

Nordisk samtidspoesi:
Gyrðir Elíassons forfatterskap



Svein Henrik Nyhus og Silje Harr Svare (red.)

Gyrðir Elíassons forfatterskap



NOVUS FORLAG

OSLO 2025

Nordisk samtidspoesi nr. 12
Serien ligger ute på <http://omp.novus.no>

© Novus AS 2025.
Omslag: Tweed / Ann Avranden
Omslagsfoto: Nökkvi Eliasson

ISBN: 978-82-8390-137-5
ISBN (nettutgaven): 978-82-8390-138-2

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



SVEIN HENRIK NYHUS OG SILJE HARR SVARE

Forord

I denne antologien møter leseren flere innganger til Gyrðir Elíassons betydningsfulle og høyt verdsatte forfatterskap. De tolv ulike bidragene gir til sammen et utfyllende bilde av forfatterskapets særtrekk og de ulike kulturelle, språklige og litterære kontekstene det inngår i. I antologiens første del, hvor fem ulike bidrag inngår, blir ulike sammenhenger som Elíassons tekster interagerer med avdekket. Norrønfilolog Jan Gunnar Jørgensen er først ut. I «Å dikte for livet. Om dødsmotivet hos Egill Skallagrimsson og Gyrðir Elíasson» undersøker han sammenhengen mellom Elíassons tekster og tematiseringen av død og kunst hos Egill Skallagrimsson. Det viser seg at Elíassons tilknytning til Egill er både eksplisitt og mer indirekte. En sterk interesse for den tvetydige sonen mellom liv og død, realitet og fantasi viser seg hos begge, samt en markert oppmerksomhet på kunstens evne til å overskride slike grenser.

Å gjendikte lyrikk er en både reseptiv og skapende aktivitet. Dermed rommer gjendiktningsgjærningen momenter som er sentrale i all lyrikklesning, men som gjendikteren i eminent grad må påta seg som oppgave. Elíasson har mange spor av lesning av nordiske poeter i sin diktning, og å gjendikte hans tekster fra islandsk til svensk, dansk og norsk kan betraktes som en videreføring av denne dialogen på tvers av det nordiske kultur- og språkrommet. Vi er glade for å kunne presentere perspektiver på forfatterskapet fra de tre som har beskjeftiget seg med gjendiktning av Elíasson til de nordiske språkene: John Swedenmark i Sverige, Erik Skyum-Nielsen i Danmark og Oskar Vistdal i Norge.

John Swedenmark, svensk kritiker og gjendikter, forteller i «I slutet finns början» om musikaliteten han finner og gjenskaper hos Elíasson,

og viser oss lyrikken som lydlig kunstform. Swedenmark har funnet en egen musikalsk rytme hos Eliasson, som han sporer gjennom den europeiske lyrikktradisjonen og tilbake til norrøn diktning. Men Swedenmark gir også et nærgående blikk på Eliassons dikt, og avdekker hvordan takten hos Eliasson står i forbund med hans egenartede måte å gjennomføre diktenes coda, deres avslutning, på.

Erik Skyum-Nielsen, litteraturforsker og kritiker med et særlig fortløpende forhold til Island og den islandske litteraturen, drøfter i sitt bidrag, «Gyrðir Eliasson lyrik. En oversætters betragtninger», det islandske litteraturspråkets særegenheter. Han peker på det klare og tilsynelatende lavspente ved islandsk som litterært språk. I de fire diktsamlingene av Eliasson som Skyum-Nielsen til nå har gjendiktet, og som alle er plassert sent i forfatterskapet, finner Skyum-Nielsen en varsom og balansert dikter. Med et rolig og oppmerksomt blikk, som svarer til hans egen karakteristikk av poeten, kartlegger Skyum-Nielsen tilstedeværelsen av klarheten og den tilsynelatende enkeltheten i det islandske språket hos Eliasson. Han viser tilstedeværelsen av den norrøne og islandske litterære arven i diktene, samtidig som motiv, tema og formtrekk ved de fire diktsamlingene presenteres.

Bildet av hva det innebærer å gjendikte Eliasson til nordiske språk, og hva vi kan lære om forfatterskapet, det islandske litteraturspråket og vårt eget språk gjennom dette, er på ingen måte fullstendig uten Oskar Vistdals mangeårige og omfattende arbeid med å kle Eliassons forfatterskap i norsk språkdrakt. I norsk sammenheng har Vistdal gjort en uforlignelig innsats for å gjøre Eliassons forfatterskap, så vel prosaen som lyrikken, tilgjengelig. Hans helt bevisste valg av dølamålet for å gjenskape Eliasson i en språkdrakt som er både erfarings- og hverdagsnær, og som har lokal og historisk forankring, blir i artikkelen «Norsk omdikting av Gyrðir Eliassons poesi og prosa» forklart og begrunnet. Med utgangspunkt i sitt språklige valg og arbeid med forfatterskapet adresserer Vistdal også språkpolitiske spørsmål, som angår viktigheten av det nyanserte, lokale og historiske i språket versus en normaliserende språkpolitisk tendens. I forlengelsen av hans bidrag fører forfatter og forlegger Hanne Bramness oss inn i den forlagshistorien som Eliassons forfatterskap i norsk språkdrakt inngår i, og i

Nordjsøforlagetets mangeårige innsats for å rydde plass til viktige forfatterskap fra landene rundt Nordsjøen i den norske litterære offentligheten.

Etter at første del av antologien på denne måten plasserer Eliassons forfatterskap inn i vide språklige, historiske og kulturelle rammer, følger så seks artikler som alle rommer så vel nærgående som kontekstualiserende studier av motiviske, tematiske og formale trekk ved tekstene hans.

I «Brakylogi, lakonisme, gnomisme. Om estetiske tildriv i det moderne kortdiktet – med eksempler fra Gyrðir Eliassons poesi», korrigerer Ole Karlsen antagelsen om at det moderne korte diktet utelukkende har opphav i en romantisk-symbolistisk diktkonsepsjon. Han undersøker andre opprinnelser, og viser hvordan Eliasson også har en fot plantet i den alternative kortdiktradisjonen, der uttrykket er nøkternt og saklig snarere enn følsomt. Med avspark i antikk tradisjon, gjennom epigrammet og folkelige uttrykk som ordtaket, gåten og vitsen, og med åpninger mot japanske kortdiktformer som haiku og tanka, plasseres Eliasson ved siden av moderne poeter som Brecht og Celan. Karlsen konstaterer i tillegg hvordan «tradisjonsbevissthet, objektivt dikterholdning og en knapp og nedskrapet imagistisk skrivestil farget av den østlige poesiers influens» hos modernismens bannerførere som Eliot og Pound også utgjør et startsted for Eliasson, før han avslutter med å gi et nærblick på det korte diktet i Eliassons lyrikk.

Tre av antologiens bidrag tar for seg ensomheten slik den tematisk trer frem i lyrikk og prosa. I artikklen «Ensomhed» forstår Dan Ringgaard den litterære undersøkelse av ensomheten som en rød tråd i Eliasson forfatterskap, og anvender begrepet 'terskelensomhet' for å spore en karakteristisk mellomposisjon i en dimensjon ved tilværelsen som i litteraturen ellers kan tendere mot det kategoriske. Eliasson plasserer leseren i en blandet ensomhetserfaring, viser Ringgaard, primært gjennom lesninger av novellesamlingen *Mellom trærne* og diktene i *Noen alminnelige ord om solens avkjøling*. Ringgaard anskueliggjør terskelensomheten gjennom lesninger av Hermann Bang og Gunnar Eke-löf, og han identifiserer bølgen som den sosiale ensomhetens litterære

figur: «Noen trækker sig bort fra èn og efterlader èn alene». En essensiell ensomhet slik den finnes hos Ekelöf vises gjennom apostrofen, og forbindes gjerne med skriften og kunsten, hvor spørsmål om hvilke erfaringer og innsikter som finnes i en ensomhet som har tapt det sosiale av syne, holdes åpne. Terskelensomheten som kjennetegner Eliassons tekster er mindre tydelig enn disse to formene, men bærer spor av begge. Den kan til forveksling likne på distraksjon, fremmedhet og distanse. Det er en ensomhet som innfinder seg, kanskje bare som streif, midt i alt det som ellers skjer.

Svein Henrik Nyhus befatter seg med et nærliggende tema i artikkelen «Ensomhetens flyt», men dreier i sin nærlesning av to noveller i *Steintre*, henholdsvis «Morgon i Vestbyen» og «Fuglemålaren frå Boston», mot hvordan ensomhetens plastisitet formalt fremstilles gjennom utviklingen av noen få to sentrale motiv i novellen. Bidraget tar utgangspunkt i det som synes å være selvfølgelige og valgte situasjoner av isolasjon, som likevel ikke betyr at ensomhetsrommet er lukket. De litterære personene fascineres og fengsles i takt med sin egen forflytning og stadige sansning av naturomgivelsene. Deres hang til å lese figurlig mening ut av sine omgivelser gjør at det indre livet vanskelig kan skilles fra det faktiske og ytre, noe som gjør at ensomhetserfaringen framstilles med en særlig bevegelighet.

I «Trøst, trass og stille protest. Ensomhet og fellesskap i *Drøymeverging*» forbinder Anemari Neple diktsamlingens behandling av ensomheten med en tosidighet. Det som på den ene siden kan framtre som maktesløshet overfor smerte og lidelse i verden, balanseres på den andre siden gjennom et nettverk av forbindelser til et mulig fellesskap, sporbart i diktenes utpregede intertekstualitet og henvendelsesform. I Eliassons lyrikk oppstår en påtakelig smerte- og skyldtematikk gjennom det lyriske jegets nærhet til natur og dyreliv. Denne følelsen bærer imidlertid med seg rådløshet idet den synes å tre fram fra en innkapslet og betraktende positur. Dermed reiser diktene også tanker om kunstens mandat i forhold til ulike grader av ødeleggelse, noe som avler konfronterende spørsmål som også rammer diktverket selv. «I hvilken grad griper dikteren inn for å endre, beskytte eller lindre? I hvilken grad har han mulighet til det?», skriver Neple. I den lyriske formen, slik vi møter

den hos Eliasson, finner Neple en kreativ kraft som motarbeider tegnene til det lyriske jegets rådløshet. Diktenes rikdom av allusjoner, tilgelner og referanser åpner for et vell av assosiasjoner, samtidig som tiltaleformen i noen dikt kan ses i lys av Jonathan Cullers tanker om lyrikkens rituelle aspekt. Disse dimensjonene ved formen kan tolkes som motkrefter til avmakten man ellers kan spore i diktenes øvrige motiv og tone.

Mens det sentrale ensomhetsmotivet i disse tre bidragene undersøkes i både noveller og lyrisk diktning hos Eliasson, fokuserer to av antologiens avsluttende bidrag på lyrikken, og mer bestemt på det tidlige i og ved Eliassons lyrikk. Naturen, nærmere bestemt menneskets utnyttelse av sine omgivelser, får en fremtredende plass i Ranveig Kvinnslands artikkel «Om fortid, nåtid og fremtid i et utvalg dikt fra *Her veks ingen sitrontre*», hvor diktsamlingen leses i lys av begrepet om den antropocene tidsalder. Tiden undersøkes, særlig det markerte skillet mellom fortid og nåtid. Dette skillet kan leses som en indikasjon på at tidligere erfaringer ikke er tilstrekkelige for å møte akutte og nåtidige utfordringer. I nærlesninger av enkeltdikt fremhever Kvinnsland hvordan diktene skaper sin egen temporalitet, noe som leder til en flertydig opplevelse av samtidighet. Sammen med et fraværende lyrisk jeg, troper og figurer på ødeleggelse, og skildringer av menneskets tankeløse atferd overfor natur og dyr, peker hun på hvordan diktene åpner et refleksjonsrom hvor økokritisk bevissthet rundt tiden som skal komme aktualiseres.

Hans Kristian Rustad anskueliggjør også forfatterens fremstilling av tid i artikkelen «Gyrðir Eliassons spøkelser og lyrikkens hauntologi». I struktureringen av tid finner Rustad at det spøkelsesmessige kommer til uttrykk både som grenseerfaring og som erfaring av en oppheving av ontologiske grenser. Med bruk av Derridas begrep om det hauntologiske anbringes det spøkelsesmessige som en temporal størrelse som kommer til syne gjennom en avsporet nåtid, en tid ute av ledd. I lesningen av «Reisebrev» fra samlingen *Sidasta vegabrefid* fra 2016, fremheves det at diktet, gjennom en flertydig apostrofiske henvendelse, er strukturert omkring en spenning mellom et fravær og et nærvær, mellom det siste og fortsettelsen som er lovet å komme, mellom fortid

og framtid. Vanskeligheten med å fange tiden tematiseres også i «Elegi» fra samlingen *Nokre allmenne ord om den kolnande sola* (2009). Overordnet peker artikkelen på hvordan Eliasson integrerer ulike tidslag i diktene. Særlig finner Rustad en variant hvor framtiden kolliderer i nåtiden, og skriver at i diktene er «[...] framtida dominert av gjentakelser, framtrekninger av de døde, minner, forventninger og tradisjoner».

Under avviklingen av forskningsseminaret om forfatterskapet på Høgskolen i Innlandet under Samtidspoesifestivalen i 2023, var Gyrðir Eliasson en oppmerksom tilhører. Til slutt i denne boka er han selv en deltaker, og kan legge sitt eget perspektiv på dette pågående forfatterskapet til de øvrige, som er blitt utfoldet forut i boka. I intervjuet «Å skrive og å lese. Utdrag fra en samtale med Gyrðir Eliasson» får vi samtidig Ole Karlsens fyldige og nyanserike portrett av forfatteren, slik det trer fram i samtalen mellom de to.

Innhold

Forord	5
Jon Gunnar Jørgensen Å dikte for livet. Om dødsmotivet hos Gyrðir Elíasson og Egil Skallagrimsson	13
John Swedenmark I slutet finns början	31
Erik Skyum-Nielsen Gyrðir Elíasson lyrik. En oversætters betragtninger	43
Oskar Vistdal Norsk omdikting av Gyrðir Elíassons poesi og prosa	57
Hanne Bramness <i>Reisebrev</i>	73
Ole Karlsen Brakylogi, lakonisme, gnomisme Om estetiske tildriv i det moderne kortdiktet – med eksempler fra Gyrðir Elíassons poesi	85
Dan Ringgaard Ensomhed. Hos Herman Bang, Gunnar Ekelöf og Gyrðir Elíasson	105

INNHold

Svein Henrik Nyhus Et sted mellom mennesker og kunsten – om den bevegelige ensomheten i Gyrðir Eliássonss <i>Steintre</i> . . .	127
Anemari Neple Trøst, trass og stille protest. Ensomhet og fellesskap i Gyrðir Eliássonss <i>Drøymevegring</i>	147
Ranveig Kvinnsland Om fortid, nåtid og fremtid i et utvalg dikt fra <i>Her veks ingen sitrontre</i> (2012)	171
Hans Kristian S. Rustad Gyrðir Eliássonss spøkelses og lyrikkens hauntologi	191
Ole Karlsen Å skrive og å lese. Utdrag fra en samtale med Gyrðir Eliásson	215
Om bidragsyterne	227



JON GUNNAR JØRGENSEN

Å dikte for livet

Om dødsmotivet hos Gyrðir Elíasson og Egil Skallagrímsson

Den som leser Gyrðir Elíassons verk, enten det er dikt eller prosa, vil snart legge merke til to tilbakevendende motiv. Det ene er avbildningen; han viser oss verden eller omgivelsene på bilder og malerier eller sett gjennom fotoapparater og filmopptak. Så er det *den andre virkeligheten*, den verden som fins i drømmer eller forestillinger – og spesielt dødsriket. Gyrðirs personer vandrer lett inn i dødsriket og tilbake. Det er uklare grenser mellom de levendes og de dødes verden, mellom drøm og våken tilstand og mellom fiksjon og virkelighet. Hva er virkelighet, og hva er fiksjon? Går det i det hele tatt an å trekke slike grenser?

Som en litt tilfeldig illustrasjon på denne sammenstillingen av ulike virkeligheter, der grensene kan diskuteres, vil jeg ta fram et dikt fra diktsamlingen *Bakvið Mariúglerið* (Bak mariaglasset) (1985), slik det lyder i *Dikt i samling* i Oskar Vistdals fine gjendikting (2016), der det har fått tittelen «Øksa fell»:

Øksa fell (brotstykke)

øksa er underleg lite blodut.
hovudet har velta ned
i vidjekorga og ligg slik
at augo ikkje visest.
menneskemengda lik eit grått slør
på torget grått slør som
blakrar i sønnabrisen

men slipper ikkje sola
gjennom seg.

stans!
ropar regissøren og sprett
opp or stolen. framifrå!
han tek opp lommeduken
og turkar av seg hyggje-
mina. ja ja. ber liket
bort! han ser som
snøggast over plassen
nedlest med kamera, freistar
gløyme surringa som stadig stig
i øyro hans og tenkjer
atter forarga på
fangevaktaren ...

(Gyrðir Eliasson 2016: 33)

Her er vi først vitner til en henrettelse. Et menneske er nettopp blitt halshogd. Men så kommer regissøren inn, og vi skjønner at det bare er en film – men «bare en film»? Gir ikke filmen et bilde av virkeligheten? Eller er det en annen virkelighet kanskje, og hvilken virkelighet er det som gjelder? Og hva slags film er det? Er det ren fiksjon? Eller er det en dokumentarfilm? Er det kanskje en historisk film som gjenskaper hendelser, hendelser som tilhører vår felles, sansbare virkelighet? «Ber liket bort», sier regissøren. Er det da likevel noen som er død, eller er det egentlig en voksdukke han mener?

Diktet står i samlingen *Bakvið Mariúglerið*; «Mariúgler» er glimmer, slikt som brukes i gluggene i døra på en kamin. Det er gjennom-siktig, men man ser ikke klart igjennom.

Gyrðir Eliasson tar oss ofte med over grensene mellom drøm og virkelighet, mellom innbilning og realiteter. Disse grensene er uklare, og denne uklarheten er heller ikke fremmed for oss rasjonelle, levende mennesker. Jeg kan aldri være helt sikker på om jeg faktisk står foran

lyttende og tenkende mennesker av kjøtt og blod, eller om opplevelsen er en subjektiv forestilling i min hjerne. Jeg kan ikke vite om andre opplever situasjonen på liknende måte som jeg. Kanskje er jeg midt i en drøm, men er det så viktig å avgjøre det? Kan vi ikke bare akseptere at grensene mellom virkelighetene – den indre og den ytre, fiksjonen og realitetene er uklare?

Gyrðirs tekster

Gyrðirs prosatekster skiller seg ikke så mye fra diktene hans. Romanene og novellene hans er i høy grad poetiske, med fortettet, springende handling, der hvert ord er veid på gullvekt. De har diktets åpne fortolkningsrom og flertydighet; de er korthugne, komprimerte og visuelle. I Norge ble mange oppmerksom på Gyrðir da romanen *Svefnhjólíð* (1990) kom ut på norsk i 1993. Den fikk tittelen ‘Søvnhjulet’ på norsk, men burde vel egentlig blitt kalt ‘Søvnssykkelen’, siden *hjól* på islandsk også betyr ‘sykkel’ og jeg-personen fyker rundt på en motorsykkel. Uten at han selv vet hvordan han har havnet der, slår jeg-personen seg til i et folketomt hus der det engang har bodd en møbeltapetserer. En kveld hører han lyder på loftet og kikker opp gjennom loftsluka. Der sitter møbeltapetsereren med noen venner, og jeg-personen blir invitert på hjemmebrent og hyggelig lag. Vi er imidlertid ikke sikre på hvem som er døde og hvem som er levende. Det samme gjelder flere av hovedpersonens møter i fortellingen. Mye faller på plass når jeg-personen i den siste linja i boka signerer et brev til sin far med «þin afturgengni sonur» (din sønn gjengangeren).

Interessen for denne gråsonen mellom livet og døden har stadig funnet nye og tilbakevendende uttrykk i Gyrðirs diktning. Den andre siden er ikke mørk og skremmende, heller interessant og litt forlokkende. Det er som om forfatteren flørter litt med døden og vil undersøke den andre virkeligheten. Heldigvis har han nøyert seg med å reise med sin pegasus – eller søvnssykkel – som befordringsmiddel.

Gyrðirs reiser og dødsfascinasjon er godt kjent fra en av Gyrðirs eldre landsmenn, skalden Egil Skallagrímsson. Assosiasjonen er ikke

grunnløs; det går en synlig tråd mellom de to poetene. Knut Ødegård har skrevet et godt etterord til Oskar Vistdals gjendiktninger i *Dikt i samling* med tittelen «Diktet som overlevingsstrategi» (Ødegård 2016). Dette kunne gjelde Egils diktning så vel som Gyrðirs.

Det norrøne verdensbildet

I det norrøne universet er dødsriket et sted. Vi møter ikke noe konsistent system av trosforestillinger, men den forestilling at den døde reiser til et annet sted, er tydelig i litteraturen. Vi hører f.eks. om skipsbegravelser, og i Gisle Surssons saga binder Gisle ‘helsko’ på den døde under haugleggingen. Det er ingen tvil om at de døde skal ut på reise. At denne forestillingen også var levende i den historiske virkeligheten, bekreftes av arkeologiske funn, og det finnes en rekke runeinnskrifter der det står at det er bygd en bro for en avdød. Grensene til dødsriket er heller ikke helt stengt. De døde kan komme tilbake, noen ganger som skrekkelige gjenferd som gjør stor skade og dreper folk, andre ganger som gode hjelpere eller rådgivere for sine etterlatte. Vi har også fortellinger om levende som besøker de døde for så å vende tilbake igjen. Det kan være for å søke råd eller kunnskap, eller for å hente gjenstander som de døde har tatt med seg.

Våre forfedre i vikingtida kjente nok døden minst like godt som oss. De visste helt sikkert at den dodes levninger ble liggende i sin grav, om de enn ble utstyrt med skip og reiseutstyr eller broer og vandresko. Likevel gjør de ære på sine døde med ritualer som bygger opp under forestillingen om dødsriket som lokalitet. Dette må vi kunne kalle diktning. Fiksjon og diktning kan gi innsikt i dødsriket. Dessuten kan diktningen – den gang som nå – hjelpe oss å forholde oss til døden.

Egil Skallagrimsson

Egil Skallagrimsson var en fremragende skald og samtidig en av de mest berømte sagaheltene. Egils poesi er overlevert i sagaen om ham,

der diktene er satt inn i en narrativ kontekst. Også i sagaen står vi i en verden der vi ikke helt vet hva som er historisk virkelighet, og hva som er fiksjon. Ble diktene til i de situasjonene sagaen beskriver? Har Egil virkelig levd? Var det virkelig den Egil som bodde på gården Borg på Vest-Island på 900-tallet som diktet disse strofene? Filologer har stilt seg disse spørsmålene gjennom generasjoner. Det er ingen tvil om at sagaforfattere har lagt egenkomponerte skaldedikt i munnen på sine helter, men det er heller ingen tvil om at noen skaldedikt er fra den tid de gir seg ut for å være. Videre er det variasjoner i håndskriftenes overlevering av diktene og dermed ulike oppfatninger av hvordan den opprinnelige teksten har sett ut. I denne sammenhengen skal vi ikke gå inn i disse diskusjonene, men forholde oss til sagapersonen Egil og lese diktene slik de er etablert i standardutgaven i *Íslensk fornrit (Egils saga 1933)*. Vi skal heller ikke her problematisere den historiske konteksten til diktene, men holde oss til den litterære konteksten sagaen formidler.

La oss da begi oss inn i Egils univers. Der møter vi en virkelig spenningsfylt person, en heller usympatisk, råbarket slåsskjempe. Han er så retthaversk at han aldri gir seg før han får det han mener han har krav på. Han er fryktløs og dreper for fote når han er i kamp. Med sine kjempekrefter og sine våpen tvinger han til seg det han mener han har rett på og hevner nådeløst enhver provokasjon. Samtidig er han den vareste skald. Diktene er intellektuelle kraftprøver som ikke står tilbake for hans fysiske bragder. Vi møter en genial dikterånd med dype menneskelige følelser. Det er vanskelig å forstå hvordan disse motsetningene kan rommes i en og samme person, men det er nettopp det som gjør ham så fascinerende og interessant. En uovervinnelig, nådeløs slåsskjempe – og en følsom kunstner.

Vi har bevart tre store dikt etter Egil i tillegg til en mengde såkalte *lausavisur* – enkeltstrofer – og noen fragmentariske rester av større dikt. De tre store diktene har alle på ulikt vis døden som tema. Det første heter *Höfudlausn* og er et lovkvad til kong Eirik Blodøks. Det andre heter *Arinbjarnarkviða*, et lovkvad til Egils venn, Arinbjørn. Det tredje kalles *Sonatorrek* – sønnetapet.

Høfudlausn betyr innløsning av hodet. Sagaen forteller at Egil hadde havnet i Eirik Blodøks' vold. Eirik, og særlig dronning Gunnhild, hatet Egil intenst etter at han hadde drept sønnen deres og ført skam over dem på annet vis. Til slutt hadde han drevet dem fra makten i Norge med *seid*, et magisk ritual. Eirik og Gunnhild hadde slått seg ned i England, der Eirik hadde fått et høvding-len under kong Adalstein. Nå hadde Egil, trolig på grunn av Gunnhilds *seid*, havnet på Eiriks grunn. Egil hadde få menn mot Eiriks hær, og alt annet enn å be Eirik om grid – nåde – ville være nytteløst. Eirik, og ikke mindre Gunnhild, var fast bestemt på å få Egil henrettet snarest mulig. Men blant Eiriks menn var Egils edsvorne venn Arinbjørn. Han fikk overtalt kongen til å la Egil leve natta over.

Egil brukte tida til å dikte et storslått lovkvad til Eirik. For som han sier i første strofe, så hadde han brakt med seg et sterkt redskap på ferden: «Viðris munstrandar mar», Odins sinns strands hav – diktergaven:¹

Strofe 1.

