

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 fortovskant 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 uafslæselige 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-fantasme, 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 eksistentielt 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. Sådan 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 rigidom af det, der kan afdækkes gennem den rene bestemmelse. Men selv den rene Theoria har ikke ladt 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 *Stimmung* *lesen*. Ideen er at man skal fæstne sig ved en stemningskabende 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 intentionaltitet 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 overlevede 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
gårsdagens 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*, Skaberens, fra 1960. Her i Morten Søndergaards danske oversættelse:

Regnen

Med ét er eftermiddagen klaret op,
fordi en minutøs 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 minutløse 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 intertekstuelt 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 plenene 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. Tvangen 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 forsidebilledet:

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, gjennomsiiktig
 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. Dobbelteksponeringen 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 regnskylllet 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)

Modsat 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 benævrende. 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

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 elvevann 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 stemningskabende. 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.