med det viltre sorte håret som står på tå på en stabel bøker? Hun er i alle fall ikke med i verbalteksten?

Jeg vil trekke fram et motiv fra kunsthistorien og fra musikken: *Death and the Maiden*, Schuberts strengekvartett nummer 14. Ofte framstilles motivet i visuell kunst med en ung pike i het omfavelse med et skjelett. Men jeg snur på motivet. For meg er jenta *vinden*, kraften som blåser lyktene ut. Øynene er kanskje halvt lukkede, men uttrykket er ikke opphisset, heller konsentrert. Hennes kroppslige sanselighet er nærværende, men ikke krevende. Om vi forestiller oss motivet sett fra et øye, menneskelig eller kameraøyets, befinner vi oss på likt plan med aktørene i bildet. Penselføringen og maleteknikk er den samme som det forrige. Lyset ovenfra er ikke like strålende som i illustrasjonen til det forrige diktet. Rundt jentas føtter er det mørkt, vi ser ikke bakken som potten og bøkene hviler på. La oss se på et annet dikt der bevegelse er merkbart.

UROLIG

Vannet stryker henne
 over ansikter, over skuldre og rygg,
 det strømmer varmt,
 rent og rolig
 over henne, åpner hendene, løser
 flokene og knutene
 i henne, det
 presser mykt mot huden, tvinger hjertet
 til å slå stillere, fjernere
 slik lyder klinger
 under vann.

Fra jeg var fem til jeg var atten år bodde vi ved sjøen. Å bade var noe vi gjorde fra mai til september. Derfor er mange av mine egne minner knyttet til å være i vannet. Dette er det jeg husker sterkest: Å la kroppen forlate bryggekannten, stupe ned i mørket, se søyler av luftbobler som stige opp mens kroppen søker lengre ned, stadig lengre ned mens en underlig ro inntrer og hele ens vesen åpner seg mot det ukjente og mystiske landskapet nede på bunnen, i en underlig stillhet der bare ens egen puls kjennes, inntil lungene verket og det ikke er en strime av oksygen igjen. Distansen opp mot lyset kjennes uendelig, munnen sammenknepet mot trangen til å gispe, lyset som kommer nærmere og øyeblikket der hodet når vannflaten og hele kroppen trekker inn frisk luft som smaker av sjø.

Undertittelen til dette essayet er 'Om å illustrere til Hanne Bramness dikt'. For meg er det tekniske aspektet ved å illustrere prosaisk. Å finne ut hva bildet skal handle om, og å finne form på hovedelementene, det kan være krevende, men når disse elementene er løst – da er resten som å legge et puslespill. Ikke nødvendigvis enkelt eller gjort i en fei, men tvilen er for det meste ryddet av veien. Jeg liker å lytte til hvordan utøvere fra andre kunstarter forteller om de rent tekniske aspektene. Derfor innser jeg at også illustrasjonsteknikk kanskje kan være av interesse for andre. Hvorfor velger man en spesiell teknikk? Hvordan går man egentlig fram og så videre. Her er noe gitt fra forlagets side. Med unntak av omslaget, som skulle være i farger, var begrensningen inne i boken at det skulle holdes i en sort/hvitt skala. Jeg kunne benyttet en grafisk teknikk; linosnitt, xylografi, litografi, monotypi. Men jeg valgte gouache, som samtlige av motivene er laget med. Illustrasjonene er også laget omtrent en femtedel større enn slik de er trykket i boken. Alle illustrasjonene er utfallende. De står separat fra teksten. Hadde jeg skulle laget dem i dag ville jeg kanskje våget meg på en større integrering mellom bilde og tekst, latt bildene flyte inn mot ordene og omvendt. Men man kan ikke stige ned i samme elv to ganger og det å illustrere et dikt gjør man helst én gang. Jeg har så vidt berørt penselstrøk tidligere. Penslene er myke mårhårspensler, noen runde, andre flate. Gouache er vannfarger på tube, ofte med grovere pigmenter enn akvarell, og uten akvarellens transparens. Reklameplakater fra førti-, femti- og seks-

titallet er gjerne laget med gouache, de er rimelige i innkjøp, drøye i bruk, de verken lukter eller sitter fast i penslene etter bruk. Jeg hadde enda fra studietiden i Krakow en del tuber hvit gouache fra Tsjekkia hvis konsistens var veldig tilfredsstillende å jobbe med. Den var halvt transparent og kunne laseres over hverandre, slik jeg har gjort i flere av bildene, og slik danne et inntrykk av lysspill. Jeg kunne la den tørke litt, så den tyknet og bruke en tannkost for å sprute ut små flekker av farge, noe av boblene i vannet til diktet urolig er laget slik. Jeg kunne maskere ut deler av motivet med en utklippet stensil og innenfor denne bruke en stivere svinebustpensel som jeg dro busten flatt mot arket, slik er kjolen i 'Papirlykter' skapt. Og så kunne jeg skylle penselen, trykke ut sort maling, blande med hvitt i mange sjatteringer og skape et spekter av nyanser mellom det sorte og det hvite. I bokens andre dikt har jeg gjort nettopp dét:

BRINGEBÆRSKYGGE

Lette bringebærskygge,
kjølige skygger av
kjerr som lukter søtt.