Vestr fórk of ver,
en ek Viðris ber
munstrandar mar,
svá's mitt of far.²

Jeg reiste mot vest over havet
og jeg bærer med meg
Odins brystvæske,
slik er det med meg.³

I de 20 strofene roser Egil Eiriks makt og styrke. Et godt dikt ville huskes, og på den måten bidra til å øke og bevare mottakerens ære.

Str. 20.

Bark þengils lof
á þagnar rof;
Kannk mála mjöt
of manna sjöt;
ór hlátra ham
hróðr berk fyr gram;

Jeg gav fyrsten lovord,
ved å bryte tausheten.
Jeg kan tale om dette
i mennenes hall,
fra mitt bryst
bærer jeg ros fram for kongen;

¹ *munströnd*, 'sjelens strand' er brystet, *marr* betyr 'hav' eller 'væske', *Viðrir* er et navn på Odin. 'Odins brystvæske' er skaldemjøden, evnen til å dikte.

² Alle Egils strofer er sitert etter *Íslenzk fornrit (Egils saga 1933)*.

³ Egils strofer er oversatt av artikkelforfatteren med støtte i *Egils saga 1933* og *Skj.1912*. En presis oversettelse er tilstrebet, og den er forsøkt satt parallelt med grunnteksten uten noe forsøk på kunstnerisk gjendiktning.

svá fór þat fram,
at flestr of nam.

det ble fremført
så de fleste hørte det.

Diktningen var virkelig Egils overlevelsesstrategi, og planen lyktes. Eirik lyttet til diktet og forsto at det ikke ville tjene ham til ære å ta livet av den som hadde gitt ham et slikt lokvad. Det følger forpliktelser med et godt kvad; mottakeren må gi en verdig gjengave, og Egil får beholde hodet sitt som skaldelønn. For første gang hadde Egil havnet i en livstruende situasjon der kjempekreftene ikke kunne hjelpe ham. Da tydde han til dikterkunsten. Den er sterkere enn den fysiske styrken.

Høfuðlausn er diktet i versemålet *runhent*. Det er en litt utvidet versjon av det vanlige Edda-versemålet *fornyrðislag*, men med en viktig innovasjon: enderim. Egils *Høfuðlausn* er det eldste diktet vi kjenner til i dette versemålet – og dermed det første kjente norrøne kvadet med enderim.

Egil ville neppe sluppet levende fra Eirik Blodøks i York, om det ikke var for hans trofaste venn, Arinbjørn. Når Egil mange år seinere får bud om at Arinbjørn har kommet tilbake til Norge, hedrer han vennen med et lokvad på 25 strofer, der han vier størstedelen av diktet til å takke for støtten hos Eirik i York. Dette diktet er vakrere og mer poetisk enn *Høfuðlausn*. Det kalles *Arinbjarnarkviða* og likner et minnedikt, selv om det er diktet mens personen ennå er i live. Arinbjørn dør snart etter dette, og nå står diktet som en bautastein over den døde. Det bryter gjennom dødens grenser ved å holde minnet om vennen levende til alle tider. Samtidig handler det om Egils eget møte med døden, der han reddet livet med et dikt:

Str. 7.

Né hamfagrt
høldum þótti
skaldfé mitt
at skata húsum,
þás ulfgrátt
við Yggjar miði
hattar staup
at hilmi þák.

Ikke vakker
syntes folk
min skaldelønn var
i høvdingens hus,
da jeg den ulvegrå
hatteknollen
ved hjelp av Odins mjød
mottok av fyrsten.

Str. 8.

Við því tók,
 en tvau fylgðu
 søkk sámleit
 síðra brúna
 ok sá muðr,
 es mína bar
 hofuðlausn
 fyr hilmis kné.

Det (hodet) tok jeg imot,
 og med det fulgte de to
 senkningene bak
 de side bryn
 og den munn,
 som fremførte
 hodeinnløsningen
 ved fyrstens kne.

Det tredje av Egils store dikt, *Sonatorrek* (Sønnetapet), er et arvekvad, et minnedikt over Egils to sønner. Den ene, Gunnar, var død av sykdom, den andre, Bodvar, var omkommet på sjøen. Også dette diktet består av 25 strofer, og det har samme versemål som *Arinbjarnarkviða* – *kviðuhátt*. Rammefortellingen er både gripende og humoristisk, et virkelig høydepunkt i sagalitteraturen.

Nær Egils gård, Borg, renner den vannrike elva Hvitå ut i fjorden. Der oppstår det voldsomme tidevannsstrømmer. Bodvar var i arbeid på en liten båt i osen og ble tatt av strømmene. Egil finner sønnen på bredden, løfter ham opp i armene og bærer ham ut på Borgarneset og legger ham i gravhaugen til Skallagrim, Egils far. Sagastilen tillater ikke forfatteren å se inn i personenes følelser eller tanker. Vi får bare vite det som kan observeres utenfra. Vi får høre at Egil er kledd i tett-sittende klær, men at kroppen trutner så hosene revner. Når Egil kommer hjem, går han rett inn i sengekammeret sitt og setter slå for døra. Han tar ikke til seg vått eller tørt, for nå vil han dø. Sorgen er tyngre enn han kan bære, og det verste er at han ikke kunne gjenopprette livsmotet og selvrespekten ved hevsn. Han kunne ikke hevne seg på naturen eller på sykdommen som hadde tatt den andre sønnen fra ham.

Familien gjør sitt beste for å lokke Egil til å åpne, men det er nyteløst. Da tyr kona Åsgjerd til det rådet å sende bud på Egils kjære fosterdatter, Torgjerd. Hun bor en dagsreise unna, men kommer sporenstreks. Hun banker på døra til Egils kammers og sier at hun deler farens sorg, og at hun gjerne vil møte døden sammen med ham. Det liker Egil å høre og slipper henne inn. Etter en stund ser Egil at Torgjerd tygger på noe og spør hva det er.

«Jeg tygger tang» sier hun, «for å plages dess mer; ellers er jeg redd, jeg kan altfor lenge leve.» «Gjør det vondt for folk, det?» sier han. «Fælende vondt!, svarer hun; «vil du ha»? (Lie 1970: 189)

Egil tar imot, tygger og blir så tørst at han ber om vann. Men etter en dugelig slurk av drikkehornet oppdager han at de har lurt ham – han har fått melk. Da foreslår Torgjerd, siden planen om sultedøden i første omgang hadde mislyktes, at faren skulle dikte et arvekvad:

«Enn om vi holdt liv i oss litt lenger, så du kunne yrke et arvekvad etter Bodvar! Så skal jeg riste det på kjevle, og etterpå kan vi da dø, om vi så synes. Lenge dryger det nok, tror jeg, før Torstein, sønn din, får yrket kvad etter Bodvar». (Lie 1970: 189)

Og Egil tar motvillig oppfordringen.

Han begynner med å beskrive situasjonen med noen metastrofer. Den første er slik:

Str. 1

Mjök erum tregt
tungu at hræra
eða loptvætt
ljóðpundara;
esa nú vænligt
of Viðurs þýfi
né hógdrægt
ór hugar fylgsni.

Det går svært tungt
å bevege tungen
og legge ord
på diktervekta.
Odins tjuvgods⁴
lar seg ikke lett
trekke fram
fra sjelens skjulested.

Så klager han over alt han har mistet, sine foreldre, sin bror og nå sine sønner. Og i strofe 8 kommer det fram som er særlig vanskelig for ham, at han ikke kan hevne disse tapene:

⁴ *Viðurs þýfi* er skaldemjøden. Jf. myten om at Odin stjal skaldemjøden fra jotunkvinnen Gunnlods varetekt. *Snorres Edda*, Skaldskaparmål, kap 2; *Hávamál*, str. 104–110. Se Munch, 1967: 131–133.

Str 8.

Veist, ef þá sök
sverði of rækak,
vas ǫlsmiðr
allra tíma;
hroða vágs bræðr,
ef vega mættak,
fórk andvígr
ok Ægis mani.

Vit at om jeg
med sverd kunne
forfølge saken,
var ølbryggeren⁵ død;
vindens brødre
ville jeg angripe
om jeg kunne,
samt Æges kone.⁶

Men det hjelper å sette ord på sorgen. Dikterstemmen blir sterkere og klarere, og motet stiger. Dette takker han skaldegaven for:

Str. 24.

Gøfumk íþrótt
ulfs of bági
vígi vanr
vammi firrða
ok þat geð,
es ek gerða mér
vísa fjandr
af vélǫndum.

Jeg fikk en ferdighet
av ulvens motstander,⁷
som er vant til kamp,
uten lyte,
og et sinn
som for meg gjorde
åpenlyse fiender
av svikere.

I siste strofe benytter Egil også samme teknikk som vi så ofte ser hos Gyrðir. Han beskriver et klart og konkret bilde som han ser med sitt indre øye. Han ser dødsgudinnen Hel på neset sør for gården. Men han frykter henne ikke. Det har ingen hast, men når tiden kommer, vil han komme henne glad og velvillig i møte. Han har diktet livsmotet tilbake.

⁵ *ǫlsmiðr*, havguden Ægir, jf. myten der Ægir brygger øl til fest for gudene (Munch, 1967: 103).

⁶ Ægirs kone er Rån. Med sitt garn trekker hun sjøfolk ned i havet (Munch, 1967: 73).

⁷ *bági ulfs*, Odin, jf. myten om at Odin skal kjempe mot Fenresulven ved Ragnarok (Munch, 1967: 142, 143).

Str. 25.

Nú erum torvelt:
Tveggja bága
njörva nipt
á nesi stendr;
skalt þó glaðr
með góðan vilja
ok óhryggj
heljar bíða.

Jeg har det vanskelig nå:
To fienders
nære søster⁸
står på neset;
likevel glad
skal jeg godvillig
og ved godt mot
vente på døden.

Så fortsetter sagaen med ordene:

Egil kviknet til ettersom kvadet tok skikk, og da det var ferdig, sa han det fram for Åsgerd og Torgerd og de andre i huset. Deretter steg han opp av sengen og satte seg i høgsetet. (Lie 1970: 191)

Samtidig som Egil med diktet reiser en bauta over sine døde sønner, redder han nok en gang sitt eget liv ved hjelp av skaldekunsten når hans fysiske krefter kommer til kort.

Egil, Gyrðir og døden

Egil er en av få sagahelter som dør av alderdom. For det kan han takke sin fysiske styrke og sitt kampmot, men ikke mindre dikterkunsten. Det finnes likheter og ulikheter i hvordan Egil og Gyrðir forholder seg til døden og til tilværelsen etter døden. Begge er innforstått med at livet en gang vil ta slutt, og de viser ingen dødsangst. Dette uttrykker Egil, som vi har sett, klart og direkte i siste strofe av *Sonatorrek*: «likevel glad skal jeg godvillig og ved godt mot vente på døden.»

Samme forestilling møter vi flere steder i Gyrðirs dikt, som i «Kveldssong» fra samlingen *Helgemess-sumar* (1996), som han avslutter slik:

⁸ To fiender er Fenresulven og Midgardsormen, og deres søster er dødsgudinnen Hel.

Or skodda stig
tårnet ved livets ende
Men eg dreg ikkje
dit
(Gyrðir Elíasson 2016: 85)

Og i «Solkverv» leser vi:

Stigen går over haugen
og over neste haug
og så haugen deretter
heilt til den lågthangande
kveldssola,
dette veldige romskipet
som ventar på
at eg skal gå om bord
opp strålestigen

Billetten ligg i
den venstre brystlomma
på vernedrakta
(Gyrðir Elíasson 2016: 127)

Å vandre inn i kveldssola er ikke assosiert med frykt eller motvilje.
Noen lystreise er ferden mot døden likevel ikke alltid:

Vegen innover Sprengisandur
er ljós til å byrja med
men blir litt
om senn mørkare

Slik er også vegen
mot døden
(«Bilete frå ei reise»; Gyrðir Elíasson 2016: 122)

På ett punkt er det en tydelig, ja, ekstrem forskjell mellom de to dikterne Egil og Gyrðir. Det gjelder hvordan de forholder seg til å ta liv. Egil er kriger, og i flere av enkeltstrofene hans er nedslaktning av mennesker tema. I Egils diktning er kampmot ærerikt, og han skryter av sine voldelige bragder i diktningen:

Lausavisa 14, kap 48

Farit hefk blóðgum brandi,
svát mér benþíðuðr fylgði,
ok gjallanda geiri;
gangr vas harðr af víkingum;
gerðum reiðir róstu,
rann eldr of sjöt manna,
létum blóðga búka
í borgliðum sæfask.

Jeg har fart med blodig sverd,
slik at raven fulgte meg,
og med gjallende spyd;
vikingene gikk hardt på,
gikk sinte til kamp
ilden raste over folks boliger,
vi lot blodige kropp
sovne i borgportene.

Gyrðir viser en helt annen respekt for livet. Der Egil ser ære, ser Gyrðir skam:

Mennesket er den ufyselegaste arten

Om hausten driv vi i dauden
sauen som har note sumaren
rett attmed oss

Simler blir myrda frå kalvane
sine i fjellet, av velnærde
handlingens menn, som etterpå
skryter av drapet i avisene

Slaktaren klappar barnet sitt
på hovudet om kvelden, og
morgonen etter går han stad
og drep lammet som
skjelv av otte i bingen

Fisk får ikkje symja opp
i elvane utan å bli
pint på onglar, og
mange tykkjest tru at
fisk einast er til
for å plagast
med stong (verst
av alle er veidemenn
som «slepper» i den
falske humanitetens namn)

Fuglane som flyg
gjennom lufta, oftast i
største uskuld, blir
skotne midt i flukta
og plukka opp i blodet
sitt, med brosten
himmel i augo

Og som om ikkje dette var
nok, tynner vi jamt
og samt ut i vår
eigen art

(påstanden i byrjinga ein gong til)
(«Auga for auga»; Gyrðir Eliasson 2016: 140–141)

Selv om grensene til dødsriket ikke er helt stengt i det norrøne litterære universet, finner vi ikke noen eksempler i Egils dikt på at man kan besøke dødsriket og vende tilbake igjen, heller ikke at døde besøker de levende eller går igjen. Bildet av Hel på neset er vel så nær han kommer et direkte innsyn i dødsriket. Hos Gyrðir er grensene uklare og noen ganger gjennomsiktige:

Denne lauvtunne veggen
mellom liv og daude
liksom ein skiljevegg av
japansk silkepapir,
somme stader rivna
så ein ser igjennom

(«Parallelt»: Gyrðir Elíasson 2016: 123)

På den andre sida av denne lauvtynne veggen ser Gyrdir liv. Døde kan komme igjennom, eller de kan leve i en lukket tilværelse:

Når vatna frys, held livet fram
under isen, endå dei fleste trur at liv
ikkje lenger finst der

(Fra «I djupet»; Gyrðir Elíasson 2016: 129)

Om dødsriket er mer lukket i Egils diktning, så bruker han ordet til å gi minnet om personer og deres ære et varig liv, slik det er formulert i Hávamål:

Hávamál, str 77.

Deyr fé,
deyja frændr,
deyr sjálfr it sama;
ek veit einn
at aldri deyr,
dómr um dauðan hvern.
(Íslensk fornrit 2014: 337)

Fe døyrr,
frendar døyrr,
ein sjølv døyrr òg,
men rosande ord
vil aldri døy
om den som har godt gjetord.
(Gjendiktet av Knut Ødegård,
Edda-dikt 1 2013: 127)

To av Egils store dikt, *Sonatorrek* og *Arinbjarnarkviða*, er minnekvad. Det siste er riktig nok diktet mens Arinbjørn ennå var i live, men tjener like fullt til å forevige hans ære. I sagauniverset er en persons ære vik-

tigere enn livet. Diktene holder minnet om en person og personens ære levende.

Alle de tre store diktene til Egil handler om døden. Både i *Höfuðlausn* og i *Sonatorrek* sier han eksplisitt at det er skaldekunsten som berger ham. Også i *Arinbjarnarkviða* refererer han til *Höfuðlausn*, og setter ord på hvordan skaldekunsten reddet livet hans.

I etterordet til Oskar Vistdals norske utgave av Gyrðirs dikt skriver Knut Ødegård:

Attom den unge poet Gyrðirs nye diktspråk finn vi ei desperat lei-ting etter bilete og forsvinningsnummer, indre og ytre røyster, gamaldagse og moderne spøkjelse. Diktet vert *höfuðlausn*, freistnader på å berga hovudet frå blodøkser i form av reklame, film teknologi, aukande fart, løynde og openberre mikrofonar, triks (Ødegård 2016: 157).

Gyrðir og alle hans islandske lesere kjenner godt Egil Skallagrímsson og hans diktning. Gyrðir gir en nokså åpenbar referanse til Egil i tittelen til sin tredje diktsamling som kom ut i 1985: *Einskönar höfuðlausn* (En slags hodeinnløsning). Her antyder han samtidig at diktningen er en overlevelsesstrategi også for ham. Men Gyrðir er seg selv lik. Han skriver ikke en *egentlig* hodeinnløsning – nei, en *slags* hodeinnløsning.

Litteratur

Edda-dikt bd. 1 (2013). Gjendiktet av Knut Ødegård. Oslo: Cappelen Damm.

Eddukvæði (2014). Utgitt av Jónas Kristjánsson og Vésteinn Ólason. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.

Egils saga (1933). Utgitt av Sigurður Nordal. Íslenszk fornrit bd. 2. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.

Gyrðir Eliásson (1990). *Svefnhjólid*, Reykjavík: Mál og Menning.

Gyrðir Eliásson (2016). *Dikt i utval*, gjendikta av Oskar Vistdal. Uten sted: Nordsjøforlaget.

Å DIKTE FOR LIVET

- Lie, Hallvard (overs.) (1970). *Egils saga*. Oslo: Aschehoug.
- Munch, Peter A. (1967). *Norrøne gude- og heltesagn*. Revidert utg. v. Anne Holtsmark. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skj= *Den norsk-islandske skaldedgting* (1912). Utgitt av Finnur Jónsson. København og Kristiania: Den Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag.
- Ødegård, Knut (2016). «Diktet som overlevingsstrategi». I: Gyrðir Elíasson: *Dikt i utval*, s. 155–58.



JOHN SWEDENMARK

I slutet finns början

Jag tänker inrikta mig på det musikaliska i Gyrðir Elíassons diktning. Utgångspunkterna är två: min erfarenhet som översättare av hans poesi och min övertygelse om att poesin är en maximal livserfarenhet som verkar genom att språkliga element (rytmer, ord och klanger) arrangeras i rätt ordning – också när det handlar om vad som lite slarvigt betecknas som ”fri vers”. I själva verket föreligger en viktig skillnad mellan dikter vars grundval är prosa (eller till och med talspråk) och dikter som bygger på metrik, fastlagd på förhand i klassiska versmått – eller som i Gyrðirs fall improviserad.

Jag har översatt två av hans prosaböcker (*Sömnhojen* och *Bland träden*) och många dikter – dock utan att någonsin ha fått en hel bok utgiven hos ett svenskt förlag. Jag gjorde till och med en egen version av diktsamlingen *Hugarfjallið* när den utkom 1999, kopierade upp i 52 exemplar och delade ut på Bokmässan i Göteborg, och hoppades att nån skulle nappa – men det gjorde de inte. Däremot fick jag göra ett radioprogram om *Tankeberget*, som boken heter på svenska.

Jag är ingen musikvetare; jag är poesiöversättare och poesiläsare. Men jag tänker använda en enkel musikalisk modell för att diskutera hur Gyrðirs dikter är uppbyggda. Jag gör en uppdelning mellan INTRO (eller: presentation av tema), GENOMFÖRING – det vill säga att temat utvecklas och det även kan komma in andra teman – och dikten slutar med ett CODA. Den sista raden är nämligen alltid extremt viktig hos Gyrðir. Slutet förvandlar dikten. Jag utgår från den ungersk-franske översättaren och psykoanalytikern Nicolas Abraham. Han beskriver diktläsningen som att läsaren ständigt anteciperar slutet, föreställer sig hur det hela kommer att sluta. Läsaren har hypoteser om dikten, och dessa uppdateras och fördjupas så att dikten blir mer och mer komplex.

Tills den verkligen är slut. När codan kommer ser man hela dikten i ett nytt ljus. Och det här inte bara vid jungfruläsningen, utan varje följande gång man färdas genom samma dikt.

Det här beskrev jag praktiskt i min bok *Baklängesöversättning*. När jag jobbade med Gyrðirs (och andras) dikter gjorde jag nämligen den konkreta erfarenheten att den första raden alltid är jättekomplicerad och svår, ofta nog grammatiskt knotig – medan den sista raden är enkel och innehåller en typ av uppenbarelse eller klarsyn. Så jag började översätta den sista raden först och sen jobba mig uppåt. Till den första raden – som då är mycket mer lätthanterlig när man överraskar den bakifrån; då har den ingen chans.

Nu ska jag ge ett exempel (ur diktsamlingen *Upplitað myrkur* från 2006) på en dikt där slutet kastar om allting och öppnar för en annan verklighet

Vindmyllurnar

Þær voru 2000 talsins
hérna þegar mest var
um miðja nítjándu öld,
segir hann mér,
bóndinn á Öland

Hér hefði Don Kíkóti
haft nóg verkefni

Í hauststormum, þegar
himininn var kolsvartur
og sjórinn grængolandi,
snerust spaðarnir
á þeim öllum
af slíkum ofurkrafti
að gamla fólkíð óttaðist
að Öland tækist á loft
í heilu lagi og svifi út
í sortann, út yfir
Eystrasaltið

Ég hef séð upplitaðar
en magnaðar myndir
af Hindenburgfarinu,
en Öland með 2000
vindmyllum hefði
slegið það út. Líka
brotlendingin

Väderkvarnarna

Dom var 2000 stycken
här som mest i mitten
av artonhundratalet,
berättar han för mig,
den öländske bonden

Här hade Don Quijote
haft nog att göra

I höststormarna, när
himlen var kolsvart
och havet var svartgrönt
snurrade skovlarna
på dem alla
med sån enorm kraft
att gamlingarna ängslades
att Öland skulle stiga
till väders och sväva ut
i svärtan, ut över
Östersjön

Jag har sett bleknade
men mäktiga bilder
av Hindenburgs färd,
men Öland med 2000
väderkvarnar skulle
ha bräckt det. Liksom
kraschlandningen

Det sista ordet på ensam rad, ”kraschlandningen”, är ett tillskott som drastiskt förändrar kedjan av associationer och fantasier till en akut överhängande fara, och gör rädslan till verklighet. Dikten består av ett förlopp där ett samtal leder till associationer som leder till andra associationer som leder till en fantasi. Och i och med att dikten kraschlandar i ordet ”kraschlandningen” blir hela förloppet också symboliskt. Och det uppstår en lustig metalitterär vits, eftersom ”brottlending” ordagrant betyder ”fragment som landar”. Det som var disparat och stack iväg åt olika håll – tack vare kraschlandningen sitter det ihop i en enda bild; dikten är färdig!

Jag läste på symposiet kring Eliassons författarskap under Samtids-poesifestivalen på Hamar i mars 2023 upp dikten om väderkvarnarna på halvbra isländska, därför att en sak som jag upplever i Gyrðirs dikter är att det finns en genomgående *puls*. Raderna är olika långa med olika antal stavelser, men det finns som regel två taktslag i varje rad. Raderna är således som musikaliska takter. Ibland går han dock upp till tre taktslag. Och det mönstret innebär att man bör läsa och översätta på ett sätt som gör att de där taktslagen hamnar på viktiga ord: jag översätter *för en uppläsare*, till exempel jag själv, som ska framföra resultatet.

Det här är det ena sättet att läsa upp fri vers: att behandla de typografiska raderna som musikaliska takter. Men det går förstås precis lika bra – vilket många gör: poeter, uppläsare, lärda – att läsa upp som prosa och lägga in pauser. Själv tycker jag inte så mycket om pauser mellan raderna, jag använder hellre andra metoder. Jag har lärt mig av Augustin Mannerheim, poet och versforskare, född 1915, att man ska sträva efter att betona *så lite som möjligt*; men det är det som betonas som är diktens viktigaste delar.

Man kan alltså läsa upp som prosa, men man kan också läsa upp med puls. (Man kan också eftersträva nånting mittemellan.) Jag upptäckte det här när jag för längesen läste en bok av den svenske litteratursäisten Jan-Olov Ullén, *Det skrivna är partitur*; där går han igenom Göran Sonnevis diktning, och beskriver den med samma tvåtakt, vilket han anknyter till Sonnevis pianospel och väldigt speciella sätt att läsa upp. Han hittar jazz och blues bakom Sonnevis radindelning och framförande. Det handlar om att hitta en tvåtakt: DAMM-PAMM,

DAMM-PAMM, DAMM-PAMM, mycket likt vad kontrabasen gör i en soft jazzinspelning. Eller DAMM-PAMM-PAMM om det är tre slag i varje takt.

Jag lyssnar tidigt efter de där mönstren, slår takten med foten eller fingrarna för att komma in i läsningen. Och i synnerhet gäller detta de korta raderna hos poeter som Gyrðir. Många rader är extremt korta, och han kan göra radbrytningar var som helst, till och med inne i orden. Det finns en dikt som slutar med ordet ”kamomill- / tet” – då fyller morfemet ”tet” upp en hel rad. Jag tänker också på en sån rad som DAMM-PAMM, även om det andra taktslaget kommer i en paus och inte hörs.

Att tänka på rader som musikaliska takter leder till begreppet *isokroni*, eller liktidighet: nämligen principen att vid uppläsningen bör raderna ta ungefär lika mycket tid, vilket kan leda till tempoändringar: att man gör långa rader lite snabbare men framför allt förlänger de kortare raderna och på så vis visar deras poetiska tyngd och därmed lockar fram de hemligheter och motsägelser som finns i dikten. Samt diktens förmåga att metaforiskt knyta samman vanligtvis fördolda samband mellan olika delar av existensen.

