

## «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 opne.  
(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 *Korrspandanse*, 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 diktenes «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

Pisarro's 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 huden 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 nattlige 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 blick 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 gjennomsiktig 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 blick

som ligner stirrer jeg opp i taket». Og i kraft av denne sammenligningen synes jeg'ets blick 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 blick; jeget sitter både i salen med øynene lukket og lytter, men har også et fugleaktig blick fra oppunder taket.

Det er nærliggende å lese dette doble blicket som ekstatisk og frittbevegelig, for det høytseilende fugleblicket står jo ut av jeget som sitter nede i konsertsalen. Og ikke minst er dette frittbevegelige blicket høyt under taket frisatt fra romlige, kroppslige og temporale skiller. For i jegets kråkelignende blick har grensen mellom her og der, før og nå, liksom opphørt. Det må altså være et blick 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 blickene deres, får en slags makt over dikterens oppmerksomhet. Innbildningen trer frem som hendelse. Altså: diktet gjør et sprang fra diktende intensjonalitet til en slags «villfare» 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 skrur 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 blikk. 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 sanseintrykk, 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 lurer 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 forstand 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 ukjennelig, 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, Friedrich 1996: *Kom no eld*, gjendiktet av Torgeir Skorgen, Oslo: Samlaget.

Kittang, Atle 2012: «Om poesiens vandringer hos Hanne Bramness».

I Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Oslo: Fagbokforlaget.

Rilke, Rainer Maria 2002. *Duino-elegiane*, gjendiktet av Åsmund Bjørnstad, Oslo: Aschehoug.

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.