Bringebærskygge langs
blank, hardtrampet vei
i sensommerskog.

Bringebærskygge der du
går og svinger spannet,
tungt av røde bær.

Det kryper en orm over
veien, den piler inn i
skyggen av bringebærtrær!

Hjertet får farten opp,
du legger på sprang
hører skyggene rasle.

Ser dere for dere et bestemt sted når dere hører dette diktet? Det gjør jeg. Jeg er øyeblikkelig forflyttet til en veistubb et steinkast unna huset mitt, der man på bare føtter kan følge en blank, kjølig kjerrevei som slynger seg mellom tett granskog og flekker av bringebærkjerr. Tyngden av spennet som blir fullt, gir en følelsen av velbehag, munnen full av sylrligsøte bær, men kroppen er likevel fylt av en pirrende spenning, alle sanser er på vakt, for riktignok er krattet fylt av solmodne bær, men like mye mugne og markfylte bær, edderkoppspinn og humlespytt – og vi befinner oss midt i huggormens kongerike. Jeg ville gjerne gi uttrykk for spenningen uten å bli for eksplisitt. Jeg har nok sirklet meg inn et grep fra dikterens side: For ‘kjerr’ i diktets begynnelse har vokst til ‘bringebærtrær’ på et blunk, nettopp da ormen piler inn i skyggen av krattet. Nesten som en teskje kjerring er diktets hovedperson redusert i forhold til en skjult og uberegnelig fare. Jeg fikk en gang det rådet av min tegnelærer Niclas Gulbrandsen (se *Norske grafikere* 2015) på Kunst- og håndverksskolen at et bilde ikke skal være likt balansert mellom mørke og lyse flater. La den ene dominere, var hans råd. Om jeg har vært det bevisst mens bildet ble laget, kan jeg ikke si noe sikkert om, men jeg har lagt en diagonal gjennom bildet som deler den øvre delen i et mørkt felt, en lysere del under. Mørket tar mest plass. Men helt tett er det ikke, sjatteringer av lysere maling er lagt i nærmest abstrakte mønstre, slik spill av lys og skygge kan opptre i slike kratt. Og nedre del er motsatt, mørkere felt er malt inn i en lys bakgrunn. Jeg har alltid vært fascinert av det å stå i mørket og se ut mot opplyste landskap. Og alltid likt best å male meg fra mørke mot lys. Så bildets nedre del er først malt i en mellomtone, et grått lag som er lysnet flekkvis.

Jenta er først malt som en sort silhuett, deretter har jeg malt formene i figuren lag på lag slik at det ikke oppleves som en flat sjablong, men skaper illusjon av en tredimensjonal form, et ungt menneske stivnet i skrekk. At hennes positur utgjør en omvendt form til krattet over henne gjør at en bevegelse mot høyre er mulig, hun kan skyte fram som et prosjektil av panikk, der spenn, bær og innbilte eller virkelige ormer får rasle i krattet hun flykter fra.

Jeg innledet dette essayet med å spørre hva illustrasjoner kan bidra med i en diktsamling? Det vil sikkert være noen lesere som ville

ønsket å få beholde de bildene som springer ut fra deres egen opplevelse av diktene i fred. Jeg er ikke uenig i at det kan være riktig. Og mer nå enn for de nesten to tiårene som har gått. Slik vi trenger stillheten fordi den er blitt mangelvare rundt oss, trenger vi også å slippe fri fra påtrengende bilder som vi ikke har bedt om. Men husk da hvem disse diktene er ment å nå, en yngre aldersgruppe enn vi her i salen er. For dem er enda bilder inngang til tekst (Kress og van Leeuwen 2006). Derfor bestreber jeg meg på at det skal være en kommunikasjon mellom ordene og bildene, og når det er en serie bilder, som her, bør de henge sammen i et gjenkjennelig univers som er likevel unikt for denne boken. Jeg har aldri før eller senere laget noe som er helt som disse bildene. Valgene ville kanskje vært gjort annerledes om jeg skulle illustrert diktene i dag. Jeg vet noe om dette, for to av diktene ble hentet fram da jeg stilte ut en del illustrasjoner i forbindelse med mitt tredveårsjubileum som illustratør i 2016. Jeg valgte nettopp *Bringebærskygge* og *Papirlykter* – og jeg endret dem nesten ikke. Typografien er forandret, slik at det er et større slektskap mellom bilde og bokstavens uttrykk. Og så er de laget i farger, i risografi som er en teknikk som også fylte tredivet år samme år som bildene ble utstilt i Bergen. Noe av det disse to illustrasjonene uttrykker, forteller noe om hvem jeg var da, men de er også en del av hvem jeg er i dag. På Nordisk poesifestival i Hamar i 2018 fikk jeg muligheten til å takke Hanne Bramness for at jeg fikk det privilegiet å lage bildene i sin tid – og gjorde det med å overrekke nettopp disse to trykkene.