Orden får sin rätta plats, och sin blomstring, genom att tilldelas den *tid* de behöver i språkflödet. Inget ska slarvas över, som i dagligt tal. Men inget ska heller framhävas i onödan. Ett ord som sätts i fokus, till exempel genom ökad röststyrka, ställer i många fall de andra orden i skuggan. Men framför allt har överdriven emfas (eller effektfulla, dramatiska pauser) den nackdelen att de stannar upp flödet, lyfter fram det effektfulla på helhetens bekostnad.

Problemet med överklivningar har jag redan nämnt. När syntaxen och radindelningen inte sammanfaller. Att hushålla med pauserna är en käpphäst hos mig. Jag tycker att nästan alla, i synnerhet skådespelare, gör för långa pauser vid ny rad. Bättre är att istället för tystnad lägga lite mer energi i början av nästa rad för att på så vis markera radbyte. Eller laborera med tonhöjden, på ett sätt jag inte tänker gå in på idag. Medan pauserna i stället kan komma på oväntade platser, och på så vis markera eller inskräpa versens mönster.

Varifrån kommer det mönster som går att leta upp hos Gyrðir? Det finns inom poesin en tradition kring detta med två taktslag i varje rad. Goethe var en gedigen tvåtaktare; det fanns på 1800- och 1900-talet en fonetiker som hette Eduard von Sievers som hävdade att varje poet har sin egen rytm; det fanns Goetherytmer och Heinerytmer och Schillerrytmer, och från den iakttagelsen gjorde Sievers en typologi och lät bygga en apparat som kunde mäta varje poets fingeravtrycksliknande rytm.

Men jag vill också hävda att det finns ett spår som går tillbaka till järnåldern. Att Eddadiktningens rytmer finns kvar genomgående i den isländska poesin, åtminstone i de orimmade formerna. Det finns en puls och ett mönster med två – ibland tre – betoningar per rad. Ta nationalskalden Jónas Hallgrímsson (1807–1845): i en strof av honom kan man höra just det här groovet, understruket av alliterationerna på m- h- och s-. Raderna 1-2 och 4-5 har två taktslag, raderna 3 och 6 tre. Detta är inpräntat i alla islänningar via skolan och allmänbildningen. Jag återger den bara på isländska, men hoppas att klangen och rytmiken ska gå fram desto tydligare:

Mán ég þig, mey,
er hin mæra sól
hátt í heiði blikar.
Man ég þig, er máni
að mararskauti
sigur silfurblár.

Många isländska poeter jobbar också under 1900-talet i dessa taktarter: Johannes úr Kötlum (1899–1972), Þorsteinn frá Hamri (1938–2018), Hannes Sigfússon (1922–1997), Hannes Pétursson (1931–), och många fler. Skillnaden är att Jónas på 1800-talet jobbade med alliterationer som var med och byggde upp rytmen. Alliterationer och assonanser var förr i världen inte bara prydnad – utan också en grundläggande *rhythm section*. De ord som börjar på samma konsonant eller på olika vokaler är också med och skapar rytmen och pulsen. Om man till exempel lyssnar på förrre översteprästen i asatron (som ju är en officiell

religion på Island), Sveinbjörn Beinteinsson (1924–1993), så brukade han framföra Eddadikten *Völuspá* på en arkaisk melodi.¹

Jag hittade i *Vetraráform um sumarferðalag* (1991) ett så roligt exempel på en dikt som innehåller så många assonanser att den påminner om en forntida skaldedikt; skaldedikterna var ju fulla av inrim. Den är full av riktigt snygga assonanser – anrop mellan vokaler i samma eller närliggande rader:

Vornótt

Ekið fram með fjallinu
þoka hylur fannir og
djúpt í gljúfri situr
náttvera á steini og
hlustar með regnhátt
á niðinn í ánni
sem rennur
undir trébrúna
hér framundan
og í skini bílljósa
glampar á vota planku

Várnatt

Kör jag utmed berget
döljer dimman snön och
i ravinen sitter
ett nattväsen på stenen
lyssnar i sydväst
på bruset ifrån floden
som flyter fram
under träbron
ändå längre ner och
våta plankor blänker
i skenet av helljus

De arkaiska mönstren finns kvar. Men allitterationerna och assonan- serna är inte längre systemskapande, som i gamla dagar. De skapar en antydan till rytm, och gör att vissa ord knyts samman med varandra, och skapar på så vis vad Roman Jakobson kallade ”undermedvetna språkmönster i poesin”. Men de är långt ifrån perfekta eller regelmäs- siga; de har ett slags ockult närvaro.

Så hos Gyrðir finns, åtminstone antydningssvis, pulsen kvar från järnåldern – eller är det jag som skriver in den alltför mycket? Som översättare begår jag ett majestätsbrott ibland: Jag allittererar lite för mycket och lägger på lite för mycket puls, ungefär som en överpro- ducerad poplåt, och ett övermått av bokstavsrिम kallas på isländska för att *ofstudla*. Det har jag minsann fått höra. Men fasthållandet vid pulsen ger mig hjälp och inspiration, också när det är fråga om fri vers.

¹ Som jag också gav prov på vid seminariet på Hamar.

Jag tänker nu visa utifrån dikten om Ölands väderkvarnar hur jag uppfattar pulsen. Vid uppläsning är det de här pulsarna, markerade med rött så som jag har känt att de finns, och jag ska göra några nedslag.

Vindmyllurnar

Þær voru 2000 talsins
hérna þegar mest var
um miðja nítjándu öld,
segir hann mér,
bóndinn á Öland

Hér hefði Don Kíkóti
haft nóg verkefni

Í hauststormum, þegar
himininn var kolsvartur
og sjórinn grængolandi,
snerust spaðarnir
á þeim öllum
af slíkum ofurkrafti
að gamla fólkið óttaðist
að Öland tækist á loft
í hellu lagi og svifi út
í sortann, út yfir
Eystrasaltið

Ég hef séð upplitaðar
en magnaðar myndir
af Hindenburgfarinu,
en Öland með 2000
vindmyllum hefði
slegið það út. Líka
brotlendingin

Väderkvarnarna

Dom var 2000 stycken
här som mest i mitten
av artonhundratalet,
berättar han för mig,
den öländske bonden

Här hade Don Quijote
haft nog att göra

I höststormarna, när
himlen var kolsvart
och havet var svartgrönt
snurrade skovlarna
på dem alla
med sån enorm kraft
att gamlingarna ängslades
att Öland skulle stiga
till väders och sväva ut
i svärtan, ut över
Östersjön

Jag har sett bleknade
men mäktiga bilder
av Hindenburgs färd,
men Öland med 2000
väderkvarnar skulle
ha bräckt det. Liksom
kraschlandningen

Några kommentarer till pulsmarkeringen (som alltså är en hermeneutisk metod i lika hög grad som en musikalisk):

Rad 1: ”talsins” (och likaså ”stycken” i översättningen) uppfattas som obetonat på grund av att det inte heller framhävs i talspråket – och framför allt därför att en betoning här på första raden skulle etablera

ett önskat mönster med tre pulsslåg per rad. Det ger också en avslappnad stämning att svagbetona tidigt.

3: Närheten mellan de betonade stavelserna kräver en paus efter ”miöja”. Den markeras inte här, lika lite som de andra pauser som uppstår vid framförandet.

6: Jag har satt betoningen av namnet på andra stavelsen, trots att det går emot vanlig isländsk betoning. Det hänger samman med det isländska bruket att markera utländska namn och uttryck med aparta vokaler, här slutet /i/ och diftongen /ow/. Dessa bildar en enhet tack vare sin särart. Mer rätt hade kanske varit att rödmarkera bägge stavelserna.

7: Denna rad kan tas som typexempel på någonting som skulle ha passerat omärkligt förbi i vanligt talspråk, men nu tack vare versen både förlängs och förtydligas. Observera att jag undviker att betona ”nog” även om det skulle vara brukligt i talspråk, som emfas. Istället ligger tyngden på ”verk”. Jag skulle tro att en mätning av min uppläsning skulle visa att emfasen börjar i slutet av ”nóg” (som är en diftong /ow/ och håller i sig ända fram till bi-trycket i ”efni”). En påminnelse om att betoning är en flytande enhet som inte alltid äger rum i den betonade stavelsens kärna, även om den kanske uppfattas så.

10: Det är en poäng att inte göra för stor affär av det lantliga uttrycket ”grængolandi”, som är vanligt i beskrivningar av havet, utan istället lägga tonvikten på ”græn” så att daktylen ”golandi” liksom blir hängande i luften. En alltför stor emfas på märkliga ord skapar obalans i hela dikten. Detta gäller alla typer av uppläsningar av litterära texter: det märkliga behöver inte framhävas. Observera att jag i översättningen har avstått från att leta upp ett lika saftigt ord och istället upprepar morfemet ”svart” på ett avsiktligt klumpigt vis, som gör ersättningen ”svartgrönt” mer acceptabel.

11–17: Här ökar tempot och takten blir mer påfallande. Det är viktigt att hålla tillbaka i såna passager för att inte falla in i ett slags trallande ramsa. Isokroni (liktidighet) har också den uppgiften: att när så behövs rycka i tömmarna. Pausering blir viktigt, liksom att framhäva ett ord som ”Öland” genom att förlänga det.

18: Här handlar det tvärtemot resonemanget kring ”grængolandi” ovan om att pressa ut så mycket poetisk kraft som möjligt ur den korta

men magiska benämningen på Östersjön, *Eystrasalt*. Man skulle kunna likna den korta raden vid ett crescendo.

Avslutningsstrofen har samma rytmik som det föregående, men ett annat tonfall. Stormen har blåst över och ersatts med eftertanke. Det viktigaste ordet i strofen är kanske konjunktivformen ”hefði” i tredje raden från slutet. Jag föreskriver en ganska jämn och lugn puls som leder fram till det ordet – ett slags stilla resonemang.

19: Återigen ett ställe där jag går emot gängse betoning, som skulle ha framhävt leDET ”upp”. Förmodligen har vi också här en flytande betoning som placerar två taktslag över tre stavelser ”séð upplit”, och vad jag vill uttrycka med att ange ”upp” som obetonat är att det spelar den rollen just i den här omgivningen.

24: ”Lika” – som betyder ”också” – ville jag inte betona utan flög förbi, just för att rensa luften inför det häpnadsväckande avslutningsordet, var slutackord fångar upp all oro som finns i hela världen. Jag valde att betona den bestämda artikeln ”inn” för att förlänga raden och för att ge kraschen en onomatopöetisk gestalt.

För att roa mig satte också jag dit (med understrykningar) de oväntat många allitterationer som finns i dikten. De går kors och tvärs. Notera att eftersom ”2000” uttalas *tvö þusund* uppstår en obetalbar assonans mellan ”tvö” och ”Öland”,

Vindmyllurnar

Þær voru 2000 talsins
hérna þegar mest var
um mjöja nítjándu öld,
segir hann mér,
bóndinn á Öland

Hér hefði Don Kíkóti
haft nóg verkefni

Í hauststormum, þegar
himininn var kolsvartur
og sjóinn grængolandi,
snerust spaðarnir
á þeim öllum
af síkum ofurkrafti

Väderkvarnarna

Dom var 2000 stycken
här som mest i mitten
av artonhundratalet,
berättar han för mig,
den öländske bonden

Här hade Don Quijote
haft nog att göra


I höststormarna, när
himlen var kolsvart
och havet var svartgrönt
snurrade skovlarna
på dem alla
med sån enorm kraft

að gamla fólkíð óttaðist
að Öland tækist á loft
í heilu lagi og svifi út
í sörtnann, út yfir
Eystrasaltið

Ég hef séð upplitaðar
en magnaðar myndir
af Hindenburgfarinu,
en Öland með 2000
vindmyllum hefði
slegið það út. Líka
brotlendingin

att gamlingarna ängslades
att Öland skulle stiga
till väders och sväva ut
i svärtan, ut över
Östersjön

Jag har sett bleknade
men mäktiga bilder
av Hindenburgs färd,
men Öland med 2000
väderkvarnar skulle
ha bräckt det. Liksom
kraschlandningen



Här en underbar assonans
Öland – 2 (tvö).

Så det finns ett musikaliskt förlopp i den här dikten av Gyrðir, och hos många andra som skriver fri vers, ett förlopp som kan analyseras och diskuteras med den enkla terminologin INTRO GENOMFÖRING CODA. I och med att dikten har blivit hel först när den kraschlandat uppfattar man då också som läsare att det finns ett flöde mellan de olika associationerna. De olika aspekterna i dikten om de öländska väderkvarnarna sys ihop – man ser de inre likheterna mellan dem. Det som verkar disparat blir till tema med variationer, och då associerar jag till mitt favoritbegrepp, som kommer från Walter Benjamin: osinnlig likhet, *unsinnliche Ähnlichkeit*, vilket helt enkelt innebär att människan skiljer sig från djuren genom att kunna uppfatta likheter mellan saker som egentligen inte är lika; den metaforiska och mimetiska förmågan är någonting att vara stolt över.

I efterhand ser man också ur ett rytmiskt perspektiv – som översättare, som uppläsare, som den som studerar dikten – att det finns temposkillnader, taktväxlingar, rytmiska skillnader mellan de olika avsnitten. Utifrån dikten som helhet ser man dess komposition i detalj, inklusive olika typer av medvetandenivåer: en dikt kan vara t ex distraibland och känslösam ibland, och de variationerna får också ett musi-

kaliskt uttryck. Varvid det är viktigt att inte slappna av och bara låta pumpen gå under de mer disträa partierna.

Allting bildar en helhet när dikten väl är färdig. Kraschlandningen färgar av sig på allt och visar hur farligt och rikt det är att leva och fantisera. Gyrðirs codor (avslutningar) förvandlar hela texten och öppnar upp mot andra världar. Därför är det så viktigt att göra ett gott arbete på vägen som leder dit. Slutraderna innebär ofta ett möte mellan sam-existerande världar, som annars sällan korsas, annat än glimtvis. Dikten arbetar fram det mötet. Och vi är dess hjälpredor.

Litteratur

Abraham, Nicolas: *Rythmes*. Paris: Flammarion, 1985.

Benjamin, Walter: Om den mimetiska förmågan, i *Språkfilosofiska texter*. Göteborg: Daidalos, 2013.

Jónas Hallgrímsson: *Ljóðmæli*. Reykjavík: Helgafell, 1956.

Mannerheim, Augustin: *Poesins musik*. Stockholm: Ruin, under utgivning.

Swedenmark, John: *Baklängesöversättning*. Tollarp: Ariel, 2011.

Ullén, Jan-Olov: *Det skrivna är partitur*. Lund: Cavefors, 1979.



ERIK SKYUM-NIELSEN

Gyrðir Elíassons lyrik

En oversætters betragtninger

Indledning

Fra begyndelsen af 1990'erne, da jeg til bedømmelseskomiteen vedrørende Nordisk Råds Litteraturpris fordanskede *Bréfbátarígnin* (Papirskibsregnen), har jeg oversat fire romaner og seks novellesamlinger af Gyrðir Elíasson samt været konsulent eller det, som man på norsk kalder 'manuskriptvasker', på en enkelt novellesamling. Først gennem de senere år har jeg givet mig i lag med hans poesi og oversat seks digtsamlinger, hvoraf to gange to er udkommet samlet og de to sidste endnu i skrivende stund venter på at komme i trykken.

Dette har, bilder jeg mig ind, lært mig noget om spændingen mellem sortsyn og lyssyn, og på det leksikalske plan betydet en belæring og en bevidstgørelse omkring det islandske sprogs enestående transparens – dette, at ordene som hovedregel betyder, hvad der står, og for langt størstedelens vedkommende har en lang historie, som i mange tilfælde går tilbage til middelalder sproget.

Legendarisk i den forbindelse er Halldór Laxness' roman *Gerpla* fra 1952, som var en af grundene til, at han i 1955 tildeltes den litterære Nobelpris. Selv har han udtalt, at han i dette værk havde pålagt sig den disciplin ikke at benytte ét eneste ord, om hvilket det ikke var muligt at bevise, at det havde været i brug i det 11. århundrede. Dette valg hang sammen med bogens bærende idé, som var at "nedbygge" og "afglorificere" sagalitteraturens traditionelle helteideal og vise, hvordan heroisme i middelalderen, men også i forfatterens krigeriske samtid,

fungerede som ideologisk filter mellem menneske og virkelighed og i sidste ende gjorde folk blinde for verden omkring dem. Til dette formål valgte Laxness en elsket klassiker, *Fostbrødrenes saga* (i sin ældste form formentlig skrevet i slutningen af det 13. århundrede, skønt dette er omdiskuteret), over de to uforfærdede slagsbrødre Torgejr Håvarssøn og Tormod Bersessøn, som sammen drager hærgende rundt i Islands nordvestlige egne og slår folk ihjel, både med og uden gode grunde dertil. Romanen blev heldigvis omsat til dansk af Martin Larsen, en stilsikker ekspert i saga og edda (*Kæmpeliv i Nord*, 1955).

Hvad betyder gennemsigtheden og det arkaiske præg for den, der oversætter fra islandsk? Han skal være moderne i sit ordvalg, også hvor kildesprogsteksten ikke er det eller synes at være det, og oversætteren må til stadighed være på vagt over for at gøre det tilsyneladende dagligdags enkle primitivt og banalt – eller, omvendt, at tillægge det ligefremme islandske udtryk en dybde, det ikke har, samtidig med at han bør være åben for den visdom, som udtrykket måske så alligevel har, når først den opmærksomme læser prøver at tænke over det.

Afskeder i forhold til islandsk lyrik

Gyrðir Eliassons poesi er traditionsbunden i den forstand, at han i lighed med Halldór Laxness viser trofasthed over for sprogets ælde og elsker at bruge ord, som har hjemmel i middelalderhåndskrifterne. Men samtidig er han modernist af den radikale type, som tager afsted med den fortid, han som digter føler sig forpligtet på. Han siger farvel til atomdigternes komplekse, tit dunkle metaforik og deres draging mod symbolet, siger farvel til 1960ernes såkaldt ”åbne” eller oprigtige digt (Hannes Pétursson, Hannes Sigfússon), siger farvel til 1970ernes hverdags sprogligt snakkende digt, som implicit skulle markere poesiens nære naboskab til alt muligt andet end litteratur. Derudover siger han farvel til det vittige, kraftigt pointerede digt (Sigurður Pálsson) eller det gakkede, gøglende digt (Dagur Sigurðarson). Ja, han lægger tilmed tydelig distance til sin egen og Ísak Harðarsons egen kortvarige flirt i 1980erne med konkretismen.

De fire samlinger, som jeg her vil forholde mig til, er *Nokkur almenn orð um kulnun sólar* (2009, da. *Nogle almindelige ord om solens afkøling*, 2023), *Hér vex enginn sítrónuviður* (2012, da. *Her vokser ingen citrontræer*, 2023), *Síðasta vegabréfið* (2016, da. *Sidste brev*, 2024) og *Draumstol* (2020, da. *Drømmetab*, 2024).

I disse bøger, som indbyrdes befinder sig nær ved hinanden både i henseende til teknik og tematik, går Gyrðir Elíasson, sammenlignet med sin tidligere lyrik, efterhånden tættere på hverdagen og lidt nærmere til det biografiske subjekt, samtidig med han bliver mere vendt ud mod læseren uden at være decideret henvendt. Den gennemgående tone er blød, blid, langsom, søgende, varsom. Vi har at gøre med en digter, som i denne periode passerer de 50 og stiller sig i eftertankens tegn.

Formmæssige karakteristika

Af formale kendetegn vil jeg for det første fremhæve de hårde enjambementer fra vers til vers og undertiden fra strofe til strofe, et poetisk virkemiddel, som i det 20. århundredes poesi fik stadigt større betydning i takt med sejren for de frie vers, men hvis virkning også forstærkes hos digtere, der viser forsigtighed med hensyn til brugen af opmærksomhedsskabende symboler og metaforer.

Her er ”Hverdagsmennesker” fra *Hér vex enginn sítrónuviður* (2012) typisk:

*Over de gule og røde tage
 fjeldet i aftensolen, tunene med
 det visnende græs, en hvirvelvind
 går hen over stråene, den mørke vej
 ligger i bugtninger langs med
 havet. En gruppe gråklædte
 mennesker som spadserer
 i strandkanten, og røg
 fra et bål stiger op*

*fra en lav klippebræmme.
Menneskene går langsomt,
og i én lang række
mens solens ild kølnes*

Kun ét sted i dette digt, nemlig i linje 11, er der sammenfald mellem vers og hovedsætning. Og kun ét sted, i linje 13, den sidste, falder en ledsætning og verset sammen. Omvendt får vi i linje 6 en emfatisk pause med punktum inde i verset. Den slags greb påbegyndte digteren med komma, kolon og semikolon i *Blindfugl/Svartflug* (1986), men siden har han forstærket det med anvendelse af punktum.

For det andet bemærker man i det ovenfor citerede digt den åbne, svævende slutning. Digteren har efterhånden fundet ud af, at en strofe eller et digt gerne må slutte ufuldendt eller i det mindste med en halvlinje, som vækker undren, sådan som det sker to gange i samme bogs ”Enkelte ekstra græsstrå”:

*Landevejen fører
forbi gulnende tun,
himlen ovenover er som et øre
der afventer ord fra jorden.
Det må være nytteløse ord
fra en jord hvor tredje verdenskrig
kaldes for verdensfred*

*Alligevel synes himlen at vente spændt
på ordene. En stribe af havet ses
i det aftagende dagslys, bilens lyskegler
danner gullige spor på vejen, og glider
så sammen med de visnende græsstrå
i vejsiderne*

*Chaufføren snakker med sig selv.
Pludselig standser bilen, og så
bliver den kørt hurtigt baglæns,
samme vej som den kom*

*Ordene der var draget af sted
op fra mulden, op mod den lyttende
himmel, falder til jorden på ny,
afbrændte, og forsvinder i det
mørke græs*

Prøv at læse digtet højt og læg da mærke til de steder, hvor en verslinje enten kalder på et ophold eller på, at man læser hen over versgrænsen. Dette er det greb, vi kalder for tærskellinjen, hvor noget både kan danne en slutning og få en fortsættelse. Ved oplæsning fremkalder formgrebet en tøven og får én til at lade linjen runge lidt i tanken, inden den forbindes med den følgende linje og danner en helt anden betydning.

For det tredje ser vi i de to hidtil citerede tekster et karakteristisk fravær af den traditionelle lyriske tiltale, apostrofen til et du, som kan være læseren eller den elskede eller en udspaltet side af det lyriske subjekt. For det fjerde et fravær af rimdannelser og fast rytme, for det femte en særlig lavmæltthed, bl.a. i form af fravær af *exclamatio*.

Leksikalsk

Hvis Halldór Laxness i sin helteparodi *Gerpla* suverænt demonstrerer leksikalsk mesterskab ved kun at vælge gloser, som nutidssproget bevisligt har til fælles med vikingetids- og middelaldersproget, viser Gyrðir Elíasson troskab mod det islandsk, folk bruger i dag. Hans modne digte kendetegnes ved stram økonomi i anvendelsen af neologismer, han vælger helst det nærmeste, mindst ekstreme, mindst påfaldende ord. Et materiale med lav symbolværdi lades op og får høj symbolværdi, uden at enkelte gloser får lov at danne bjergtoppe og semantisk skille sig ud fra deres omgivelser, så disse ligesom instrumenteres i totalitetens tjeneste.

Til gengæld sker der hyppigt sammenstød mellem på den ene side konsekvent nøgternhed og materialitet i ordvalg og så på den anden side indbrud af navne på a) steder, b) komponister og c) lyrikere. Lokaltiteterne skaber en (ofte falsk) fornemmelse af tryghed. Alle forfatter-

navnene skaber kunstnerisk forbrødring. Komponisterne skaber fællesskab og modstemning til tekstens stemning, som man også kan iagttage det i Gyrðir Eliásson's prosa. Her kommer mange malere for øvrigt også til.

Stemning

En dansk forfatter, som var indkaldt til på TV at udtale sig om novelle-samlingen *Milli trjáanna* (2009, da. *Mellem træerne*, 2011), der skaffede forfatteren så flot en anerkendelse som Nordisk Råds Litteraturpris, rejste mod fortællingerne en alvorlig kritik: De var simpelt hen for triste!

Det kunne hun have fuldstændig ret i. Såvel i noveller som digte kredser Gyrðir Eliásson om ensomhed, angst, frygt (der ofte viser sig ubegrundet, men lige så tit begrundet), gysen, tvivl og rådvildhed, men først og fremmest melankoli. Vi skal om lidt vende tilbage til stemninger og stemningsomslag. Men først kigger vi på et digt, som har titlen til fælles med en af novellerne i den prisbelønnede bog. Vi er nu, med ”Den lange dagsrejse”, ovre i *Síðasta vegabréfið* (2016):

*Når der falder sollys på græsset
vågner alt til live
Når der falder sollys på træerne
vågner de alle til live
Når der falder sollys på mig
vågner alt i mig til live
(men det hænder sjældent her)*

*Alt dette siger sig selv
sådan set*

*Når solen forsvinder i havet
sammen med sit skin*

*begynder altings lange transport
tilbage
ind i natten*

Versteknisk kan man her iagttage de greb, som blev forsøgt beskrevet før, ovenfor: Første strofe har tre sammenfald mellem adverbial led-sætning og verslinje, samt tre sammenfald mellem verslinje og hoved-sætning. I anden strofe kommer et hårdt enjambement, som gør første linje til tærskellinje, fordi strofen kunne slutte, men netop *ikke* gør det. Og om tredje strofe kan man sige, at den går til yderligheder med både indrykning og en svævende slutning. Stemningsmæssigt kendetegnes digtet ved en brat vending sidst i første strofe og en dødsstemt slutning på hele teksten.

Digtenes rum

Hvor er vi henne? Det kunne være hvor som helst, for de eneste elementer er græsset, træerne, solen og natten. Det er et godt eksempel på den ”stoffets minimalisme”, som præger Gyrðir Elíassons lyrik, uanset om denne rumligt set lokaliseres i en bygd langt ude på landet, i en spredt bebyggelse inde i landet, i fiskerbyen ved havet, storbyen Reykjavik eller et tilfældigt sted på en udflugt. Den forsker havde helt ret, som i antologien *Okkurgulur sandur. Tíu ritgerðir um skáldskap Gyrðis Elíassonar* (2010) kaldte ham for ”omverdensafhængig”!

Med til beskrivelsen må imidlertid høre bevægelserne i rummet, som kan være en langsom vandring eller hurtig kørsel i bil, men altid implicerer overgange fra noget til noget andet, en grænse eller afgrund, hvor verden viser sig farefuld og truende. Ligesom omvendt stedet kan være omgivende rum for stilstand, som så igen venter på forandring, forvandling, mulig fortabelse. Omgivelser fortolkes som intervaller, hvor det genkendelige viser sig at være besynderligt, og hvor det ejendommelige viser sig uomgængeligt, uhyggeligt konstant – og derved går hen og bliver underligt bekendt. Verden er i hans digte ’annarlegur’ eller ’furðulegur’ – dvs. besynderlig, underlig, mærkværdig. Som i dig-

tet ”Efter ceremoni i hjemmet” (*Siðasta vegabréfið*), hvor læseren skal forestille sig, at et lig kort forinden er blevet lagt i en kiste:

*Fjeldet er sort, næsten opslugt
af mørket. Huset ligger halvvejs
indhyllet i træer. Lys i alle vinduer,
og nu ser jeg hvordan de bærer kisten
ud i varevognen, som er hvid.
Motoren er i gang, og dørene bagi
står på vid gab. Jeg står ude
på tunet, uset af alle, og
ser dem skubbe kisten ind
på bilens gulv. En skrabende lyd
føres over til mig, højere end
motorens brummen og
de sortklædtes mumlen.*

*Jeg ved hvem der er i kisten,
alligevel har jeg det,
som om det er mig selv. Jeg
bliver stående dødsens stille*

Tematisk inventar

Det vil være en overdrivelse at betegne Gyrðir Eliasson som en dødens digter, men man kan godt kalde ham en nattens og aftenens digter som følge af den gennemgående spænding mellem lys og mørke. Det er meget karakteristisk, at lyset som regel kommer indefra, eller at varmen opstår på baggrund af kulden, eller omvendt, som i disse digte fra *Nokkur almenn orð um kulnun sólar* (2009):

*BILLEDE FRA TUR
Vejen ind over Sprengisandur
er lys til at begynde med*

*men bliver så ganske
ganske langsomt mørkere*

*Sådan er også vejen
mod døden*

*

INDLAND

At gå ad en smal jordsti
med en mat lygte
mellem træerne

Mørket udenfor
mørket indenfor

det er det totale mørke

Spørgsmålet bliver så, hvorvidt mørket er totalt, når man læser digtene efter hinanden. Om det kan vi sige, at man altid bæres på sorte vinger ind i lyset, at der midt i melankolien forekommer en slags underspillet epifani. Der opstår en glød indefra og nedefra. Sorg slår om i glæde, i en sørgmodig eller sorgmunter glæde. En paradoksal optimisme gøres troværdig på basis af pessimisme. Hvad der skyldes, at digteren er jordbunden realistisk, illusionsløs i sit tilværelsessyn. Guðmundur Andri Thorsson taler i *Okkurgulur sandur* om sørgesange spillet på harmonika, måske endda mundharmonika, og vi kan udvide billedet, gøre det generelt og måske kalde Gyrðir Elíassons poesi ensomhedens symfoniorkester eller et lyrisk lommeorkester, konstrueret til at spille eremitens fugaer, hvori tonerne bæres frem forbundet med ordene.

Symbolsk inventar

I digtning med et sådant tematisk register er der grænser for farvevalget. Man møder som regel de mørke farvers poet, som søger det blå og det sorte og det grå, og hos hvem det røde og gule højst kan være midlertidigt. Prøv f.eks. at se udelukkende på farveadjektiverne i ”Melankoli (No. 1)” fra *Draumstol* (2020):

*Rødfjeldene har ganske rigtigt
den farve navnet antyder
men elven der løber imellem dem
er blå, undtagen når det regner
meget, så er den grå.*

*Jeg har tit og længe vandret
i disse fjelde, alene med min stav,
men det er altid elven, der drager
mig mod sig til sidst. Fra de røde
fjeldkamme kigger jeg ned i
dalen, hvor elven slynger sig
som fjeldkvindens fletning*

*Så begynder det at regne. Det
regner hver gang jeg tager ud
til disse fjelde, solen som lyste
klart, da jeg begav mig på vej
forsvinder bag en sky*

*Vandet jeg drikker
af elven
er tungt som bly*

”Fjeldkvinden” (Fjallkonan) er en sagnskikkelse, som på Islands nationaldag 17. juni levendegøres af en kvinde klædt i traditionel dragt.

Men digtet er alt andet end festligt og bevæger sig da også fra det røde til det blå for at slutte i det grå bly.

Sådan er nu engang disse digtes symbolunivers. Som Jóhannes Kjarvals ansigter inde i lavaen. Med en natur, der gang på gang viser sig at rumme ”noget mere” – som er overgangens og forvandlingens mulighed. I Gyrðir Elíassons noveller behøves faktisk kun et bord, en skrivemaskine og en kaffekop samt måske lidt trommende regn på taget – så sker der altid bare et eller andet, noget dukker op og kræver hele opmærksomheden. I hans digte behøves der tilsvarende kun et anslag på tre-fire linjer, som kort angiver en scene, en situation. Så opstår der med ét en spænding. Billedmæssigt derved, at *hovedet* forvandler sig til en hule eller hvælving og *huset* symbolsk gøres til sted for beskyttelse og tilflugt.

Kan man i denne kombination af et tematisk og et symbolsk register se rids af et syn på individet og mennesket? I så fald bliver det en menneskeopfattelse præget af skepsis over for subjektivitet og manglende tro på det suveræne og magtfulde individ. Hovedet er hos Gyrðir Elíasson subjektivitetens bolig, men dets kranium er som en æggeskal, og mennesket er i forhold til naturen som en indbrudstyv, en husbesætter, en snyltegæst, som befinder sig i en halvsovende tilstand mellem drøm og virkelighed. Ligesom i hans noveller synes der at være åbne vægge mellem vågen tilstand og søvn, mellem indre og ydre, mellem livet og døden, mellem de levende og gengangerne, mellem realitet og fantasi, som mellem rationalitet og mystik, mellem normalitet og vanvid, eller hverdag og eventyr.

Man kunne tale om en genkommende mareridtilstand eller hos subjektet en slags mareridtsparathed. En post-katastrofisk eller altomfattende katastrofisk stemning. Menneskene beskrives som fjeldvandrere, der har slået teltet op på en bjergskråning og på forhånd ved, at lavinen kommer. Bedst er dette måske yderligere beskrevet af Halldór Guðmundsson i det sidste bidrag til antologien *Okkurgulur sandur* (2010):

De tyske filosoffer Theodor Adorno og Max Horkheimer, sandsynligvis deres århundredes mest pessimistiske filosoffer, sammenlig-

nede i hovedværket (*Oplysningens dialektik*) den kritiske tænkens lod med skæbnen hos en mand, som sidder i en vaklende hytte midt på en fjeldskråning og skriver sin historie i skæret af det sidste stearinlys lige inden den store lavine bryder løs. Dette er skrevet hen imod slutningen af den seneste verdenskrig, og man kan bebrejde dem sammenligningen eller lade være. En sådan trussel vil ikke ramme Gyrðirs verden; han er egentlig kommet længere: lavinen er skredet, der vågner en mistanke om de første solstråler i horisonten, og den lille dreng, som sad i hytten i stedet for grubleren, kigger forsigtigt ud ad vinduet: hytten står der endnu, og han begiver sig på vej med sin lommelygte og spejder omkring sig: Var der ikke et hus dér? Boede der ikke en sær mand i ternet skjorte, den gamle mand på træstammen, som låste sig ude på altanen, var han ikke dér et sted? Og den gamle kone, der snakkede med koen, traskede hun ikke op ad bakken derhenne? Og inden man ved af det, er drengen begyndt at genskabe en lille by langt ud på landet: elven, hytten, og broen, som de stedkendte siger fandtes engang i Borgarfjörður Eystri (indskud: verden, som fandtes engang). Så går han hjem til sig selv og tænder for et ældgammelt komfur og laver sig en kop kaffe – for der er aldrig blevet drukket så meget kaffe hos nogen islandske forfatter siden Guðrún frá Lundi var på sit højeste.

I Gyrðir Eliassons lyrik, og især efter år 2000, gennemlever læseren en krises permanens, lytter til en blues spillet på harmonika og føler melankoli som en sorg uden genstand. Måske kommer vi tættest på i ”Melankoli (No. 1)”, også fra *Draumstol* (2020), hvor farvesymbolikken drives helt i bund:

*Rødfjeldene
er ikke alene røde
men rødglødende*

*Elven som løber
imellem dem
er blå,
blegblå*

*Vinteren maler med hvidt
over fjeldene og elven*

*Indtil foråret kommer
og lejer atelieret
af den*

*Alligevel ser jeg
ingen farver*

Har en poesi skrevet på disse udtryksmæssige og tematiske præmisser sin egen sandfærdighed? Det synes oversætteren. Det er desværre (eller også heldigvis) troværdig litteratur i en post-katastrofisk eller permanent kaotisk tid.

Litteratur

Gyrðir Elíasson: *Nokkur almenn orð um kulnun sólar*, Uppheimar, Reykjavík, 2009

Gyrðir Elíasson: *Hér vex enginn sítrónuviður*, Uppheimar, Reykjavík, 2012

Gyrðir Elíasson: *Síðasta vegabréfið*, Dimma, Reykjavík, 2016

Gyrðir Elíasson: *Draumstol*, Dimma, Reykjavík, 2020

Gyrðir Elíasson: *Nogle almindelige ord om solens afkøling og Her vokser ingen citrontræer*, Jensen & Dalgaard, 2023

Gyrðir Elíasson: *Sidste brev og Drømmetab*, Jensen & Dalgaard, 2024

Magnús Sigurðsson (red.): *Okkurgulur sandur. Tíu ritgerðir um skáldskap Gyrðis Elíassonar*, Uppheimar, Reykjavík, 2010.



OSKAR VISTDAL

Norsk omdikting av Gyrðir Elíassons þöesi og þrosa

Gyrðir Elíasson reknar seg like mykje som málar som diktar, måling og dikting lever i godt grannelag hjá honom: «Anden er den same, i baa gjeld det å få sagt slikt som det er vandt å setja ord på.» I litteraturen held han for at diktet er likaste laget. «Diktet høyrer til det djupaste i oss og vil truleg alltid gjera det. I djupet finst venleik og ljós, men òg utokke og myrker.» I Gyrðis dikt er ljós og myrker gjerne motsetnadspar, like ofte som det røynglege og mystiske går i tospann – attom det kvardagslege kan ei anna verd anast. «Diktinga er etla til å målbera eit annleis livssyn, innsyn i undertonar i livet, verda bortom orda» – helst «i freistnad på å frøyse augneblinken i noko varande» – «der ewige Augenblick», som Goethe tala om.¹

Like mykje i dikta som i målarstykkka lykkast han best i balansegang mellom det ljose og det myrke, mellom det figurative og abstrakte. Dette kallar stundom fram uhugnad og kaldtokke, men Gyrðir veg opp med ironi og komikk, slik som i *Nokre allmenne ord om solas utmatting* i diktet «Samhliða» / «Jamsides» om den «lauvtunne veggen / mellom liv og daude / lik ein skiljevegg av / japansk silkeþapír / somme stader rivna / så ein ser tvert igjennom.» Slike motsette stemningar kjem like gjerne til uttrykk omveges i språket som i beinveges skildring, eller handlinga spelar seg ut i språklege nyansar i val av ord, former og lydar.

Føremålet med dette stykket er å syne ein del utfordringar med å gjendikte Gyrðis forfatterskap, der det er om å gjera å gjenskapa ikkje

¹ Heimildin. Reykjavík 1.–7.12.2023, nr. 4, s. 8–10.

berre ordtilfang, men òg særdrag i rytme, stil, lyd- og formval, underliggjande tekstsamband (intertekstualitet) og tilvisingar (allusjonar) på like endefram og utilgjord vis som i originalen. Det blir gjeve døme på meir eller mindre vellykka løysingar på utmaningane, og på kva for hindringar som ligg i vegen for dei.

Gyrðir er ein modernistisk diktar, men samstundes tradisjonell i både mål og mentalitet. Det har vore ei tydeleg utvikling i forfattarskapen. Dei tidlege bøkene er mest sentrallyriske og eksperimentelle; samfellinga av tradisjonelt og moderne er meir saumlaus etter kvart som dikta er vortne meir episke og prosaen meir lyrisk i eit samantrengt, men samstundes kvardagsleg formspråk. Dette kan visast fram i attdikting til tradisjons- og lokalfarga norsk, som i sin kvardagsdåm knapt tolkar originalen ringare enn andre omsetjingar.

Overføring av Gyrðis verk til nynorsk byrja med utvalde dikt og noveller til litteraturfestivalen på Lillehammer i 2009, der Gyrðir var heidersgjest. Mellom 2012 og 2023 vart elleve bøker sette om, av dei er ni utgjevne. *Nokre allmenne ord om solas utmatting* og *Her veks ingen sitrontre* er ikkje utgjevne, men utval or båe bøker er med i *Dikt i utval 1983–2012* (2016). Dei andre utkomne er diktbøkene *Siste reisebrev* (2020) og *Drøymevegring* (2023), novellesamlingane *Steintre* (2012) og *Koparáker* (2016) og romanane *Ved Sandelva* (2013), *Utsyn frå sørglaset* (2014), *Vandrande ikorn* (2019) og *Sørgjemarsjen* (2021).

Ein omsetjar må ha full respekt for kjeldespråket, skal likevel laga ei ny, sjølvstendig tekst. Spørsmålet er kor langt ein kan tillata seg å gå. Fransk-amerikanen George Steiner meinte at «identitetsmarkørar» skal prege omsetjingar, ettersom dei er eit nytt steg i utbreidinga og utviklinga av eit diktverk.² Så pretensjose kan dei færraste omsetjarar vera, men utsegna gjev tru på at ein kan vera medskapar. Albert Lange Fliflet, ein av dei fremste norske omdiktarane, hevda at kreativ omsetjing handla om å plukke sund eit tidlegare skapt diktverk og setja det saman att på ei ny gjerd. Det prova han i attdiktinga si av det finske nasjonaleposet *Kalevala* til telemarksmål, eit godt døme på at omsetjing også er tolking, og at tekst og tolk må ha sams resonansbotn for at

² Ástráður Eysteinnsson og Daniel Weissbort (red.): *Translation – Theory and Practice*. Oxford University Press 2006, s. 397.

omsetjinga skal lykkast. Det er som å stemme eit instrument – finst samklang for samspel, bør utfallet bli godt.³

Gyrðir uttrykkjer seg på rikt og raffinert islandsk, som må varetakast best råd i omsetjing. Like fullt skal ho ha norsk dâm over seg. Det er freista gjort med lyd- og formverk, ordtilfang og ordfelling frå dølamål, litt på same vis som Albert Lange Fliflet i *Kalevala* henta ressursane frå telemål. Samstundes som Gyrðir diktar komplisert på eit høgt medvitsnivå, er han overlag munnleg. Omsynet til desse to særdraga let seg balansere og sameine i dølafarga nynorsk. Ein får seia som Knut Hamsun om grunnfjellet i sitt skrivi: «Jeg har vågâmålet midt i hjertet.»⁴ Hamsun hadde rett nok låk tru på nynorsken, men den målforma byd seg fram i omsetjing av Gyrðis verk, ikkje av målstrevale, men av rytmiske, stilistiske, emne-, miljø- og stemningsmessige grunnar.

Ei vanleg innvending mot omsetjingar frå islandsk til nynorsk er at dei verkar gamaldagse med arkaismar som liknar eller minner om uttrykk i opphavsmålet. Mest på vakt må ein vera mot løynde islandismar – «falske vener», ord som finst i bâu mål, men med ulik valør og ofte anna tyding. Døme gjev eit par boktitlar av Gyrðir. Romanen *Svefnhjól-ið* vart på norsk heitande *Søvnhjulet*, på dansk *Søvnicyklen*. Grunntydinga av *hjól* er ‘hjul’, men er òg ordet for ‘sykkel’. Namnet på novellesamlinga *Bréfbátarigningin* blir gjerne omsett gale med *Brevbåtsregnet*. I islandsk – liksom i eldre norsk – har *brev* omfram den trengre tydinga ‘skriftleg melding’ den vidare ‘papir’. I Setesdalen heitte pengesetlar såleis lenge *brevpengar*.

Gyrðis bøker er merkte av særeigne uttrykk og talebragder, ordspel og aforismar, rim og allitterasjon. Ikkje sjeldan finst duld tilvising til eigne og andres verk. Her lyt omsetjaren freiste vera like kreativ som diktaren ved å spela på heile registeret i målspråket. Både diktar og forleggjar har vore gode hjelparar i arbeidet med å få det til: Gyrðir raus med vitringar om ymse slags intertekstualitet, utgjevarane – særleg Hanne Bramness i Nordsjøforlaget – hage til å vega mellom det naturlege og det kunstige for å gjera tekstene dynamiske og levande i over-

³ Per Quale et al (red.): *Det umuliges kunst. Om å oversette*. Oslo: Aschehoug 1991, s. 322.

⁴ Gunvald Hermundstad (red.): *Hamsuns polemiske skrifter*. Oslo: Gyldendal 1998, s. 191.

føring av grunntone, stemning, stil og biletrikdom frå det eine språket til det andre – i samhøve med Albert Lange Fliflets bod om å få språket til låte som eit fulltonande orgel: «Kvalitetsoversettelse kjennetegnes av poetisk lydhørhet, breidt, men levende ordforråd, fantasi og kreativitet.»⁵ Slike ressursar kan hentast frå både tele- og dølamål, ikkje til arkaisering, tvert om til oppriking av omsetjinga. Det føreset rett nok bruk av ein del vek og vendingar som er livs levande i bygdemål, men mindre kjende eller ukjende i allmennspråket. Slikt er det likevel avgrensa tolsemd for i norsk skriftliv, røynsla er at norvågismar anten må kjempast fram, rasjonerast eller vrakast. Dei er mindre velsedde enn amerikanismar.

Aforistiske og allusjonistiske ordspel

Eit særdrag ved Gyrðis diktning er homofoniske og homografiske ordspel, ofte aforismeliknande og intertekstuelle. Eit døme frå *Her veks ingen sitrontre* (s. 87):

Mannkynssaga fyrir framhaldsstig

Verdshistorie for vidarekomne

„Svo þetta er þá Hálsaskógur,“
segir hann lágt við sjálfan sig
þegar hann lítur niður af tré-
pallinum yfir mannþyrpinguna.
Hann lyftir öxinni. Það glampar
á hvasst blaðið í morgunsólinni

„Så dette er Hálsaskógur,“
seier han lågt ved seg sjølv
idet han ser ned frå ska-
fottet over folkemengda.
Han lyfter øksa. Det blenkjer
i det kvasse bladet i morgonsola

Diktet er eit av Gyrðis beste, men er ikkje utkome på norsk. Det vekkjer minne om Paul Celans «Todesfuge», om bøddelen som «greift nach dem Eisen im Gurt». Spenninga mellom Hálsaskógur og skarprettaren som lyfter øksa til hogg, ber heile diktet, men er uråd å få fram på norsk. *Hálsaskógur* er velkjend for islendingane som omsetjing av *Hakkebakkeskogen* hjá Thorbjørn Egner. Det norske namnet vøre mein-

⁵ Quale, loc. cit.

ingslaust i omsetjinga. Det kunne til naud tenkjast i kombinasjon med «lyfter øksa til hakking», men det lyder i beste fall banalt.

Dikt i utval 1983–2012 har fleire dømme. I «Á næstu grösum» / «I nærleiken» er det tale om ein fabrikk, truleg ein aluminiumsfabrikk med straum frå eit omstridt kraftverk. Her er *sálmabók nýálssinna* omsett med *salmebok for utbyggingskáte*. *Ál* er ‘aluminium’, *nýálssinnar* er «gyrðirisme», truleg med *nýaldarsinnar* ‘tilhengjarar av New Age’ som mønster. Assosiasjonsmønsteret går tapt i omsetjinga, einast bodskapen, motstanden mot neddemming, let seg redde.

I same lendet ligg «Hugarorka» / «Ándskraft» om eit bombefly på veg over Snæfell mot ein kraftdam i nærleiken, truleg den oppdemde Jökulsá ved Kárahnjúkar nordaust på Island. Her er det brukbart samsvar mellom den islandske og norske tittelen.

«Tvifundnaland» / «Tvifundland» minner om *Nýfundnaland* ‘Nýfundland’ i ordspel med namnet og verbet *finna*, landet som blir *funne* to gonger eller *oppdaga*, som vart den norske løysinga, på kostnad av spelet mellom verbet og namnet.

Siste reisebrev byr på mange ordspel som er berre delvis attdiktande. «Bókasafnið í Árborg við Winnipegvatn» / «Biblioteket i Arborg ved Winnepesjøen» handlar om ein jarnbanestasjon – *lestrarstöð* – omgjord til *lestrarstöð*, eit nyord med tydinga ‘lesestad’. *Lokstall* og *bokstall* var den næraste løysinga det var råd å koma.

«Sjálfhrætt fólk» / «Sjølvskræmt folk» siktar til Halldór Laxness’ roman *Sjálfstætt fólk* (1935) ‘sjølvstendig folk’, i to norske utgåver kalla høvesvis *Frie menn* og *Sin egen herre*. Den direkte omsette dikt-tittelen vantar assosiasjon til Laxness.

Eit liknande tilfelle i *Drøymevegring* gjev diktet «Einsleitni» / «Monotoni» med uttrykket *litbrigði hjarðarinnar*, omsett med *fargespel i flokken*, ei minning om Ólafur Jóhann Sigurðssons roman *Litbrigði jarðarinnar* (1968), kalla *Jordens fargespill* i norsk utgåve. Her er genitivsformene av *hjörð* ‘hjord, bøling’ og *jörð* ‘jord’ i samspel. Norsk *hjord* er for høgtideleg eller bibelprega til attgjeving av det tydingsnøytrale islandske *hjörð*.

I «Grafarþögn» / «Stilt som i grava» i *Siste reisebrev* er det tale om *Hinstagramm*, laga av *hinstur* ‘sist’, nytta i religiøse uttrykk som *hinn*

hinsti dómur ‘den yt(tar)ste domen’. Her har omdiktaren med *Hingstagram* prøvt seg på ei mindre heldig overføring til eit assosiasjonsfelt som ikkje får fram det transcendentale. Einast spelet med *Instagram* reddast.

Betre går det i «Álitamál» / «Smakssak» om *deiliskipulag* og *deiluskipulag*, omsette med *arealplan* og *irrealplan*. Rett nok tyder *deila* ‘konflikt’, men konflikt kan vera av det irrealle slaget. Omsetjinga ber gar i minsto den lydlege kontrasten.

Tittelen «Lestir» er fleirtal av anten *lest* ‘tog’ eller *löstur* ‘(over)last’ og såleis fleirtydig. Sidan hovudideen i diktet er *missa aflestinni* ‘misse toget’, fall valet på den omsette tittelen «Tog». Diktet sluttar med *margskonar lestir* ‘mange slags laster’, omdikta til *mang ei tåg á slite på*, som reddar både polysemien og homofonien.

«Um mannlega þekkingu» / «Om menneskekunnskap» byr på ordspel med *heimsfræðin* ‘verdiskunna’ og *heimsfrægðin* ‘verdsryet’ og den geniale utsegna *leiðir heimskunnar eru heimskunnar* omtrentleg omsett med *verdslegdoms vegar er verdskjende*. Det fyrste *heimskunnar* er genitiv av *heimskan* ‘dårskapen’, det andre fleirtal av adjektivet *heimskunnur* ‘verdskjend’. Den norske versjonen har brukbart stavrim, men vantar lydsamanfallet.

Aforismen «Elegía» / «Elegi» med «Véfréttin í Delfi» og «Égfréttin í Selfi» er løyst med «Orakelet i Delfi» og «Eg-rakelet i Selfi». For ein gongs skuld er original og omdikting nokolunde jamgode.

Vridnast av oppfinnsame spel i *Drøymevegring* er ordparet *barnvænt* ‘barnevenleg’ – *banvænt* ‘døyeleg’ i «Máttur auglýsinganna» / «Reklamens makt». Eit avertert hus blir ikkje selt pga. ein sleim trykkfeil i utlysinga. Huset ligg i eit barnevenleg strok, står det, men når r’en i *barne-* vantar, blir det *bane-* med motsett tyding. Høveleg samansetting med *bane* ‘daude’ finst knapt på norsk i denne konteksten, så ein laut nøye seg med *barnefiendtleg*.

Ein bokstav til eller frå gjev tydingsskilnad også i «Strandbekkur» / «Strandbenk»: *Heimsendi er ekki það sama og heimsendir – Verdás ende er ikkje det same som verdás slutt*.

I «Horfinn heimur» / «Svunnen verd» er det tale om *hljóðhelgi*, ein neologisme med assosiasjon til andre samansetningar med *-helgi*, særleg *landhelgi* ‘sjøterritorium’. Omsetjinga *lydsone* tykkjest godtakande.

Það er betra að yfirgefa en fyrirgefa, står det i «Á sama báti» / «I same båt». *Yfirgefa* er liketydande med svensk *övergiva* ‘forlata’, medan verbet i norsk er refleksivt med anna tyding. Den metatetiske homofonien går tapt i omdiktinga med *overgjeva seg* og *tilgjeva*. Som neppe betre alternativ kunne tenkjast *forlata* og *overlata*.