Litteratur

- Bramness, Hanne 2001. *Trollmåne*. Oslo: Cappelen.
 Bramness, Hanne 2006. *Salt på øyet*. Oslo: Cappelen.
 Bramness, Hanne 2010. *Uten film i kameraet*. Oslo: Cappelen Damm.
 Doyle, S., J. Grove og W. Sherman 2018. *The History of Illustration*. London: Fairchild.
 Gibson, James J. 1950. *The Perception of the Visual World*. Boston: Houghton Mifflin.

TROLLMÅNE

- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London Routledge.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- Norske grafikere 2015. Hentet fra <https://www.norske-grafikere.no/tidligere-utstillinger/niclas-gulbrandsen-minneutstilling/>
- Nussbaum, Martha 2016. *Litteraturens etikk*. Oslo: Pax.

Om bidragsyterne

Johan Alfredsson, fil.dr., universitetslektor i litteraturvitenskap ved Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion ved Göteborgs universitet. Forskningen hans dreier seg om moderne poesi, barnelitterære perspektiv og poesididaktikk. Siden årsskiftet er han også studierektor for faglærerutdanningen i svensk ved Göteborgs universitet.

Dan Aleksander R. Andersen, forfatter og forlagsredaktør. Han debuterte med diktsamlingen *Evighetsarbeid* i 2010. Hans seneste bokutgivelse er *Flaggtale* som utkom 2016. I 2017 gjendiktet han danske Caspar Erics diktsamling *Nike* til norsk, og i 2018 utga han *Brev til ledelsen*, en pamflett med ca. 200 grunner til hvorfor han sa opp sin tidligere redaktørstilling.

Hadle Oftedal Andersen, fil. dr. og dosent ved Helsingfors universitet. Han er litteraturkritiker i Klassekampen og hans nyeste bok er *Bygdemodernisme. Tarjei Vesaas og dei ytste ting* (2015).

Ole Karlsen, dr.art., professor i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Han har skrevet *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003) og *Streiflys. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006). Han har også skrevet en rekke artikler, særlig om moderne norsk lyrikk, og redigert en rekke vitenskapelige antologier om lyrikklesning, nordisk lyrikk og norske etterkrigslyrikere. Hans siste utgivelse er *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon* (2017).

Silje Solheim Karlsen, ph.d., professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Tromsø (Alta). Hun disputerte i 2012 på avhandlingen

Triumf, lojalitet, avstand. Fridtjof Nansens Fram-ekspedisjon (1893–1896) – og bøker i dens kjølvann. Solheim Karlsen har skrevet en rekke artikler først og fremst om arktisk litteratur og om nyere norsk lyrikk.

Hilde Kramer, professor i illustrasjon ved Universitetet i Bergen. Hun har illustrert en rekke bøker, særlig bildebøker for barn. Hun har også skrevet teksten til egne bøker og arbeidet med animasjonsfilmer og annet. Kramer er tildelt flere utmerkelser for illustrasjonene sine, blant annet en av Kulturdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur, Spesialprisen, for sitt «bidrag til å gjøre bildeboksjangeren til en kunstoplevelse for barn».

Ingrid Nielsen, dr.art., førsteamanuensis ved Universitetet i Stavanger. Hun har skrevet avhandling om Paul Celans poesi samt en rekke artikler om litteratur med vekt på hermeneutiske og estetiske problemstillinger. I 2016 debuterte hun med den kritikerroste diktsamlingen *Hemmelig, men aldri som en tyv*.

Dan Ringgaard, dr.phil., professor i nordisk litteratur ved Aarhus Universitet. Han har blant annet utgitt *Årsværk. En kritikers dagbog* (2017), *Stoleleg. Jørgen Leths verdener* (2012) og *Stedssans* (2010).

Hans Kristian S. Rustad, ph.d., professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo. Hans siste bok er *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk* (2017). Han har skrevet en rekke artikler om nordisk samtidslyrikk, deriblant om Hanne Bramness' lyrikk.

Anne Skaret, ph.d., professor i nordisk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Hun har blant annet redigert *Empowering Transformations: Mrs Pepperpot Revisited* (2014, sammen med Maria Lassén-Seger) og *Barnelyrikk: en antologi* (2015). Hennes siste publikasjon er *Litteraturformidling og kunstoplevelse: en studie av Den kulturelle skolesekken* (2019, sammen med Kristin Ørjasæter). Skaret har vært redaktør for *Barnelitterært forskningstidsskrift (BLFT)* og sitter i redaksjonsrådet for *Barnboken*.

OM BIDRAGSYTERNE

Silje Harr Svare, ph.d., førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Hun har arbeidet særlig med Inger Christensens lyrikk og dens forbindelser i ulike retninger: til tidligromantisk filosofi med Novalis og William Blake, til moderne filosofisk estetikk og språkteori hos Walter Benjamin og Hans Georg Gadamer, så vel som til samtidig poesi hos østerriksk-tyske Peter Waterhouse. Svare har bidratt til en lærebok i litterær analyse for universitet og høyskole og publisert artikler innenfor emner som Ibsens dramatik, ungdomslitteratur og nordisk lyrikk.