Hvergiverði i «Lifsmark» / «Livsteikn» er rening av bynamnet *Hveragerði* ‘kjeldehagen’. Etter di *hvergi* tyder ‘ingenstad’, er omsetjinga *Inkjevetta* råkande.

I «Morgunn í umferð» / «Morgon i trafikken» køyrer ein røyrleggjar – *pípulagningamaður* – med flosshatt – *pípuhattur* – på hovudet. For å berge i minsto det semantiske sambandet, fall valet på *sylinderhatt* og *røyrlegging*.

Stundom må namn bytast ut for å få fram effektar i ordspel, så som i aforismen «Melankólía (Nr. 3)» / «Melankoli (Nr. 3)»: *Allar rúður eru brotnar í Rúðuborg hugans. Rúðuborg* er det gamle namnet på vikingbølet til Gange-Rolv & Co. ved Seinen, hovudstaden i Normandie, altså *Rouen*. Samspelet mellom *Rúðuborg* og det danske lånordet *rúður* ‘(glas)ruter’ fungerer ikkje på norsk. Det gjer derimot *ruter* og *Rutland*, namn på eit grevskap i England og ein roman av Jonas Lie. Løysinga vart dermed *Alle ruter er knuste i sinnets Rutland*.

Stordelen av desse døma er frå *Draumstol* / *Drøymevegring*, der jamvel tittelen er eit ordspel, ei nylaging av Gyrðir med *lystarstol* ‘spisevegring’ som mønster. *Stol* ‘steling, stuld’ er avleidd av *stela*, og blir brukt einast som samansetningsled.

Ordspel i prosaen

Ordspela er tidast i dikta, sjeldnare og ikkje alltid like råkande i novelene og romanane. I *Utsyn frå sørglaset* er det spel med det tvtydige verbet *leiðast* ‘leiaast’ eller ‘keiaast’ i setninga *Þau leiðast ekki; þeim leiðist*, mindre elegant i omsetjinga *Dei leier ikkje kvarandre, dei er leie*.

Stort likare er det ikkje på dansk: *De går ikke hånd i hånd; de går hinanden på.*

I same boka dukkar *Algleymistinn* opp, ei nyavleiing av *algleymi* ‘lykkerus’ med assosiasjon til *alkymist*, omsett med *Avgløymisten*, på dansk *Mesterglemmeren*. Den norske varianten reddar i minsto den lydlege likskapen.

Sidan er det tale om landskapet *Meðalland*, «Islands Mesopomatia», landet mellom elvane. Forteljaren assosierer namnet dessutan med *meðal* ‘medisin’. *Medel* er tradisjonell form attmed nyare *middel* i dølamål også, og tyktest difor lugom i omsetjinga.

I novelleboka *Koparáker* spelar *handrið* ‘rekkverk’ og *handrit* ‘handskrift’ mot kvarandre. Ei høveleg norsk omsetjing vart *rekkverk* og *ritverk*, på dansk *rækværk* og *brækværk*. Ein filosofisk fyr som driv med symbolisme – *táknsæi* – dett ned i ei elv, får gjeller – *tálkn* – å puste med og byter ut *táknsæi* med *tálknsæi*, omsett med *symjolisme*. Den danske omsetjaren er meir nøktern med *gællesyn*.

Litt av ei nøtt er ei skildra mistyding av *býð* og *bið*, presens av høvesvis *bjóða* ‘by’ og *biða* ‘be’. Itakismen – delabialisering /y/ > /i/ – gjer skilnaden mellom dei to presensformene bortimot umerkande i ikkje-islandske øyro, endå aksenten syner at dei er eit minimalt par. Merking med aksent heiter *tvöfalda*, utan aksent *einfalda*, ordlagt slik i kjeldespråket: *óskiljanlegt, hvort sem ég hafði síðasta orðið með ý [býð] í huganum, eða einföldu [bið]*, omsett til *same om siste ordet kunne tenkjast vera byd eller bid – bid* i den norske tydinga ‘finst’. På dansk lyder det *om det sidste ord betød tilbyder eller bestemmer*.

Romanen *Sørgjemarsjen* er skriven *fyrir laun*, ikkje *á laun*, ein leik med eit tvtydig ord som knapt let seg setja om nærare originalen enn med at han er skriven *for løn* (betaling), ikkje *i løynd*. Boka sluttar med ein biltur gjennom *hársþennubeygjur* som minner køyrkaren om *háspennubeygjur* – altså *hárnáls-* eller *hársþennesvingar* og *høgspenningsvingar* i eit spel mellom *vin* ‘oase’ og akkusativforma *vin* av *vinur* ‘ven’: *þennan morgun á ég mér ekki vin*. For å få fram tvtyding krevst utvida omsetjing: *denne morgonen er det berre villmark og venløyse*. Den danske omsetjaren nøyer seg med eintyding: *denne morgen har jeg ingen oase*.

Sørgjemarsjen handlar om ein komponist med kreative partiturtitlar som *Sólarlag* og *Söngl steinsins*. Den fyrste er fleirtydig, *lag* tyder m.a. ‘melodi’, ‘form’ og ‘framgangsmåte’. Både den norske og danske omsetjinga nøyer seg med det eintydige *Soleglad* og *Solnedgang*. Enklare med *Söngl steinsins* ‘steinens sulling’, som på norsk lokka fram *Hulling i Hellom*. Den tittelen får fram ironien i originalen og medar elles på Olav Aukrusts diktbok *Hamar i Hellom* (1926). Dansken greier seg med *Stenens nynnen*.

Ein viktig stad i romanen er krambua på (sand)melen, passande nok kalla *Melkjör*. *Kjör* ‘(ut)val’, samrøtt med *kjósa* ‘velja’ og *kår*, er nytta i samansetningar som *kjörbúð* ‘snarkjøp’. Høveleg omsetjing er *Melkjøp*. Dansken måtte nøye seg med *Slettekøb*.

Enderim

Gyrðir nyttar sjeldan enderim, dei finst helst i sitat av andre. For å få fram rimet, må ein stundom gripe til naudløysingar, t.d. «Hugsað norður» / «Tankar nordover» om Noddy i Leikeland:

Eymastór minn elsku vinur
angurvær og mæddur stynur

Storøyra min kjære ven
sukkar sturen og len

Eit anna tilfelle er *ferskeytlan* (firlinaren) «Illgresi» (Ugras, 1924) av Örn Arnarson i *Koparáker*, her i islandsk, norsk og dansk versjon. Den norske kjem nærast originalen ved å skifte frå fortid til notid:

Drottinn hló í dýrðarkró,
daudinn sló og marði
eina litla arfakló
í hans rófugarði.

Herren ler i herlegheit,
dauden slær og hakkar
reinskar lita narvereit
i hans nepebakkar.

Døden djævelsk slog og sled
med sin lille lugeklo
i gud faders roebed.
Herren roligt sad og lo.

Omsetjingsstrategiar og lokalfarga målbruk

Synonymi er ein utveg til innpassing av dialektnære uttrykk for varetaking av kjeldespråkleg særpreg og til oppriking av omsetjinga. Synonymi tener både til variasjon i teksta og til klårgjering for lesaren. Døme på liketydande ord som i omsetjingane står i nærleiken av kvarandre til gjensidig forklaring: *do* – *døydde/(st)rauk med*, *annsam* – *travel*, *eldsmål* – *åre*, *mygl* – *mugg*, *dokk* – *dalsøkk*, *råk* – *stig*, *ask* – *øskje*, *heilagmenne* – *helgen*, *måg* – *svoger*, *matstulle* – *matreie*, *fangbikkje* – *knehund*, *lunne* – *lad*, *tapa bort* – *misse*, *liggje i åvelte* – *nedvelta*, *saltgøv* – *saltdrev*.

Av lokale uttrykk er mange kjende i fleire målføre. Substantiv: *agnmark* ‘meitemark’, *alnakke* ‘almanakk’, *attpåskvett* ‘påfyll’, *forkunnmat* ‘delikatesse’, *hugsott* ‘(om)sut’, (*hus*)*nov* ‘hjørne’, *kjørr* ‘busk’, *køyrkopp* ‘køyrdoning’, *lortklede* ‘skittentøy’, *myhank* ‘mygg’, *pjank* ‘bagasje’, *repp* ‘bygdelag’, *skilling* ‘pengar’, *skinnvengje* ‘flaggermus’, *skruvsted* ‘ambolt’, *talle* ‘hardtrakka møk’, *vånd* ‘jordrotte’.

Adjektiv og adverb: *avbragsleg* ‘uvanleg, overlag’, *dåmlaus* ‘uhøveleg’, *forsett* ‘forbaska’, *fortusta* ‘forundra’, *frammed* ‘attmed’, *gjerdlaus* ‘umåteleg’, *heppen* ‘heldig’, *hjelma* ‘kolossal’, *illrymsken* ‘uvel’, *kaldtokka* ‘fråstøytande’, *kjole* ‘uvanleg’, *klumsa* ‘fjetra’, *lausreipa* ‘byrdefri’, *lugom* ‘høveleg’, *løy(e)leg* ‘morosam’, *sund* ‘i stykke, uheil’, *svær til* ‘flink til’, *travaleg* ‘vanskeleg’, *tvihog* ‘toetasjes’, *ufansleg* ‘upassande’, *øgjeleg* ‘motbydeleg’.

Verb: *atire* ‘ryggje, stane’, *egle* ‘terge, yppe’, *fordaga* ‘misse’, *huga til* ‘lyst til’, *hykje seg* ‘krøkje’, *høyre gjete* ‘omtala’, *idast* ‘gidde’, *lægre seg* ‘slå leir’, *røyve* ‘røre ved’, *snækje* ‘guste’, *uvita* ‘besvime’, *vera meint på* ‘akte’, *vørde* ‘akte, anse’.

Spenning mellom trend og tradisjon

Språk og stil i omsetjingane ber merke av meir eller mindre vellukka kompromiss mellom trend og tradisjon, mellom nymode og målføre – like mykje i form- som i ordval. I formverket er dette klårast i objekts-

formene av personlege pronomen: *han* eller *honom*, *ho* eller *henne* – *ho* nytta som objektsform i analogi med *han*. Dativformene *honom* og *henne* blir i dølamål styrde av preposisjon, verb eller adjektiv og bør kunna brukast likeins til å variere skriftspråket. Men *honom* er utskuv i nynorsk av di forma vantar klårt motstykk i bokmål og blir oppfatta som svesisme. Annleis med *henne*, som det ikkje blir reagert mot, sidan ho er for allrådande å kalle i bokmålet – døme på duld bokmålisering i nynorsken. I målføre med restar av kausbøying er reglane dei same for skiftet mellom *han/honom* og *ho/henne* som objekt. I dei seinare omsetjingane av Gyrðis bøker er skiftet nokolunde som i dølamål i baa genera, men i dei tidlegare laut *honom* vike for *han* og *ho* for *henne* som objekt.

Tilsvarande gjeld personlege pronomen i possessiv bruk framfor substantiv, eit stilmiddel som held på bli borte eller oppeten av parasitten garpegenitiv. Døme frå *Sørgjemarsjen*: *musikkspelet hans Thorbjørn Egner, mor hennar Anna*. For variasjons skuld er elles bøygde former av dei ubundne pronomena *einkvan* og *nokon* brukte til skiftes, likeins dei resiproke *kvarandre* og *einannan*.

Adjektiv byd òg på utfordringar i talemålsnær skrift. Endinga *-ut* er uglesedd i vide krinsar og blir ofte ytt til sides av *-ete*. Døme frå *Steintre*: *brandut, brimut, bulkut, bårut, flasut, glorut, hakkut, hengslut, holut, jordut, krokut, lortut, lurvut, rosut, sjuskut, skardut, sotut, steinut, støvut, tuvut, tåkut*. Frå *Ved Sandelva*: *flekkut, sidut ku*.

I *Utsyn frå sørglasat* kravde forlaget endinga *-ete*, same kor låkt ho læt i eit dølaøyra: *fillete, klønete, knultrete, krunglete, pistrete, steinete, tåkete*. Nokre gonger er det råd å vri seg undan *-ete* med andre og meir vellydande avleidingar eller samansetningar: *Blomstra, bulka, falma, rustflekka, ruta, rutemønstra, skjolda, skrukka, skrukken, storsteina, stripa*.

Genus

Eit særdrag i dølamål er hokjønnsbøying av mange framandord som i dei fleste tilfelle er normerte som hankjønnsord. Det gjeld særleg svake

substantiv som endar med *schwa*, som er typisk for heimlege svake hokjønnsord som *menneskje*. Dei framande blir bøygde analogt med desse til skilnad frå svake hankjønnsord, som endar med trong /e/. Det er eit sakt at slike ord ikkje får bøyast i samsvar med talemålet. Her utvalde døme frå dei omsette bøkene: *affære, anakronisme, annonse, arroganse, asteroide, bransje, brosjyre, ekspertise, garasje, kamuflasje, kantate, katakombe, katastrofe, kode, konkylie, masse, metode, nerve, organisme, periode, palme, pyramide, reklame, relikvie, reprise, sonate, stråle, terrasse, tube, valmue*. Ord som *alnakke* ‘almanakk’, *barte* ‘bart’, *perme* ‘perm’ og *planete* ‘planet’ har analog svak hokjønnsbøyning i dialekten. Ein god del sterke substantiv er òg hokjønnsord: *dialekt, kontakt, presenning, respekt*. Hokjønnsordet *vafle* ‘vaffel’ er retrogradering av fleirtalsforma. Normavvikande i målet er elles inkjekjønnsordet *appelsin* og hokjønnsordet *blomster*.

Eit særtilfelle er *ikorn*, som går att ofte i forteljinga *Vandrande ikorn*. I *Nynorskordboka* er ordet oppført einast med inkjekjønnsordet *ekorn*, som er danskpåverka i både form og genus. *Ikorn* er opphavleg hankjønnsord og er det framleis i m.a. dølamål, færøysk og islandsk. Tilsvarande er svensk *ekorre* utrum. Med naud og neppe slapp *ikornen* til i omsetjinga, etter di han er utestengd or ordbøkene.

Stammesamansetningar

Typisk for m.a. dølamål er samansette ord utan komposisjonsfuge, som rettskrivinga ikkje tillet. Det er fastsett at nynorsken skal rette seg etter bokmålet, som har det danske samansetjingssystemet. Austnorske mål ligg her nærare svensk med såkalla stammesamansetningar, synd at dei forbodne i nynorsknormalen. Dei norske utgåvene av Gyrðis bøker har mengder av slike ord som utan fuge ville ha gjort målføringa meir levande: *brenn(e)vin, brill(e)makar, drei(e)benk, dyn(e)trekk, dyr(e)augo, erm(e)laus, fill(e)dokke, frakk(e)lomme, gjerd(e)smett, gjest(e)hus, grann(e)skap, gås(e)dun, hest(e)sko, hett(e)genser, jul(e)kake, kapp(e)kledd, kjol(e)emne, kråk(e)tær, kveit(e)mjøl, køyr(e)doning, lamp(e)kuppel, last(e)bil, ljøs(e)krone, lom(me)kniv, lykt(e)stolpe*,

láv(e)glugg, mul(e)band, mus(e)felle, mål(e)band, mån(e)ljos, namn(e)syster, nep(e)åker, pip(e)røyk, prest(e)gard, rott(e)felle, sau(e)ffjøs, sild(e)not, sjuk(e)hus, skatt(e)paradis, skift(e)nøkkel, skjjer(e)ffjøl, skjort(e)lomme, skul(e)buss, slått(e)kar, stjern(e)kikert, stri(e)sekk, såp(e)vatn, ton(e)makar, tuv(e)mark, yst(e)klut.

Verbformer og verbøyning

Verb er like vande å hanskast med, både i bruk og bøyning. I samsvar med det valde talemålsgrunnlaget har veike verb med stamme på stemd utlyd preteritumsending *-de* i staden for den no byråkratisk ynskte *-te*: *brende, dømde, drøynde, fløynde, førde, hørde, kjende, kørde, løynde, nemnde, rende, ringde, røynde, strøynde, torde, vermde*. I supinum er endinga derimot *-t*, ikkje *-d*, som i stor mon skjemmer moderne nynorsk: *har brent, dømt* osv. Reglane for det valde skiftet mellom endingar med stemt og ustemt dentalsuffiks er dei same som i islandsk og svensk.

Kløyvd infinitiv – regelbunde skifte mellom ending *-a* eller *-e* på målhistorisk grunnlag – er gjennomført i kombinasjon med vokalharmonisk ending *-e* eller *-i* i perfektum partisipp av sterke verb: *bede, funne, skote*, men *drivi, legi* (av *liggje*), *slegi* (av *slå*). Vokalharmonisk *lese* vs. *skrivi* tener til variering og kontrastering med infinitiv *skrive*, som skal ha *-e* etter reglane for kløyvd infinitiv.

Imperativane *gakk* og *statt* og konjunktivforma *vøre* (og i sjeldne tilfelle fortid *vørte*) i staden for omskriving (kondisjonalis) er både effektiviserande og variasjonsskapande, men så lite velsedde på prent at bruken er strengt rasjonert i omsetjingane. I dikta er ho visst nytta berre ein gong: *Likevel være det lettare for honom å fara*. I prosabøkene finst ho i høgda eit par gonger, med unntak av *Sørgjemarsjen*, den mest målføremerkte boka, der *vøre* slapp til heile åtte gonger.

Presens partisipp med passiv tyding finst sjeldan i moderne norsk, men er nesten like vanleg i dølamål som i islandsk og difor brukt ein del i staden for m.a. adjektiv på *-leg*: *atkjennande, buande, ensande, likande, nemnande, skaffande, sætande*.

Dei talrike lånorda på *-ere* – *fotografere* osv. – er i midlandsmål *a*-verb, men skal i skrift etter fastsett regel no bøyast som andreklasses-verb med endingane *-erer*, *-te* og *-t* i presens, preteritum og supinum. Det verkar framandsleg i dei omsette bøkene.

Ein særskild vanske er offisielt vedtekne normfeil. I dei omsette bøkene gjeld det *mod*, *mode* og *rannsaka* som er byråkratiserte til *mot*, *mote* og *ransaka* i usamsvar med bl.a. *modig* og *moderne*. *Ransaka* har ingenting med *ran* å gjera, derimot med *rann* i tydinga ‘hus’, i slekt med *rønne*. Fleire basketak laut til for å få skrivi desse orda rett.

Blanda røynsler med nynorsk omdikting

Omdiktingar kan aldri erstatte originalverk, må likevel dømast som sjølvstendige tekster. Gyrðis egne attdiktingar og omsetjingar – no nyst av Olav H. Hauge – er like nyskapande som dei sjølvverka dikta hans. Liksom Albert Lange Fliflet lemar han dei sund og måtar dei i hop att med like stor hegd og idérikdom som særkjenner originalen. Det trengst for å føre duld tyding «bortom orda» i eit diktverk frå eitt tungemål over til eit anna. Elles blir omdiktinga einast einstemmig etterlikning av ein mangstemmig original.⁶ Slik einstemming, eller rettare sagt einsretting, skjerder diverre dei norske omsetjingane, særleg prosabøkene, som dei fleste døma ovanfor stammar frå.

Målføringa i dei omsette bøkene fekk rett nok positiv presseomtale, men som ofte elles er røynsla med bruk av nynorsk negativ. Den norske dåmen blir berre halvgod – eller helst halvslak – når han lyt kjempast og kompromissast fram. Det kjem av sviktande eller vantande norsk morsmålskompetanse med vankunne om samanheng mellom tale og skrift, eit sjølv sagt osmotisk eller gjensidig samband i språkkulturar norskingar likar å samanlikne seg med. Berre ikkje i Noreg, endå dette sambandet var sjølv grunnfestet i Ivar Aasens skriftspråk, tenkt til å vera eit folkemål, men aldri fekk bli det.

⁶ Friða Björk Ingvarsdóttir: «Heimurinn handan orðanna». I: Magnús Sigurðsson (red.): *Okkur gular sandur. Tíu ritgerðir um skáldskap Gyrðis Eliassonar*. Akranes: Uppheimar 2010, s. 51.

For dei fleste er ikkje nynorsk eit sjølvstendig språk, einast omsetjing frå bokmål morfem for morfem, ikkje sjeldan fonem for fonem. Slikt gjer datamaskiner like godt – dvs. like låkt – som folk. Mållova blir i stor mon praktisert nettopp maskinelt med deprimerande resultat i offentleg målbruk og nynorske medium med maskinomsett bokmål. Om dialektord slemper til, blir dei ofte rengde eller sette i hermeteikn, av di skrivaren – eller maskina – ikkje er opplærd til å skriftnormere eller sjå sambandet mellom skrift og tale.

Slik måtte det gå av di nynorsken aldri fekk bli anna enn elitespråk for eit lite fåtal og svinbunden av byråkratisk regelrytteri – hindra i å utviklast til kraftfullt utlaup for skaparglede, fekk einast bli mål for prosentpolitikk, sifferslaveri og ordlisteåk.

Under dette åket har ikkje målet mange metrane å røyve seg på. Eit anna namn på slik fastbinding er sensur, som nynorskingar ofte må finne seg i for å få produkta sine på prent. Målføreuttrykk blir ikkje tolte når konsulenten ikkje finn dei i ordlista si, dei lyt på dør.

Noreg er eit språkleg annleisland, skryter språkbyråkratane, og grunngeiv med påstått fridom i eit av dei «mest robuste språka» i verda. Fridomen er like skøyr som vårisen på Mjøsa og minst like avgrensa som i andre land, skilnaden er at i dette landet er grensene tilsørde. Jamført med grannemåla er det nok også delde meiningar om kor «robust» norsken er.

Fram for dialektane, heiter det, berre ikkje i skriftspråket, som folk er tamde til å tru står i motsetnad til talemålet. Så ytleg er den naive dialektromantikken – dialekt får ikkje slempe til på papir. Den som vil seg sjølv så vondt som å skrive nynorsk som sjølvstendig mål, ikkje som blindtarm i den bokmålske vomba, får sanne svinbindinga. Ein er freista til å spørja som organisten som ikkje fekk spela på fottangentane: Korleis skal eg då få instrumentet til å låte fulltonande? Blir som å spela Bach på lirekasse.

Etter seminaret på Hamar gav Gyrðir hausten 2023 ut diktbøkene *Dulstirni* (Kvasar) og *Meðan glerið sefur* (Medan glaset søv), den største suksessen i nyare islandsk lyrikkhistorie med ikring 2000 selde eksemplar av kvar bok. I den norske marknaden ville det tilsvara omlag

25 000. Noko liknande har ikkje hendt islandske lyrikarar sidan Tómas Guðmundsson var på topp i 1960- og 1970-ára. I Noreg kan opplagstalet jamførast med det Rolf Jacobsens *Nattåpent* nådde i 1985.

For desse tvillingbøkene fekk Gyrðir i 2024 både den islandske lyrikkprisen Maístjarnan og Tranströmerpriset i Sverige. Båe er lange utkomne på svensk og dansk, medan det ikkje har lykkast overtude norske forlag om verddagen deira.



HANNE BRAMNESS

Reisebrev

Det handler om en reise. Denne reisen nærmer seg slutten. I disse dager legger jeg ned Nordsjøforlaget som ble opprettet i 2007, så nå har jeg vært redaktør for min siste gjendiktning. Denne gjendiktningen ble gjort av dyktige, dedikerte Oskar Vistdal, som jeg har hatt et lærerikt samarbeid med den siste strekningen på ferden. Det dreier seg om Gyrðir Eliassons seineste diktsamling *Draumstol* fra 2020, som ble lansert på norsk som *Drøymevegring* under Nordisk poesifestival/Rolf Jacobsen-dagene, 2023. Det er for øvrig den tredje boka av Eliasson som Nordsjøforlaget står for. Den første vi ga ut var *Dikt i utval* i 2016, som inneholdt dikt fra debuten *Svarthvít axlabönd* (Svartkvite bukseselar) i 1983 fram til 2012 med *Hér vex enginn sítrónuviður* (Her veks ingen sitrontre). Den andre var *Síðasta vegabréfið* fra 2016, som ble utgitt som *Siste reisebrev* i 2020.

Jeg låner altså tittelen «Reisebrev» fra Eliásson, men på islandsk har *vegabreivið* flere betydninger og konnotasjoner som blir borte i oversettelsen. Så mye blir borte i oversettelsen. Den amerikanske poeten Robert Frost sa en gang at poesi kan defineres slik, poesi *er* det som blir borte i oversettelsen. Det ordet jeg låner, det norske, er et mer entydig ord.

Den oversatte teksten lever jo et uavhengig liv, ifølge Walter Benjamin. Og Benjamin poengterer en felle det er lett å gå i; at vi som oversettere, eller gjendiktere, må være forsiktige med å legge inn forklaringer i teksten for å tydeliggjøre originalen. Forklaring er ikke det samme som nyansering, det å lytte etter svingninger i stemmen, konnotasjoner, betydningsforskyvninger, motsetninger i originalen. Ikke

minst i arbeidet med Eliassons dikt (og titler) er en slik tilnærming nødvendig.

I framstillingen av min reise vil jeg både bruke «vi» og «jeg», jeg veksler mer eller mindre systematisk mellom dem. Det reflekterer at Nordsjøforlaget har vært et samarbeid, med Lars Amund Vaage som har vært hovedkonsulent, med gjendikterne, og etter de tre første amatørmessige utgivelsene, et spennende samarbeid med designer i Devon, Colin Sackett, som har gjort bøkene til vakre objekter. Å snakke om «oss» understreker også erfaringen med at gjendiktningen generelt blir styrket av samarbeid, et godt samspill, mellom flere. Jeg har hele tida lagt stor vekt på det redaksjonelle arbeidet og den inngående, nærgående dialogen (og om nødvendig til og med krangelen!) med gjendikteren.

I femten år har fokuset mitt altså vært på et lyrikkfellesskap med landene rundt Nordsjøen. Hva er dette fellesskapet? Kanskje først og fremst et ønske om å tilhøre en større poetisk offentlighet? Men forestillingen bygger også på det vi faktisk deler; en felles litterær fortid, historie, reisetrang. Det samme lyset skinner i tekstene (det mye omtalte nordiske lyset, det vi hungrer etter og tyder). Det finnes likheter i innstilling, i temperament. Jeg vil komme innom forestillingen om «det nordsjøiske» på veien.

Reisen tok til lenge før Nordsjøforlaget så dagens lys. På sett og vis kan en si den begynte på Island og ender med Island, en kan til og med hevde at den begynte med Gyrðir Eliasson slik den ender med ham! *Drøymevegring* blir siste stopp. Og tanken om at det kunne finnes et sterkt poetisk fellesskap med landene over sjøen i vest, oppsto nettopp på Island, i 1986. Om ikke plutselig, for impulser kan spores tilbake til for eksempel Neil Astleys forlag Bloodaxe Books i Hexham, Northumberland som ble opprettet i 1978, og enda før i lesningen av biografien om William Morris, og diktene hans, han som så Island og de nordlige landene som et demokratisk og litterært utopia.

I juli 1986 hadde jeg stipend fra Letterstedtska föreningen for å skrive om en internordisk kunstutstilling der, KEX, et stykke til katalogen deres. Det var oppdraget og begrunnelsen, men et sted på veien ombestemte initiativtakeren seg, ord var overflødige syntes hun plut-

selig. Men da var jeg alt landet med nykvasset blyant, og hadde møtt og intervjuet noen av de islandske kunstnerne som var med. Flere var nettopp hjemvendt, eller var på sommerferie, fra studier i Nederland. De var internasjonale, ekspansive, samtidsengasjerte, og holdt til i et hus de var med og ved å forme, både på det indre og ytre plan, Nylistasafnið i Reykjavik. Der så jeg kunst jeg ikke hadde sett maken til. Jeg fikk inntrykk av at det bare var mannlige kunstnere, men det må ha vært feil, jeg vet jo nå at det ikke stemte.

En av dem inviterte meg hjem til seg. Han gikk med en lang kniv i beltet. Jeg ser den så tydelig for meg. I leiligheten (i to etasjer) ventet mora, kona og et bittelite barn. Det var gjestfritt, men det var bare han som førte ordet, han spilte på sin egen to-etasjers scene. Snakket i brede amerikanske ordelag mens han hentet steika i ovnen, bar den teatralisk ut i spisestua. Da den kom på bordet, vi benket oss, ungen lå ved brystet og det var klart til måltidet, utvekslet damene noen ord. Tydelig misfornøyd med dette tok han kniven og plantet den med spissen i bordplaten. Det ble så stille at en kunne høre hvordan bladet gled gjennom kjøttet når han skar. Jeg trodde de andre kunne høre hjertet mitt også, så jeg trakk meg tilbake så fort vi hadde spist, takket stivt med overdreven engelsk aksent.

Så kom jeg da også på besøk til Gyrðir Eliasson og hans unge familie. Det var gjennom Knut Ødegård som den gang var leder av Nordens hus i Reykjavik. Han kunne fortelle om de viktigste stemmene blant de unge forfatterne der, og på hans anbefaling inviterte jeg meg sjøl hjem til Eliasson og Sjón. Hos dem begge var stemningen en helt annen enn hos bildekunstneren, livsalvoret og dedikasjonen slo imot meg i deres hus.

Knut Ødegårds skriver i etterordet til Gyrðir Eliassons *Dikt i samling* med tittelen «Diktet som overlevingsstrategi»: «Debutsamlinga, saman med samlinga to år seinare, markerte at poesien heretter var ein annan på Island. (-) Gyrðir Eliasson er ein av dei få som skapar fordi han må. Diktet, og dei poetiske prosabøkene hans er så tydeleg skapte i eit livsnaudsynleg forsvar mot destruktive krefter. Difor vert poesien hans og så viktig del av lesarens overlevingsstrategi.»

På bakgrunn av én bildekunstner skal man ikke generalisere, men flere av kunstnerne ved dette nye galleriet virket som de var under innflytelse av tyske Dieter Roth og hans utvetydig uærbødige holdning til kunsten. I katalogen om ham som jeg fant der står han sitert: «Jeg har også skrevet hundrevis av sonetter. De fleste av dem er ganske dårlige. Jeg liker ideen om å lage ting som ikke er vellykkede. Berømte sonette-forfattere som Shakespeare og Petrarca, frigjorde seg sjøl gjennom mesterverk. Jeg trenger ikke å kjempe med det formelle. De ligner katolikker som kneler foran korset, fylt av tilbedelse. Jeg bare pisser på korset og Jesus Kristus tar likevel mot meg med åpne armer.»

Engelsk var språket jeg snakket til daglig da. Jeg kom til Island fra London, hvor jeg studerte fra 1984 til 1988. (Og i genser og lavhælte sko følte jeg meg som svært akterutseilt i den islandske hovedstaden.) Jeg var i den engelske hovedstaden ved King's College, for å skrive en PhD-oppgave om fire amerikanske poeter og tid- og historieidéer i deres verk. Denne ble det heller ikke noe av.

Av og til har tanken slått meg at det å skrive dikt har vært et slags svar på dette, en måte å avslutte uavsluttede oppgaver på. Å finne diktets rom har vært å endelig få tre inn i rom der jeg bare så vidt var innom og kikket meg rundt for å se og registrere hva andre hadde gjort. I diktene har jeg kunnet bli værende, har dvelt der ved spørsmål og detaljer og lyttet etter over- og undertoner. Etter hvert har jeg stolt mer på egne intuitive inntrykk av rommene og tonene som svirrer rundt i lufta der. Jeg har også lagt rom oppå hverandre, laget dobbeltekspone-ringer på et vis, eller gjort rommene til ekkokammer for andre rom. Å dikte er også å sette seg for høye mål, å komme til kort, ikke kunne fylle rommet eller tømme det. Men uansett er dette beskrivelsen av en annen reise, en som har foregått parallelt.

Det meste av det litterære arbeidet vi gjør er uavsluttet og overflattisk, føles det som. Når jeg nå avslutter Nordsjøforlagsreisen her, med Eliassons konsise, skarpe observasjoner, med hans ofte tilsynelatende enkle, men rikt litterære tekster, så er ferden likevel bare så vidt begynt. Det er som jeg bare skulle være i ferd med å gå ombord! For hvor er Færøyene, Shetland, Nederland og Danmark i dette materialet?

Jeg var innom disse to første øyrikene på min Islands-ekspedisjon i 1986, men ikke lenge nok til å feste meg ved de lyriske stemmene der (jo, Roí Paturssons, men han var behørlig gjendiktet allerede). I de andre to landene finnes det poeter som absolutt burde vært representert, også på lille Nordsjøforlaget. Danmark frambringer stadig mange sterke poeter. Nordsjøforlagets redaksjonelle linje har vært å konsentrere utvalget om samtidslyrikken stort sett, men uten Danmark og de andre er det blitt svært mangelfullt. Vi har rullet over uendelig lite selv om det har blitt 28 gjendiktninger i alt.

De store forlagene er ikke opptatt av gjendiktning lenger og tar ikke gjendiktningsslitteraturen alvorlig, bare unntaksvis, kan det virke som og særlig gjelder dette samtids poesien. Og dersom gjendiktninger kommer ut finnes det liten eller ingen interesse for dem i offentligheten. En lyriker som Pia Tafdrup f.eks, som fikk Nordisk råds litteraturpris alt i 1999, og som er gjendiktet til mange språk, inkludert de nordiske, finnes ikke i norsk språkdrakt. Det som står om hennes forfatterskap i Store norske leksikon stemmer ikke, hun er ikke oversatt, og det er flere feil i den framstillingen, feil som kanskje har spredt seg og gjort gjendiktning av hennes arbeid enda mer uaktuelt?

Noen få av lyrikerne Nordsjøforlaget har henvendt seg til ville ikke bli utgitt på et så lite og ubetydelig forlag, uten å nevne navn. Andre, nylig avdøde, hadde arvinger som skulle ha så det monnet for rettighetene. Men på et foretak som vårt er det ikke rom for det. Så gjerne jeg ville gjendiktet og utgitt Inger Christensens *Brev i april!* Denne epistelen med sin lange tradisjon, med romerske og kvinnelitterære konnotasjoner, som i tone og tilnærming viser en tilstand etter en stor rystelse, en forsiktig og livskraftig begynnelse, er et underkjent verk. I det skapes verden om på ny slik våren gjør og gir nytt håp. Men rettighetshaverne ville det ikke slik. Inger Christensens brev er også reisebrev, men hun holder blikket festet på nære ting. Hun er mer ordrik enn Eliasson og holder seg fast i betryggende detaljer. Og kartet hun navigerer etter tegnes opp av barnet hun reiser med.

Dette ville blitt en lang beretning dersom jeg skulle diskutert alle utgivelsene som ikke ble noe av. Kanskje lista ville blitt mer interessant enn den som ble, men de Nordsjølandene som ikke er representert re-

presenterer et sterkt skyggerom. Det klinger med på et vis. Vi reiser forbi de hvite flekkene på kartet, men vet at de finnes og at de er kraftfelt å regne med.

Island og Skottland har etter hvert fått dominere utvalget til forlaget. Det er flere grunner til det. Gode gjendiktere og flinke, velvillige foreleggere ikke minst. Vi har også tatt avstikkere til grenseland som Frankrike og Sverige, med store poeter som Edmond Jabés og Lennart Sjögren. Det ligger et usystematisk system til grunn, preget av både objektive og subjektive utvalgskriterier, ikke minst det siste.

Vi har til og med flydd over Atlanteren til USA og hentet noen stemmer derfra, Carl Sandburg med barneboka *Små heimar* i Eva Jensens gjendiktning, fra 2013, og et utvalg av Ruth Stones åpenhjertige, dramatiske dikt, *Slik går det med kjærleiken*, gjendiktet av Jostein Sæbøe, som kom ut i 2022. Begge er indirekte knyttet til Nordsjøfelleskapet, da Sandburg var av svensk avstamning og Ruth Stone begynte sin karriere i England der hun opplevde en tragedie som skulle forme livet og kunsten hennes.

For min del må særlig Ruth Stone også ses på som en fortsettelse av en tidligere reise, Amerikaferden i 1981 som ble avgjørende for gjendiktningssarbeidet jeg har fått holde på med, og formidlingen av andres stemmer. Reisen ledet fram til *Stemmens kontinent*, en serie med kvinnelige lyrikere fra hele verden hvor Stone like gjerne kunne vært representert. Jeg var redaktør for serien fra 1996 til 2006, og det resulterte i 26 bøker.

Også i det tilfellet var ambisjonene mye større og vidtfaavnende enn resultatet. Sjølsagt! Å presentere lyrikk fra hele verden var hybris, på alle vis over evne, men ønsket om å rette opp skjevheten som rådet i den norske gjendiktningss-litteraturen som var dominert av mannlige poeter, ble i stor grad oppfylt. Mange gode norske gjendiktere bidro og satte sitt preg på resultatet, også der. Det var viktig for meg at gjendikteren hadde stor motivasjon for å jobbe med diktene de valgte, og hver utgivelse er forsynt med et personlig engasjert etterord.

Både i tilfelle *Stemmens kontinent* og gjendiktningene utgitt på Nordsjøforlaget, har den redaksjonelle linjen vært å lytte til og nærme seg stemmen i de opprinnelige tekstene så mye som mulig. I stemmen

finnes dikternes avtrykk, deres nærvær. Ønsket er at gjendikteren skal lytte til stemmen og la seg påvirke og forandre heller enn at vedkommende setter sitt eget stilistiske preg på tekstene. Kanskje er det da rettere å snakke om oversettelse enn om gjendiktning? Det er i alle fall viktig å problematisere gjendiktningensbegrepet.

Den tidligere reisen over Atlanteren sammenfaller med Nordsjøreisen der gjendiktningensarbeidet faktisk begynte, i London. Der så og opplevde jeg at det var nødvendig. Hvordan skulle jeg ellers kunnet lese kinesiske kvinners dikt, uten Kenneth Rexroths oversettelser? Hvordan skulle jeg fått tilgang til Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Julia de Burgos, Alejandra Pizarnik og Octavio Paz uten de engelske versjonene jeg ble presentert for av William Rowe, latinamerika-ekspert og oversetter? Det er få bøker som har gjort slik inntrykk, og som jeg fortsetter dialogen med, som Lawrence Ferlinghettis gjendiktning av Pier Paolo Pasolinis *Roman Poems*, og Michael Hamburgers og Stephen Mitchells versjoner av Rainer Maria Rilke.

Setter så tekstene man sjøl gjendikter tydelige spor i den egne litterære produksjonen? Blir de en integrert del av forrådet en har, som dikter? Man blir både frivillig og ufrivillig påvirket. Som gjendikter utsetter man seg for en annens stemme og må være seg dette bevisst, kjenne teksten så godt at man gjenkjenner avtrykk av den i sitt eget uttrykk. Det er nær- og dybdelesning på én gang. Gjenklanger av virkemiddel og stilistiske grep vil en kanskje kunne gjenfinne i gjendikternes tekster, dersom de er diktere, men påvirkninger fra andre diktere finnes alltid om man er gjendikter eller ikke. Kanskje er gjendiktningensarbeidet en bevisstgjøringsprosess i så måte?

Det er heller ikke slik alltid at de vellykkede og fullendte gjendiktningene får størst betydning. Ofte er det dem det ikke ble noe av det kommer mest ut av for ens egen del, dem en ikke fikk til og tumlet mye med. Først og fremst fortsetter samtalen med disse stemmene, og jeg vender stadig tilbake til dem.

Utvalget av tekster en forsøker å gi norsk språkdrakt kan også indirekte være bestemt av at andre har kommet en i forkjøpet. George Oppens langdikt fra 1968, *Of Being Numerous*, har jeg forsøkt meg på og det gjenlyder stadig i mine ører, og jeg henter både kraft og innsikter

derfra. På en måte kan jeg si at det pågår som en kontinuerlig gjendiktningssprosess i hodet, «løsninger» oppstår som aldri blir tilfredsstillende. Denne prosessen ligner både på en kringel og en bønn. Og jeg kjenner langdiktet til Oppen bare delvis igjen i Jón Sveinbjörn Jónssons «Å være mange» i *Objekt*, som kom ut i gjendiktningsserien Oktober POESI, i 1990. Oppen har stor, nærmest bibelsk patos i stemmen, stilistisk sett er gjendiktningen nøktern og kul. Temperamentet kommer ikke godt nok fram.

Nettopp i denne Oktober-serien fikk jeg i 1988 mulighet til å utgi min første gjendiktning. Jeg fikk bryne meg på et utvalg av diktene til opprinnelig engelske Denise Levertov, som jeg traff i Harvard i november, 1981. Jeg var så freidig å oppsøke henne på dannelsesreisen til USA med ei venninne. Avgjørende betydning hadde de to månedene den reisen varte, kan hende nesten like stor betydning som de fire månedene med skriveopplæring på Nordens folkhøgskola Biskops-Arnö våren samme år. Der fikk vi under kyndig veiledning av Ingmar Lemhagen innblikk i den store bredden av nordisk poesi, som bare han kunne gi, i tillegg til at vi ble tatt alvorlig som skrivende sjøl. Der leste jeg for første gang Steinn Steinarrs grensesprengende diktsyklus *Tid och vatten*. Hvem var gjendikteren, var det Maj-Lis Holmberg? Oversetteren blir oftest borte på ferden gjennom tida. Og hvem har gjendiktet det utvalget av Steinarrs dikt som ble utgitt på norsk, i en bokmålsversjon på Solum i 2007, under tittelen *Reise uten destinasjon*? Jeg la ikke merke til hvem oversetterne var, husker det ikke og det er ikke lett å finne ut av det på nettet. Og nå er jeg kanskje også i ferd med å tape mitt mål av syne, for denne «reisen» jeg beskriver her?

Om Island var startstedet for tanken om et Nordsjø-fellesskap, så var Denise Levertov startskuddet for oversettelsesutdanningen. Med hennes dikt begynte jeg i lære hos Torleiv Grue som var en streng og pirkete mester, en som i alle fall hadde god greie på amerikansk modernisme, men som etter min mening kanskje fulgte og støttet opp om en oppfatning av de amerikanske modernistene som kule og storbyvante og dermed gjorde tekstene deres på norsk mer stilistisk flate enn de var i originalen? Gateslangen kommer i veien for et mer nyansert bilde.

Men jeg vet ikke om dette gjelder gjendiktningene i den tidlige Oktober-serien generelt, likevel er det verdt å merke seg hvordan det kan utvikle seg miljøer som setter sitt eget preg på oversettelseslitteraturen. I tillegg til å påvirke utvalget av utenlandske forfattere som presenteres, påvirkes også måten å presentere dem på. Kanskje var Torleiv Grues tilnærming heller et brudd med andre gjendiktere av amerikansk modernistisk poesi, uten å nevne navn, som i grunnen representerte en nyansering både når det gjelder utvalget av poeter og måten de ble gjendiktet på. Noen «nullinger» av utgivelser i denne serien viser at disse kulturene kan befeste seg hos lesere og at mottakelsesapparatet også kan påvirke gjendiktningens litteraturen. Kvalitet er ingen entydig størrelse.

I England samles altså mine reiser, som egentlig er den samme reisen, bare med forskjellig fokus, til forskjellige tider. På samme vis som læring generelt virker som sirkelbevegelser, oppdagelser på ny. Jeg går opp sporene på nytt, men har ikke tid til å dvele ved dem alle her. Jeg drar gjennom London, fødested for Mina Loy, som var første stemme ut i *Stemmens kontinent* med boka *Engelsk kjøter*. London ble dødssted for Sylvia Plath i Fitzroy Road, jeg gjendiktet hennes dikthørespill *Tre kvinner* i 2005. London er stedet hvor engelsk-hollandsk-indonesiske Frances Presley fortsatt bor i sin «squat» i Hackney. Hennes dikt kom i serien *Stemmens kontinent* i boka *Avgjørende øyeblikk i mors liv*. Frances Horovitz ble også født i London. På Nordsjøforlaget ga vi ut hennes samlede dikt i Lars Amund Vaages gjendiktning i 2017. Produksjonen hennes var liten, men veldig viktig. Faktisk er også Denise Levertov fra England, fra Ilford i Essex, sjøl om hun regnes som en av de framstående amerikanske modernistene og ofte nevnes sammen med andre diktere som Robert Duncan, Robert Creeley og William Carlos Williams.

Alle opplesningene av poeter på gjennomreise i London, men også i Warwick der jeg var, og blant annet fikk høre Robert Creeley, i 1979 til 1980, og Basil Bunting, alle stemmene er del av denne ferden som fortsetter nordover mot Skottland, ut på øyene, og videre nordover, over åpent hav. Stedene jeg assosierer stemmene med har sin tiltrekningskraft. Kjører jeg tog? Jeg leser meg fram. Passerer Newcastle,

passerer Briggflatts, kvekernes eldste forsamlingssted ved Sedbergh i Cumbria, her gjenlyder Buntings uoversettelige dikt «At Briggflatts Meeting House». Jeg har aldri funnet noen tilfredsstillende gjengivelse av de første linjene her i alle fall:

Boasts time mocks cumber Rome. Wren
set up his own monument.
Others watch fells dwindle, think
the sun's fires sink.

Stones indeed sift to sand, oak
blends with saint's bones.
Yet for a little longer here
stone and oak shelter

silence while we ask nothing
but silence. Look how clouds dance
under the wind's wing, and leaves
delight in transience.

Felles for alle stemmene, alle dem jeg har gjendiktet eller stått som redaktør for på norsk, er at de krysser grenser, alle kunne representert begge gjendiktningsserier. Ja, ikke mennene i kvinneserien, men, alle er vanskelige å plassere innenfor et geografisk område. For hvor hører de egentlig hjemme i kraft av det de har skrevet? Heller ikke Gyrðir Elíasson lar seg så lett romme i det islandske, ei heller det «nordsjøiske». Hans nedslagsfelt utvider seg stadig, både innover og utover, og han har alltid søkt seg videre litterært sett, vært på reise.

Knut Ødegård setter diktene til Elíasson i sammenheng med både den gotiske romantikken og den klassiske islandske litteraturen, og han peker på at de viser et sjøbilde i krise, en glidende overgang mellom et «jeg» og en «han» og sier at: «med utgangspunkt i ei grunnleggjande kjensle av isolasjon skapar han utvegar gjennom dikta i form av eventyr, fabuleringar, sinnlege oppdagingsreiser.»

I den siste gjendiktningen ved reisens ende, *Drøymevegring*, kullinerer Eliassons oppdagingsreise så langt. Denne nyeste samlinga til Eliasson er vakker, men óg en kvass kommentar til tilstanden i kulturen og misbruket av ord. Den viser hvordan det knapt finnes mer misbrukte ord i kulturen enn «drøm» og «drømme»; drømmeferie, drømmehus, drømmehage, drømmekjole, drømmeprins, drømmejul, etc. Lista er lang, og det merkverdige er at det materielle har så stor plass. Materialismen, som en ikke skulle tro hadde så mye med luftige sinnsbilder og oppdikta ønsker å gjøre, har invadert sjela, eller prøver i alle fall på det og vinner stadig fram.

Sjøl om drømmene ikke retter seg mot ting, blir de gjerne forbundet med det lyse og lette, det tilfredsstillende og fantastiske. Eufori forfølger illusjonen. Denne euforien, denne trolldommen, må en vokte seg for. Drømmer er oftest mørke. For er de ikke preget av redslene vi har kjent, invaderte av det ukjente og uvennlege vi har støtt på, av manglende kjærlighet og de store spørsmålene om livsgåten og skjebnen som vi ikke finner ut av? Drømmen er merket av uro, påvirket av tilstanden i verden, lidelsen rundt oss sender strømmer av spenning inn i drømmen. Vi kan verge oss mot dette uavklarte og sannsynligvis må vi det for å fungere. Men da kommer vi i klem, for sjøl om drømmen er kilde til medfølelse og innlevelse, truer den kreftene vi har til å gjøre noe for andre, og til å leve drømmen ut, utfolde oss, for eksempel ved å dikte. Disse motstridende kreftene som river og sliter i drømmeren handler denne boka om. Og at drømmeren vegrer seg.

Diktene åpner rom i leserne, lar oss kjenne på striden mellom lys og mørke, motløshet og håp. Motløshet truer stadig med å ta over. Og kan hende står tittelen også for en viss motstand mot håpet, og for en skepsis mot det diktning kan bidra med. Men samtidig som diktene tviler på hva godt de kan bidra med, finnes det en tro på myter og ordenes magi, på kunsten, på bilder, også de språklige, og på den makten metaforen kan ha.

Dikter-jeget er hvileløst, stadig på reise. Han er i ro, men faller ikke til ro. Han ser vann av bly, trær som vokser opp ned, flyr omkring eller står som spyd i himmelen, han ser tog som ikke kommer fram eller skal noe sted, urolige stjerner i mørket, utdødde fugler. Det indre og

det ytre sammenfaller. Landskapet som stiger fram i denne boka, kan føre tanken til T.S Eliots øde land, men Eliasson er mer tilforlatelig i omgangen med ødeleggelsene omkring oss og det ufattelige i tilværelsen. Særegen er blandingen av advarsel og likegyldighet som dirrer mykt i stemmen hans.

Med gjendikttingsarbeidet kommer, eller kan man komme, personen bak verket nærmere, ansikt og skjebne trer fram med stemmen, som om det implisitt i arbeidet finnes en metode som står den historisk-biografiske nær? En trår inn i dikternes hus, slik tittelen på samleutgaven jeg ga ut i 2011 avspeiler, *Stemmer i andre hus*. Men er det riktig å fokusere så mye på stemmen i dette arbeidet? Hadde det ikke vært riktigere å kalle utvalget for «Å lytte til stemmene i andres hus», for det er med lyttingen særegenhetene kan fanges opp?

Kan jeg si noe mer om hva som karakteriserer det nordsjøiske? Forlagsidéen vakler i sitt fundament kan man si, for poetene vil ikke holde seg innenfor grenser, ikke begrense seg! Men i den felles historien, i reisetrangen, i beslektede språk, finnes sammenlignbare trekk, også i tonefall, temperament, de mer diffuse likskapene.

Og vi trenger det uregjerlige fellesskapet av de poetiske stemmene i en øredøvende kommersiell tid, vi trenger den nyanseringen de kan tilby. Dette «nordsjøiske» poetiske landskapet er både et oppdaget og uoppdaget territorium, det er ennå langt fra kartlagt.



OLE KARLSEN

Brakylogi, lakonisme, gnomisme

Om estetiske tildriv i det moderne kortdiktet
– med eksempler fra Gyrðir Elíassons poesi

*I love to toy with the Platonic notion
That wisdom need not be of Athens Attic,
But well may be Laconic, even Boeotan.
At least I will not have it systemic.*
Robert Frost¹

Det korte diktet har mye sevje i seg. Gjennom et par århundrer, fra og med den romantiske revolusjonen og fremover, har det rådd grunnen blant et mangfold av sjangrer; langdikt, episke dikt, dramatiske dikt, rolledikt, med videre, så vel i nordisk sammenheng som internasjonalt. Det korte diktets livskraft fremgår med all tydelighet av Niklas Schiölers grundige studie, *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt frå Heidenstam till Jäderlund* (2008). Det moderne, korte diktet er fundert på en romantisk og romantisk-symbolistisk diktkonsepsjon, og denne konsepsjonen ligger til grunn for litteraturhistorieskrivning, innføringsbøker i lyrikklesning, litterær essayistikk og lyrikkforskning. Mange av Gyrðir Elíassons dikt plasserer seg også innenfor en slik diktforståelse og lar seg best lese og fortolke innenfor en slik romantisk-symbolistisk tenkemåte. Imidlertid er Elíassons poesi kjennetegnet av en slik formbevissthet og formrikdom at det kan være på sin plass å undersøke om det korte diktets vitalitet og livskraft kan skyldes at det også kan ha sine røtter annensteds enn i det romantisk-symbolistiske og nærer seg på teksttradisjoner som vi ikke har viet tilstrekkelig oppmerksom-

¹ Se Frost 1964, 458.

het i vår diktlesning. Nettopp disse *andre* røttene skal jeg studere i det følgende med brakyløgi (eller brevitats på latin),² lakonisme og gnomisme som hovedstikkord.

La oss imidlertid, før vi gir et litteraturhistorisk riss av hva de interrelaterte stikkordene brakyløgi, lakonisme og gnomisme innebærer og hvilken betydning deres innebyrd har hatt og har i moderne lyrikk, nærme oss problematikken via to dikt. Først «Gamal diktar prøver seg som modernist» (fra *Dropar i austavind*, 1966) av Olav H. Hauge, Eliassons norske læremester, så «Sova som ein stein» av Eliasson selv:

Gamal diktar prøver seg som modernist

Han med fekk hug å prøva
desse nye styltrone.
Han har kome seg upp,
og stig varsamt som ein stork.
Underleg, so vidsynt han vart.
Han kan endåtil telja sauane til grannen.
(Hauge 1994, 220)

Diktet er kort, men ikke et kortdikt. Det har klart gnomiske drag, det belærer gjennom sin underfundighet.³ For her får modernismen sitt pass påskrevet – uten påskrift! Lakonismen antyder – ja, utsier – det den ikke sier. Lakonisme, sier Theodor Adorno er «bedeutenden Nüchternkeit» og utlegger det omtrent slik: Det overflødige skjæres vekk, men det som skjæres vekk, gir de uttalte ordene kraft (Adorno 1989, 128).⁴

² Ordet brakyløgi har også en annen betydning. Det kan brukes som over- og samlebegrep for forkortningsfigurer som asyndeton og zeugma.

³ En gnome er et kort dikt som gjerne uttrykker en allmenn sannhet med en kort, pregnant uttrykksmåte som gjør at det er lett å huske. Gnomiske dikt inngår i visdomslitteraturen, og begrepene gnomiske dikt og gnomisme brukes f.eks. om Ordspåkene i *Bibelen* og Edda-diktningens *Håvamål*. Mange forbinder gnomisme med eldre litteratur, men termen er brukt bl.a om Vinjes tankelyrikk, som Sigmund Skard beskriver som gnomisk; tankeinnholdet uttrykkes med «stor gnomisk fynd [...]» Se Skard: 1938, 384.

⁴ Originalt lyder det slik: «Überflüssiges wird fortgelassen, aber das Fortgelassene zum Unsagbaren erhöht durch die Kraft, die es [das Fortgelassene] ins Wort ausstrahlt [...]».

I Eliassons særdeles nøkterne «Sova som ein stein» er dødens nærvær nesten påtrengende present i sitt tekstmanifeste fravær:

Sova som ein stein

Huset låg tett innunder den store urda.
 Dei sov ikkje godt dei fyrste nettene av
 otte for steinsprang frå kleivane.
 Men så slo dei seg til ro. Etter ei snau veke hølja
 det ned, skyene låg heilt nedåt
 jorda og auste or seg grått eller jamvel
 svart regn.

Andre natta etter at det byrja regne låg dei
 og sov i huset då ein stein losna øvst i fjellet
 og kom kast i kast nedetter urda, fór i
 fykande fart gjennom det falma bølgeblekktaket,
 lukta ned i senga deira og gjorde søvnen
 endå mykje djupare og varigare.⁵

Brakylogi som estetisk kraft virker inn på *alle* former for korte dikt og gjør det tett, meningstett; krymningsprosessen gjør saken større enn seg selv, skriver Adorno (Adorno 1989, 128).⁶ Ja, kanskje er det brakylogi som spøker i bakgrunnen for og rettferdiggjør den folkeetymologiske forklaring at «Dichtung» kommer av «dicht» dvs. (menings-)«tett», og har naturligvis påvirket også den romantisk-symbolistiske dikttradisjonen. Imidlertid forknippes brakylogi og lakonisme først og fremst med det nøkterne, saklige og korte diktet med en viss avstand mellom den som taler og det omtalte, og kan sies å ligge nærmere den mer nøkterne, distanserte og avlyriserte diktforståelsen som vi finner f.eks. hos Virginia Forrest-Thompson i *Poetic Artifice*,

⁵ Diktet med originaltittelen «Steinsvefn», er hentet fra *Her veks ingen sitrontre* (2012). Diktet er ikke kommet med i *Dikt i utval 1983 – 2012*, men gjendikteren, Oskar Vistdal, har vennlig sendt meg denne gjendiktningen.

⁶ I opprinnelig form: «In diesem Schrumpfungsprozeß wird sie [die Sache] aber zu mehr als bloß sie selber».

hvis diktdefinisjon er slik: dikt er «empirical statements about the non-verbal external world» (Forrest-Thompson 1978, XI). Som tilgrunnliggende estetiske krefter er det brakylogi og lakonisme som har gitt det korte lyriske diktet sin livskraft og evne til å om- og gjenskape seg, kunne man si. Gjennom århundrene har det blitt til en rikholdig lyrisk verktøykasse som en tradisjonsbevisst modernistisk poet som Gyrðir Eliasson kan plukke fram sine redskaper fra. I den følgende redegjørelsen inkorporeres noen gnomiske og lakoniske eksempeldikt både av Eliasson og andre poeter, mens Eliassons dikt, mer presist: Eliassons dikt i norsk språkdrakt, får råde grunnen alene i siste del.

Brakylogi, lakonisme og gnomiske dikt – ekskursivt

Som estetiske grunnbegreper er brakylogi og lakonisme nærmest ukjente innenfor nordisk lyrikkforskning, selv om sistnevnte av og til brukes som stilistisk-retorisk betegnelse, gjerne om replikker. Christian Refsum og Christian Janss nevner det ikke i *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* (2003), og heller ikke den boka som *Lyrikkens liv* skulle avløse som innføringsbok, *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse* (1968) av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, nevner det, ikke engang i kapitlet om konsentrasjonslyrikk. Brakylogi og lakonisme er heller ikke oppslagsord i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Niklas Schiölers avhandling, *Begränsningens muligheter. Svensk kortdikt frå Heidenstam till Jäderlund* (2008) omhandler i bunn og grunn det som brakylogi og lakonisme bereder grunnen for – uten at Schiöler går inn på de tilgrunnleggende estetiske drivkreftene.

I tysk-språklig litteraturvitenskap er imidlertid situasjonen annerledes. Der har, som vi skal se, særlig forfatterne vært opptatt av å drøfte brakylogi, lakonisme og litteraturens mangehånde kortformer. «Adam-og-Eva-begynnelser» med antikkens Hellas som utgangspunkt preger de fleste framstillinger av disse begrepene, og inventaret er som i ulike leksika når man slår opp på *lakonisme*: Man går enten via Plutark og beretter om den gang Philip II av Makedonia ville angripe Sparta. «Hvis jeg angriper Sparta, vil dere bli drevet ut», truet kongen. «Hvis»,

svarte spartanerne. Herodot forteller en beslektet historie fra slaget ved Termopyle mot perserne. «Våre piler vil stenge sola ute», sa perserne. «Da slåss vi i skyggen», sa spartanerne. «Legg ned våpnene», sa perserne. «Kom og hent dem», svarte spartanerne. *Eller* man går via Platons sokratiske dialoger i *Protagoras*. Ifølge Platon holdt ikke Sokrates spartanerne for å være språkfattige, barbariske dumskaller – i motsetning til velutdannede og veltalende athenere. Sokrates holdt spartansk klokskap (ikke minst hva gjaldt lovgivning) og talekunst høyt; en spartaner kan virke stupid, men så slår han til «som en skarpskytter» med en replikk som får deg til å virke «som et barn». ⁷ Den amerikanske poeten Robert Frost, vel skolert i de klassiske fag og kjent blant annet for sin berømte gnome «Good fences make good neighbors», sier det slik:

Athens was the headquarters of philosophy but Sparta of wisdom. Plato is my authority. He says the Spartan had the wisdom and when he felt it coming over him to talk wisdom, he ordered all the strangers out of the room so they couldn't profit by it. (How like Mark's saying Christians in their exclusiveness must talk in parable so the wrong people won't understand and get saved.) Many people consider Plato infallible. Sometimes I mean to round up a lot of wise sayings, such as we have from the Spartans such as "Good fences make good neighbors." My guess would be we owe most of these to the wise woman of the tribe or family.

(Frost 1982, 109)

Den gnomen som Frost her tilskriver spartanerne, inngår i det store diktet «Mending Wall» (i *North Boston*, 1914) og skal visst nok være hans egen innovasjon. Men uansett opphav så kan man lett tenke seg at dette fyndige og livskloke utsagnet kan vandre over i ordtaks-litteraturen helt løsrevet fra sin opprinnelige tekstlige kontekst. Nettopp denne lakoniske utsagnskraften som også innehar åpenbart mnemoniske aspekter, var noe modernismens poeter kunne gripe til – som er-

⁷ Eksemplene her er hentet fra Cheie 2010, 16 – 20, og det samme materialet presenteres også i de fleste leksika når man slår opp på lakonisme.

statning for eller som tillegg til alt som fantes i den romantisk-symbolistiske verktøykassa. Laura Cheies avhandling *Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze* (2010) omhandler, som tittelen sier, lakonismen hos tre tysk-språklige etterkrigs-poeter. Behovet for et nytt diktspråk etter Auschwitz er naturligvis påtrengende, kanskje særlig i Tyskland, og i hovedbolken av avhandlingen påviser hun hvordan lakonismen særpreger de tre forfatterskapene. Cheie har imidlertid også et innledningskapittel der hun med tysk grundighet gjennomgår og eksemplifiserer brakylogiens//lakonismens skiftende uttrykk og funksjonsmåte i litterære, pre-romantiske kortformer og etter hvert i kunstdiktet i ulike litteraturhistoriske perioder, under ulike -ismer og i ulike forfatterskaper. Cheie utforsker eksempelvis epigrammets skiftende ansikter og uttrykksmidler fra rokokko via Goethe (som med utgangspunkt i epigrammets lakonisme trakk et skille mellom poesi og prosa) til Schopenhauers refleksjoner omkring «knappe Rede»; hun drøfter romantikernes forkjærlighet for fragmentet, en drøfting som topper seg i Nietshes språkkritikk og «frisetting» av ordet (Cheie 2010, 39 - 40). «[M]inimum in Umfang der Zeichen» og «maximum in der Energie der Zeichen» gjør lakonismen hos Nietzsche til en form for språklig energi der ikke kun semantikk, men også fonetikk – lyder, klanger – skaper energien. Denne formen for frisetting av ordene der språklig materialitet er avgjørende, knytter Cheie til ekspresjonismens dyrkning av enkeltordet, til ren lydpoesi og til det konkrete diktet hvis intensitet skapes av at to tegnsystemer er i bruk samtidig. Som i Elíassons særdeles hete, grafiske og morsomme kjærlighetsdikt fra 1984, «451». Temperaturen som skal til for at papir kan selvantenne, er 451F, og diktets intertekstuelle referanse er Ray Bradburys dystopiske roman *451 Fahrenheit* (1953) der hovedpersonen brenner for bøker og prøver å redde dem unna de som vil brenne dem. «451» ser slik ut:

e
l
s
k
a

r
 d
 e
 g
 s
 å
 heitt at på fahrenheit
 vørte det eit 3-
 sifra tal

(Eliasson 2016, 20)

Brakylogi og lakonisme legger naturlegvis veien åpen for den japanske kortdiktningen. Mot slutten av 1800-tallet siver tanka- og haikudiktningens former inn i den tyske lyrikken som i andre europeiske litteraturer, og interessant nok er det ekspresjonistene som først begeistret griper fatt i dem. «Weg mit allem Pathos, aller Rhetorik, allem Singsang und Liralei: dafür ein direkter Uppercut auf die Linke Schläfe des Lesers oder ein blitzschneller Schlag in die Herzgegend» skriver ekspresjonisten Ywan Goll begeistret om haikuen og fortsetter: «das Hai-Kai, die klassische Gedichtform der Japaner (...). Ein Dreizeiler, das lyrische Epigramm, dessen Zweck ist, in möglichst wenig Worten ein möglichst intensives Bild und weites Gefühl hervorzurufen». (sitert etter Cheie 2010, 52).⁸ Nå ble det, noterer Cheie seg, ikke skrevet så mange rene haikudikt i Tyskland, men innflytelsen synes likevel å være viktig, slik den var for imagismen i den engelsk-språklige lyrikken omtrent på samme tid. Som vi ser knytter Goll haikuen og dens funksjonsmåte til epigrammet som sjanger. En japansk form leses altså inn i en gammel, europeisk forståelses- og fortolkningsform. I artikkelen «Gönguskáldid» om Gyrðirs reisedikt – eller snarere gå-dikt – trekker Sveinn Yngvi Egilsson blant annet fram diktet «Morgunganga» (fra *Hugarfjallið*, 1999) og påpeker at bildebruken minner om haikudiktet (Egils-

⁸ På norsk i min oversettelse lyder de to sitatene slik: «Vekk med all patos, all retorikk, all sing-song og liralei: i stedet en uppercut i leserens venstre tinning eller et lynraskt slag i hjerteregionen», og: «Haikuen, den klassiske diktform hos japanerne (...) En treversing, det lyriske epigrammet, hvis hensikt det er i færrest mulig ord å fremkalle et mest mulig intensivt bilde og vidtgående følelse».

son 2010, 110). Her er det definitivt maksimum med intensitet, minimum med ord:

Munnharpan à
 fjallastíginum
 – og grasið
 syngur!

(Elíasson 1999, 75).

Jo, i korthet og pregnans kan diktet utvilsomt minne om haikuen, og den første halvdel med sin konstaterende, nøkterne, ytre registrering og ekstremt-elliptiske skrivestil hører vel hjemme i haikutradisjonen. Imidlertid får disse østlig-japanske innledningsversene sitt tradisjonelt-romantiske og antopomorfiserende motsvar i andre halvdel: «- og gresset / synger!» Munnharpe og gress musiserer i samklang, kultur og natur er ett! Man ser for seg den emblematiske, romantiske poet-wanderer-skikkelsen lyttende til musikken – eller som den som spiller på harpen, til sangen fra gresset! Kort sagt: Den japanske impuls skrives inn i en hevdvunnen vestlig tradisjon, og vi leser inn i diktet det som diktet ikke eksplisitt sier. Nettopp i dette ligger det Adorno kalte lakonismens «bedeutende Nüchternkeit». Det han kalte en «krympningsprosess» og en «Selbstbeschränkung», skaper et meningsoverskudd som er skåret vekk, men som vi likevel altså hører. Roland Barthes er i sin «Japan-bok» *L'empire des signes* (1970) inne på nettopp denne problematikken. Når man i vesten trykker haikuen til sitt hjerte, skyldes det det klassisk-vestlige korthetsidealet parett med en romantisk dikt-konsepsjon; haikuen blir innrullert i den vestlige lakoni-tradisjonen. Og dermed forstår man ikke haikuen, ifølge Barthes: Haikuens oppgave er å holde språket i svevet, ikke å fastlegge endegyldig mening (Barthes 1982, 69 – 72) Det er som om Gyrðirs dikt med sin avsluttende tradisjonelle bildedannelse, insisterer på sin tilhørighet innenfor vestlig klassisk lakonismetradisjon med en dikt-konsepsjon med røtter i romantikken.

Til tross for til dels overveldende grundighet er verken Barthes eller Adorno nevnt i Laura Cheies *Harte Lyrik*. Bertolt Brecht spiller deri-

mot en sentral rolle som den barske, harde etterkrigslyrikkens gudfar. «Bertolt Brecht var ein mangslungen kar», skrev Olav H. Hauge. «Versformi hans var tiltrøyvi, / ho sto på dørhella / som eit par tresko.» (Hauge 1985, 214). Jo, Brecht var en mangslungen kar som henta dikteriske til driv fra svært ulike sammenhenger, han kunne trive til (jf. «tiltrøyvi») en velbrukt versform og la den stå på dørhella så den var lett å finne og ta i bruk, som «eit par tresko». Brecht prøvde seg med klassiske epigrammer, aforismer og haikudikt; han vendte seg til Bibelen, til kinesisk poesi og til både den folkelige litteraturen og den kanoniserte folkelitteraturen. I *Bibelen*, eksempelvis i *Ordspråkene*, og i kinesisk poesi finner man den gnomiske diktning som blir en sentral forutsetning for Brecht som lyriker, for hans såkalte lyriske realisme. Særlig samlinga *Buckower Elegien* (1953) med sine korte, rimløse, aforismepregede, beiske, biske og tankeutfordrende dikt, har vært grunnleggende for nyere tysk poesi – og, vil jeg mene, også for nordisk diktning. I *Buckower Elegien* finnes berømte dikt som for eksempel det distanserte, avlyriserte, objektiverte, hverdagsnære «Hjulskiftet»:

Jeg sitter i veikanten.
 Sjøføren skifter ut et hjul.
 Jeg liker meg ikke der jeg var.
 Jeg liker meg ikke der jeg skal.
 Hvorfor ser jeg på hjulskiftet
 med utålmodighet?

(Brecht 1968, 99)

Også Paul Celan vender seg mot inderlighetslyrikkens velklingende sukk-og-stønn-linje og gjør seg til talsmann for en ny og lakonisk diktning, en «nøktern», «faktisk» og «sann» diktning, en «gråere» diktning med presisjon og det han kalte diktspråkets «Vielstelligkeit des Ausdrucks», dvs. «uttrykkets flersiffrethet». I den berømte Meridian-talen er han også inne på lakonismen, som i hans diktning er knyttet til det berømte begrepet «Engführung», trangføring. Med kompleksitet i ordvalg, raskt fall i syntaks, våkenhet overfor ellipsen, så viser diket «eine starke Neigung zum Verstummen (...) das Gedicht behauptet sich

am Rande seiner selbst» (Cheie 2010, 67).⁹ Mon man med lakonismens usagte sagte, kan selve det uutsigelige sies – i møte med det stumme, det språkløse, det som det ikke finnes språk for ...

Både Celans «gråere», mer hermetiske diktning på den ene siden og Brechts tilgjengelige realisme på den andre er altså merket av lakonismen. I artikkelen «Probleme der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht» påpeker dikteren Walter Helmut Fritz mot slutten av 1970-tallet at etterkrigslyrikken ikke skrives i en «hohen, schwingenden» tone, men i en «spröden, glanzlosen, trockenen Ton» ». (Cheie 2010, 69). Det er slutt på de «store ord» og «tydelig velklang». For «det går an å leva i kvardagen òg», også i tysk poesi. For etterkrigslyrikken er som han sier preget av «større nærhet til en hverdagslig, sanselig, samfunnsmessig virkelighet», hvorpå han avslutter med følgende sentens: «Und schliesslich der Versuch, durch Einführung von Prosa-Elementen dem Gedicht neue Überlebens-Chancen zu geben» (Cheie 2010, 69).¹⁰

Så kan man spørre seg om man ikke – for nå å gjenbruke en gnomisk tekst første nedtegnet i Sverige i 1627 – «går over bekken etter vann» når man som tilgang til moderne nordisk poesi gjør noen nedslag i lakonismens historie fra antikkens Hellas til etterkrigstidens Tyskland – med noen avstikkere til fransk og engelskspråklig litteratur underveis. For hva var det ikke som skjedde den gangen da Gunnar på Lidarende skulle drepes, slik det fortelles i *Njålssoga*? Jo, de som vil ta den fredløse Gunnar av dage, vil finne ut om han er hjemme. En mann blir sendt opp på taket på Gunnars skåle for å se gjennom takgluggen om Gunnar er der. Gunnar er imidlertid blitt vekket av et forferdelig hyl da hunden hans, Sam, ble drept like før, og han ser nå en kjortel gjennom takgluggen. Hvorpå han kaster atgeiren (spydet) sin gjennom gluggen og treffer «midt på». Den døende mannen sleper seg tilbake til de som sendte han ut på spiontoktet, og på spørsmål om Gunnar er hjemme, svarer han med de herostratisk berømte ord: «'Det lyt de sjølve finna ut, men det veit eg, at atgeiren hans er heime.' Så seig han daud ned.» (*Njålssoga* 1985, 132). Det vrirler av slike punktuelle og minneverdige la-

⁹ Norsk versjon: Diktet «viser en tilbøyelighet til forstumming (...) diktet hevder seg på randen av seg selv».

¹⁰ Norsk versjon: «Og endelig forsøk på å gi diktet nye overlevelsesmuligheter gjennom innføring av prosaelementer».

konismer i sagalitteraturen. Sagaenes tilbaketrukne, objektiverte forteller, streng økonomi, fyndige replikker, elliptiske og asyndetiske skrivestil, litotes; alt dette er i grunnen brakylogiske grep. Det norrøne bildespråket, heiti og kjenninger, med sin ombyttingspraksis er nærmest som definisjoner på lakonisme å betrakte; vi kjenner heiti og kjenningsuttrykkets andre, det usagte som dermed også sies. Evnen til å skape monumentale, knappe, fyndige uttrykksformer kjenner vi alle fra den norrøne diktningens høydepunkt innenfor den gnomiske diktningen, Edda-diktet *Håvamål*. Det er knapt til å unngå å kunne strofe 77 i dette lærediktet utenat – eller «by heart», for i hjertet sitter visdommen:

Døyr fe:
 døyr frendar;
 døyr sjølv det same.
 Eg veit eitt
 som aldri døyr,
 dom om daudan kvar.
 (*Eddakvede* 1972, 24)

I *Siste reisebrev* har Eliasson sitt eget gnomiske, lakoniske tilsvaret til *Håvamål*. Et godt rykte er dårlig vern mot dødsangst fremgår der:

Sein innvending mot *Håvamål*
 Frægd er eit primitivt vern
 mot dødsangst, ingenting anna.
 Eit morkna og skrøpeleg gjerde
 av gjennomrøte tre, men
 kvitkalka utanpå.
 (Eliasson 2020, 36)¹¹

Folkelitteraturen byr også på gnomiske kortformer. Ordtag, sier Ivar Aasen i «Norske ordsprog» (1856) er «en samlet Skat af Erfaringer og

¹¹ Jeg går ut fra at gjendiktningens parentes «(ry)» kanskje opprinnelig var ment som et (dårligere) alternativ til «frægd» eller som (unødvendig) forklaring. Så jeg har tatt det ut i sitatet.

Lærdomme i en saa klar og bequem Form, at nogen bedre vanskelig kan findes» (sitert etter Solheim 1965, 6). Svale Solheims *Ordtøkje og herme* (1965) består av 579 sider fullspekket av folkelig visdom i kort-hugd form. Første oppslaget i boka er «Har du sagt A, lyt du segja B òg», og selv om «Lånt stas er berre fjas», så kan ordtaket hos poeten, i dette tilfelle Jan Erik Vold, få en enda mer lakonisk, tautologisk og utvilsomt sann form: «Har du sagt A / har du sagt A»!¹² Eliasson henviser i et dikt om Dylan Thomas til et walisisk ordtak gjengitt på keltisk (Eliasson 2023, 28), så han er åpenbart opptatt av sjangeren, og etter som ordtaket fremdeles er en produktiv sjanger kjennetegnet av at kulturhistoriske forhold og endringer kan avleses av teksten, så kan gjerne følgende dikt få inngå i den nordiske (og muntlige) ordtakstradisjonen. Det er et elegisk dikt der lakonismens usagte sagte omhandler jeg-sentring og narsissisme i vår moderne kultur:

Elegí

*(fragment of another poem
in semi-icelandic)*

Når Oraklet i Delfi

er vorte Eg-rakelet i Selfi

(Eliasson 2020, 89)

I *Anatomy of Criticism* (1957) beskriver Northrop Frye to poler i lyrikken – med de aristoteliske begrepene melos og opsis. Melos har med rytme, bevegelse og lyd å gjøre; opsis med bilde, spetakkel (dvs. syn) å gjøre; begge drar oss inn i diktets verden. Lyden, rytmen holder oss i diktets språklige sjev; opsis holder blikket fanget til diktet har sunket inn, til vi har “løsningen”. Og så sier Frye følgende: “the radical form of opsis is the riddle” (Fry 1957, 280). En folkelitterær sjanger, nemlig gåta, som ellers har fått nokså beskjeden oppmerksomhet i litteraturforskningen, får med Frye en særdeles betydningsfull dikt-generativ status, og løsnin-gen på gåta er naturligvis lakonismens usagte sagte. Utgangspunktet for Frides drøfting av dette er for øvrig e.e. cummings konkrete poesi, en poet som åpenbart står Eliasson nær, jf. det humoristiske «Dagens dikt I

¹² Volds dikt inngår i «Teuves – to dusin stk.» i *kykelipi* (1969). Se Vold 1969, 104.

(e.e. cummings tenkjer høgt)» (Eliasson 2023, 19). Også det tidligere nevnte konkretistiske diktet «451» kan reflektere dette.

For meg å se må gåten, særlig de gåtene der løsenordet faktisk har gått tapt, være beslektet med en annen folkelig sjanger, «dagliglivets (muntlige) litteratur», nemlig vitsen.¹³ I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905) ramser Sigmund Freud opp en rekke retoriske kjennetegn ved vitsen som sjanger, noen av dem utvilsomt rene lakonismer: fortetning på ulike måter, inversjon, dobbeltbetydning, forskytning, allusjon med videre. Dette kaller han vitsens «ord eller uttrykksteknikk» (Freud 1994, 120) som han setter opp mot vitsens tanke. Vitsen skal fremkalle latter og lyst, men det er fullt mulig å gjenfortelle vitsens tanke uten at det blir morsomt; latteren er knyttet til den rent språklige utforming. Freud skiller mellom harmløse vitser og såkalte tendensvitsen. I sistnevnte er ikke de retoriske virkemidler kun ornament som skaper latter, men de gir adgang til tanken, en tanke som i utgangspunktet ville skape motstand, ja, kanskje endog ubehag. Man nyter det språklige uttrykk som så gir adgang til tanken og opphever fortengningen. Jeg vil ikke med dette gjøre meg til talsmann for psykoanalytisk diktlesning, men kun påpeke en analogi mellom vitsen og diktet som kortformer der den retoriske struktur i diktet fører inn og ned i kortdiktet og utløser dets imploderende kraft.

III

«Den hevdvunne diktformen er nå død», proklamerte «halvguden blant atomskaldene» som han ble kalt, Steinn Steinarr, i 1950. På et berømt studentmøte i Reykjavik i 1952 fortsatte han sitt korstog mot det tradisjonelle formspråket. Kunst lar seg ikke skape av «døde former», det er formen «som dør, ånden som lever», fortsatte han, og hevdet at «enhver periode finner en passende kunstform som vokser, utvikler seg, forfaller og til slutt dør, uten at noen kan hindre at det ender slik». Motstanderne fryktet for «historieløshet, åndløshet og formløshet», noen

¹³ Uttrykket er Tor Ulvens i innledningen til Sigmund Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Se Freud 1994, 12.

fryktet også en utilgjengeliggjøring og marginalisering av lyrikken.¹⁴ Nå er det ikke nettopp historieløshet, åndløshet og formløshet som slår oss i øynene når vi leser Eliassons dikt. Foregangsmannen Steinn Steinarr var «uvanlig grepet av T. S. Eliot», og han så på Ezra Pound som «denne tidsalderens største dikter», selv om sistnevnte skrev noen dikt som var så kjedelige at de kunne «drepe ei ku» (sitert etter Karlsen 2001, 87 – 88). Men med T.S. Eliot og Ezra Pounds poetologi følger også tradisjonsbevissthet, objektivert dikterholdning og en knapp og nedskrapet imagistisk skrivestil farget av den østlige poesens influens. Og det er i fortsettelsen av slike linjer Eliasson arbeider med et rikt reservoar av uttrykksformer og med mulighet for å kombinere disse. Ikke minst er hans diktning, som vi har gitt noen få eksempler på undervegs, farget av brakylogi, lakonisme og litterære uttrykksformer som er be-smittet av disse drivkreftene.

Et dikt som forblir litt av en gåte selv om du kjenner referansen, er «Den heilage uskuldige» (Eliasson 2020, 51). Diktet er tilegnet den spanske filmskaperen Mario Camus. Og diktet låner sin tittel fra en av hans filmer, *Los santos Inocentes* (1984, engelsk tittel: *The Holy Innocents*):

Dei heilage uskuldige
(Tileigna Mario Camus)
 Lit alltid på dei
 som græt over
 daude ugler.
 (Eliasson 2020, 51)¹⁵

¹⁴ Sitatene er hentet og oversatt fra min artikkel «Steinn Steinarrs lyriske modernisme. Ein presentasjon med vekt på *Tida og vatnet* (1956)». Se særlig innledningen om dette, Karlsen 2001, 86 – 88.

¹⁵ Det har sneket seg inn en beklagelig feil i den norske gjendiktningen der det står «aldri» istedenfor «alltid». Originalen leser slik, se Eliasson 2020, 43:

HINIR HELGU SAKLEYSINGAR
 Tileinkað Mario Camus
 Treystu aðeins þeim
 sem gráta yfir
 dauðum uglum.

Diktet er et godt eksempel på en gnome, og kanskje det som gjør diktet minneverdig som læredikt er det gåtefulle. For hvem er det som gråter over «daude ugler»? Og hvorfor gråte over døde rovfugler? Jo, vi kan saktens gråte over naturtapet, over snøugla som er i akutt fare for å forsvinne ut av naturen og for andre rovfugler som får sitt naturlige leveområde innskrenket og utsatt for miljøgifter. Men våre tårer blir fort kun krokodilletårer, for vi ser at naturtapet øker uten at vi griper inn overfor de kreftene som «styrer utviklinga».

Dobbeltmoral er lite troverdig, lærer diktet oss, det er lakonismens «usagte sagte». Men det er mer å lære om man går fra det allmenne til det spesifikke. For *Los Santos Inocentes* åpner med at ugla til en av hovedpersonene, en fattig og mentalt tilbakestående mann, dør. Og denne mannen, en slektning av Mattis i *Fuglane* hos Tarjei Vesaas, har et særlig lag med fugler, han gråter nok sine modige tårer over tapet av ugla; han har en særlig empati og følsomhet overfor naturen som vi alle kan lære av. Men filmen skildrer også motsetningene mellom rik og fattig, over- og underklasse, privilegerte og underprivilegerte – og *outcasts* som den mentalt tilbakestående. Så skulle man tro at filmen og diktet har brodd mot de privilegerte, og dét har de. Men – i motsetning til gjengse framstillinger av klassemotsetninger der underklassen skildres som solidariske og verdige – så mangler også underklassen verdighet. Ja, fattigdom avler alt annet enn verdighet i Camus' film, kun visse familieband gjør at den mest utsatte på sett og vis blir ivare tatt. Så her er det mange og mangt man ikke bør lite på – men «tusten» og hans verdensanskuelse står seg.

Gnomisk er også «Suset frå Myrkå». Diktet er et stykke «found poetry», som det fremgår i kursivert skrift under tittelen:

Suset frå Myrkå

utdrag or ei handbok for sauebønder

Den som vil skaffe seg
ein svart hund, skulle støtt
passe på at han

har ein kvit flekk
i nakken.

(Eliasson 2020, 54)

I motsetning til «*Dei heilage uskuldige*» synes dette diktet å være nokså humoristisk. I sin opprinnelige lærebok-kontekst var sikkert hele den sakprosaiske setningen som utgjør diktet, både logisk og meningsfylt, men uten denne kreves fortolkning. Slik sett er diktet et grunnleggende læredikt om språk og språklig kommunikasjon. Men diktets undrings- skapende grep innbyr naturligvis til fortolkning – for hvorfor bør den svarte hunden – gjeterhunden formentlig – ha en hvit flekk? Tja, med en hvit flekk blir den ikke et «(hel-)sort får», og den blir også ikke- identisk med de andre bokstavelig talt sorte fårene. Det er praktisk å ha en svart hund med «ein kvit flekk / i nakken». Eit lekent dikt, som innbyr til fortolkningsleik på en helt annen måte enn for eksempel «*Oppleving*»:

Oppleving

Eg veit
at eg
lever
når
lauken
svir
i augo

(Eliasson 2020, 35)

IV

«*Livet er en gåde, og løsningen står på bagsiden*», sa Storm P – som kjent. Men mon løsningen kan befinne seg annensteds også? I Georg Johannesens *Ars Moriendi* (1965) står alle de 49 gåtefulle diktene uten titler. Titledene, om de så kan kalles, finnes i en egen oversikt først i boka,

og lurer man på hva et dikt egentlig omhandler eller utsier, gjør man klokt i å bla tilbake til denne oversikten. For i tittelen kan man finne hint, ja, endog selve løsenordet på den gåta diktet representerer. Kan tittelen på følgende lett humoristiske, surreale dødsdikt av Eliasson på tilsvarende vis gi et hint om hva diktet dreier seg om:

Trudde du at dauden skulle vera slik?

Går
heile livet
med samanlagd paraply
i hovudet
og så blir han slegen opp
med kjempekraft

Men då
er det longe slutta
regne.

(Eliasson 2016, 60)

Nei, slik tror man kanskje ikke døden vil være. Men hvorfor ikke? Døden har, vet vi fra Bibelen, sin sott, sin pest (men ikke sin seier) og ikke minst: den har sin brodd. Men noe så surrealt som en paraply viste vi knapt at døden besitter. Men når paraplyen blir slått opp «i hovudet» – passivformen snyter oss for agens – er det gjort, det er ute med oss. Paradoksalt nok idet paraplyen jo – igjen paradoksalt – skal verne oss mot det livgivende regn. Og så viser det seg at heller ingen slik paradoksalt trøst finnes; regnværet har jo gitt seg!

Eliassons dikt har en tendens til å åpne seg innover og nedover – for stadig mer undringsskaping, for meddiktning fra leserens side. I stigende grad i sitt forfatterskap har han interessert seg for dyremotiv og dyrs selv- og dødsbevissthet. Mange dikt lener seg slik naturlig til «animal studies» og kanskje aner man en utvikling i forfatterskapet om man sammenligner to kortdikt om lam. Det første diktet, fra 1992, er et vårdikt skal man tro overskrifta, men foregår om høsten:

Vår

Lamma anar
ikkje vondt i dei raude
haustnettene

(Eliasson 2016, 76)

I 2009, i et dikt som heter «Haustdikt», kan det nesten se ut som om forfatteren går i dialog med og korrigerer seg selv. Nå søker lammene inn til mødrene sine; de vet at slaktebenken venter:

Haustdikt

Lamma i lia kryp
inntil mødrene sine;
einast nokre netter
til avrettinga

(Eliasson 2016, 113)

Når man skal lese Eliassons dikt, gjør man klokt i å reflektere over slike intratekstuelle forbindelser som i disse diktene om lam-unger. Ofte henger det med betydninger fra tidligere dikt, så å si som noe usagt, men likevel sagt. Dette gir naturligvis diktene en ekstra rikdom og klangbunn. For det er uhyre sjelden man råker på svake dikt i dette særegne forfatterskapet. Men svake dikt finnes det mange av, og det usagte sagte kan utsies med lakonisk eleganse:

Hengejekøya

Medan eg les
i sola
fell skuggen
av eit lauv
på sida

Det viser seg vera
beste diktet
i boka

(Eliasson 2023, 21)

Anvendt litteratur

- Adorno, Theodor W. 1989. «Nachwort», i Walter Benjamin, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, Frankfurt a. M.: Insel, s. 123–129, her s. 128.
- Barthes, Roland 1982. *Empire of Signs*, oversatt av Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- Brecht, Bertolt 1968. *100 dikt gjendiktet av Georg Johannesen*. Oslo: Den norske Lyrikklubben.
- Eddakvede* 1972. Oversatt av Ivar Mortensson-Egnund. Oslo: Det norske Samlaget.
- Egilsson, Sveinn Yngvi 2010. «‘Gönguskáldið’. Grein um göngur og ferðir í skáldskap Gyrðis». I Magnús Sigurðsson (ritstj.): *Okkurgulur sandur : tíu ritgerðir um skáldskap Gyrðis Eliassonar*. Akranes, Uppheimar, s. 99–118.
- Forrest-Thomson, Veronica 1978. *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-century Poetry*. Manchester: Manchester University Press.
- Freud, Sigmund 1994. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oversatt av Geir Farner. Oslo: Pax forlag.
- Frost, Robert 1964. *Complete Poems*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Frost, Robert 1982. *Prose Jottings of Robert Frost*, redigert av E. C. Lathem and Hyde Cox. Lunenburg: Northeast-Kingdom Publishers.
- Frye, Northrop 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, New York: Princeton University Press.
- Gyrðir Eliasson 1999. *Hugarfallið*. Reykjavík: Mál og Menning.
- Gyrðir Eliasson 2016. *Dikt i utval 1983–2012*. Gjendiktet av Oskar Vistdal. Sunde: Nordsjøforlaget.

- Gyrðir Eliasson 2020. *Siste reisebrev*. Gjendiktet av Oskar Vistdal. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Gyrðir Eliasson 2020. *Draumstol*. Reykjavik: Bókabúð Forlagið.
- Gyrðir Eliasson 2023. *Drøymevegring*. Gjendiktet av Oskar Vistdal. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Hauge, Olav H. 1985. *Dikt i samling. Ny og auka utgåve*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Karlsen, Ole 2001. «Steinn Steinarrs lyriske modernisme. Ein presentasjon med vekt på *Tida og vatnet* (1956)». I *Norsk litterær årbok*, 86–107.
- Njálssoga* [1975] 1985. Oversatt av Aslak Liestøl. Oslo: Den norske Bokklubben.
- Skard, Sigmund 1938. *A. O. Vinje og antikken*. Oslo: J. Dybvad.
- Solheim, Svale 1965. *Ordtøkje og herme*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Vold, Jan Erik 1969. *Kykelipi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.



DAN RINGGAARD

Ensomhed

Hos Herman Bang, Gunnar Ekelöf og Gyrðir Eliasson

Tre slags ensomhed

En maler har vendt verden og familien ryggen og bor i en campingvogn ved skoven. Til sidst har han ingen billeder tilbage at male. En forfatter har lånt en hytte ved havet. Han undgår andre mennesker og mister kontakten med dem der har betydet noget for ham. Det går trægt med at skrive. En reklamemand der komponerer små musikstykker efter naturens lyde, har lånt et sommerhus i udkanten af en landsby. Da vi forlader ham, er han ved at miste forstanden. Jeg taler om Gyrðir Eliassons tre kortromaner, *Ved sandåen*, *Vinduet imod syd* og *Sørgemarchen*. De handler alle om mænd som mere eller mindre frivilligt vender socialiteten ryggen til fordel for naturen og kunsten. De søger ensomheden i naturen for at skabe kunst, men uden det store held. Ensomheden er et centralt tema i de tre romaner, men ikke kun der. Ensomheden er et centralt tema i alt hvad jeg har læst af Gyrðir Eliasson. Undersøgelsen af ensomhed i et spændingsfelt mellem socialitet, natur og kunst virker til at være et omdrejningspunkt i forfatterskabet.

Jeg vil kalde den ensomhed som hersker i de af Eliassons noveller og digte som jeg læser her, for en tærskelensomhed fordi den befinder sig på tærsklen mellem to andre typer af ensomhed: den dialektiske ensomhed som er defineret af den socialitet den ensomme er udelukket fra, og den essentielle ensomhed som er en ensomhed der ikke længere har det sociale som horisont. Den første vil jeg forsøge at forstå ved hjælp af to noveller af Herman Bang. Den er psykologisk og eksisten-

tiel, og dens litterære figur er rytmisk: Det er som en bølge der trækker sig tilbage fra den ensomme. Den anden vil jeg nærme mig via Gunnar Ekelöfs digtsamling *Vägvisare till underjorden*. Det er en epistemologisk og ontologisk ensomhed, og dens figur er apostrofen: vendingen fra de andre imod det andet. Og den peger på litteraturen som et særligt rum for ensomhed og ikke bare en repræsentation af den. Tærskelensomheden hos Eliasson læser jeg i novellerne fra *Mellem træerne* og i digtene i *Nogle almindelige ord om solens afkøling*. Begge bøger udkom i 2009. Jeg supplerer med digtene fra *Her vokser der ingen citrontræer* fra 2012 og kommer kort til at berøre novellerne i *Kobbermark* (2014). Tærskelensomhedens litterære figur er det uhyggelige.

Artiklen har et dobbelt sigte: Den er en studie i ensomhed via tre prægnante historiske nedslag i moderne nordisk litteratur, og den er en undersøgelse af ensomheden som litterært motiv i Gyrðir Eliassons forfatterskab. Artiklen argumenterer ved hjælp af teksteksempler holdt sammen af den begrebslige ramme jeg lige har skitseret. Eksemplernes funktion er at nuancere ensomheden i dens mange aspekter og i kraft af deres mangfoldighed at sandsynliggøre ensomhedens centrale betydning hos Gyrðir Eliasson.

Dialektisk ensomhed

På et tidspunkt i Herman Bangs novelle ”Frøken Caja” fra *Under Aaget* (1890), befinder titelpersonen sig på sit værelse som også er badeværelset på det pensionat hun driver i København sammen med sin mor. Der er en pludselig pause fra Cajas og novellens ellers uophørlige bevægelse. Hun har været ude at købe ind, og idet hun vender hjem fortæller hendes mor – en barnlig og forfængelig kvinde – at en tidligere lejer, Hr. Grøntoft, er på besøg med sin kone. Caja stirrer paralyseret på hans kufferter i gangen. Hendes mor kalder på hende:

Men Frøken Caja hørte ikke. Hun slog Døren i og var borte. Ligesaa hastig kom hun ind i sit Kammer. Men *der* satte hun sig inde i Mør-

ket paa Badekarret, der var dækket af et Laag; hun hørte vist ikke et Par lange ”Frøken Caja—er,” der lød gennem Huset.

Hun tog Tøjet af og tog Kam og Børste, der havde sin Plads i Kar-
men. Men hun lod dem synke igen og blev staaende: hun saå nede
i Spisesalen pludselig Bruden, den hvide Brud, og Brudgommen og
Gæsterne, som sad i Lyset ...

Hun blev ved at sé—forundret næsten—paa de to og paa de andre,
Gæsterne, glade, langs med Bordet ...

Til daglig var det jo som egentlig saå hun sletingenting men bare
gik i det og gik i det. Men nu *saå* hun:

—De holdt Bryllup ... hun, den hvide var Bruden.

Hun blev staaende. Hun syntes, det var saa længe siden, hun havde
tænkt paa andre Mennesker.

—De to holdt Bryllup—hun, den hvide var Brud ...

Hun hørte raabe paa sit Navn igen, og hun gik ud—stille (Bang
2010, 385–86).

Fra vinduet kan Caja se ned i gården hvor der holdes bryllup. Hun hører
ingenting. Alt er stille. Men hun ser. Med ét bliver hun opmærksom på
verden omkring sig. Hr. Grøntoft, den eneste mand hun nogensinde har
næret følelser for, er vendt tilbage som en gift mand. Punktummerne
og gentagelserne mimer den forvirring som ledsager selvindsigten.

Omfanget af hendes ensomhed forstærkes af dynamikken i den om-
givende tekst. Kroppe, blikke og replikker kastes rundt i pensionatet
og på siderne imens den tilbagetrukne fortæller følger Caja i hendes
daglige pligter. Hun virker stum og blind, usynlig for alle andre end
den ligeledes ensomme norske studerende Arnjolt Oulie hvis forsigtige
tilnærmelser hun afviser til slut i novellen fordi Grønholts ankomst har
fået hende til at indse at hun er endegyldigt fanget i det skræntende
pensionat. Ikke kun tekstens dynamik men også de nådesløse arbejds-
rutiner, dagenes, ugenes og årenes enerverende repetitioner forstærker
effekten af den totale standsning på badeværelset. De små tegn på kær-
lighed fra Caja til hendes mor eller fra Arnjolt til Caja er for spæde til
at forhindre umenneskeliggørelsen af Caja der sammenlignes med en
maskine, en skygge og med hårdt træ.

Bangs portrætter af stille eksistenser som frøken Caja arbejder med hvad Octavio Paz har kaldt ensomhedens dialektik. For Paz er ensomhed kun mulig som en undtagelse fra det sociale og en fragmentering af en helhed. Hos Bang er forholdet mellem det sociale og ensomheden et af gensidig erosion: Jo mere hul den sociale verden er, jo tydeligere er ensomheden og omvendt. Derfor er hans udforskning af ensomheden altid også samfundskritik. Det svimlende fald ind i ensomheden – Cajas pludselige fald ud af rutinerne – repræsenteres igennem en rytmisk modstilling af hovedpersonen og hendes omgivelser. Rytmerne og afbrydelsen af dem bliver en kropslig erfaring. Den impressionistiske teknik, dynamikken af kroppe, blikke og replikker mætter luften, og de gentagne handlinger som personerne er tvunget indunder, fungerer som en disciplinering. Det øjeblik den rytmiske disciplinering standser, står personerne over for ensomhedens afgrund. Endelig alene indser Caja sin egen totale og ødelæggende isolation.

Verden trækker sig tilbage fra Caja og efterlader hende alene. Det samme sker helt bogstaveligt i novellen ”Hendes Højhed” fra *Stille Eksistenser* (1886). I en scene tidligt i novellen nærmer den lille prinsesse sig nogle børn der leger, men gruppen bakker væk fra hende:

De andre saa’ Maria Carolina og begyndte at neje og holde i Forklæderne og trække sig væk, baglænds, skubbende til hinanden, over mod Træerne.

Maria Carolina stod ene, midt paa Pladsen. Hun var helt rød.

—Vil I lege, sagde hun igen og gik lidt frem.

Børnene svarede ikke. De klinede sig sammen, med Fingrene i Munden. Et Par blev ved at knikse. (Bang 2010, 79)

Scenen fastlægger betingelserne for hendes ensomhed som den gentages med variationer igennem resten af novellen. Bølgens tilbagetrækning repræsenterer hendes ensomheds sociale karakter. Men der findes en anden slags ensomhed som er knyttet til hendes afdøde onkel, en stille og til sidst sindssyg mand, og især til hans rosenhave hvor han kunne stirre på roserne i timevis:

Han sad mest stille hen og rokkede. Han talte aldrig, udstødte kun midt som han sad nogle underlige uarticulerede Lyde, der lignede Ugleskrig. Om Sommeren kom han en Gang imellem ned til sine Roser. Maria Carolina gik med ham og støttede ham. Han pyldrede rundt mellem Buskene og nussede og smilede som et Barn . . . (Bang 2010, 82)

Denne tavse og gale ensomhed tiltrækker prinsessen som en ensomhed der er lige så nydelsesfuld som den er vanvittig. Hvor hendes ensomhed i gruppen er betinget af socialiteten, er onklens ensomhed ikke bare bortvendt, han er ikke længere opmærksom på at der er en socialitet. Det rejser spørgsmålet om der findes en ikke-dialektisk ensomhed.

Essentiel ensomhed

Det gør der ifølge Maurice Blanchot. Han skriver om en essentiel ensomhed som findes i kunstværket. Det er ikke nogens ensomhed, og det er ikke en ensomhed i forhold til noget andet. Det er manifestationen af ensomheden som sådan. Denne ensomhed er en erfaring man kan møde i og med skriften fordi skriften kan etablere et suverænt rum hvori modsætninger er neutraliserede. Den litterære skrift er rettet imod og producent af en særlig form for ensomhed. Det er en tanke som er vanskelig at begribe fordi den anfægter det tilsyneladende indlysende at ensomhed må forstås via sin modsætning. Men den insisterer på at spørge hvilke ekstraordinære indsigter og erfaringer der findes i den ensomhed som har tabt socialiteten af syne.

Jeg finder den essentielle ensomhed hos Gunnar Ekelöf. I den sidste af hans byzantinske digtsamlinger, *Vägvisare till underjorden* (1967), fungerer verset ”ensam i tysta natten” som grundtone og gennemgående motiv. Det gentages fem gange på de mest centrale steder i bogens symmetriske komposition. Indledningsvis er ensomheden i selskab med mørke og stilhed vejviser til underjorden. Tilsammen skaber de en koncentration omkring ”Sanningen” (Ekelöf 1991, 185). Dagen derimod spreder sandheden som en regn af nåle der vækker san-

serne. At ensomheden er en bevægelse imod sandheden flytter den fra psykologi til epistemologi og fra tilstand til proces. Digtets centrale figur er apostrofen. I apostrofen vender den ensomme sovende sig bort fra de andre og retter sin opmærksomhed imod natten. I sin bortvendthed er apostrofen ensomhedens figur.

Bogens første tredjedel etablerer en spænding mellem den ensomme der ligger stille i natten, og en rejsende som krydser en middelhavsgeografi i byzantinsk tid. Det er en rejse ”långt bortom gudligheten”. (Ekelöf 1991, 188). Ordet ”bortom” er næst efter ordet ”ensam” bogens vigtigste ord. Djævlen findes på den anden side af gudeligheden, ikke som dens modbillede, men som den instans der stiller spørgsmål ved det gudelige. Og ”bortom” djævlen findes jomfruen, en central gestalt i Ekelöfs poesi. Hun er med digtenes ord ”anonymitet” og ”opersonlighed” (Ekelöf 1991, 189). Som digtet nærmer sig sin midte opstår en dialog mellem djævlen og en novice der kan være en repræsentant for jomfruen. Djævlen husker at have set novicen feje gulvet under kuplen i tepidariet, det varme baderum i de romerske bade i Spálato, nutidens Split. Tepidariet er på digtets tid en kirke. Det er et møde uden ord i et helt åbent rum, blot blikke som mødes. Djævlen mindes novicens ansigt:

Den lilla tjänande systemns i Spálato
 henne, som sopade golvet under kupolen
 av tepidariet, förvandlat till kyrka
 och som medan jag betraktade valvet och sedan såg ner
 såg upp i förundran från sin sopning på mig:
 Ett rent ansikte mot ett som bränts rent
 rena ögon mot brinnande
 Ett oskrivet blad mot ett med utplånad skrift
 sådan som bara kan läsas utan bokstäver (Ekelöf 1991, 115)

Det er et møde mellem to blanke ark: novicens endnu ikke skrevne og djævlens slettede. En gennemgående idé hos især den ældre Ekelöf er at poesi er at slette eller at viske ud. Ordene som omgiver mødet har til opgave at skabe rum for det tavse og ordløse møde i deres midte.

Men hvis digtet er komponeret som en bevægelse ind imod og siden væk fra dette møde, bekræfter det så ikke ensomhedens dialektiske afhængighed af socialiteten? Spørgsmålets forudsætninger er forkerte. Der råder ikke kausalitet eller kronologi i digtet, men rytme, association og figuration. Det gentagne ”ensam i tysta natten” er mest af alt et musikalsk motiv som skaber atmosfære. Verset gør ensomheden til digtets grundtone. Hvis vi betragter digtet på den måde, er den tavse dialog ikke et svar på apostrofen, men snarere en resonans inden i den, en åben og tom plads. På sammen måde kan man forstå spændingen mellem den narrative tradition for at rejse i underverdenen som titlen påberåber sig, og så grundsituationen ”ensam i tysta natten”. Rejsen er en rejse *i* natten og *i* ensomheden som bevæger sig længere og længere *ind i* natten og *ind i* ensomheden. Bogens symmetriske komposition og grundsituation danner det resonansrum hvori rejsen kan finde sted, et resonansrum som figurativt og musikalsk fører ”bortom” dialektikken for at lade den essentielle ensomhed træde frem som hændelse og indsigt.

Tærskelensomhed (prosa)

Så der er de marginaliseredes ensomhed, ensomheden hos dem der lukkes ude uden at ville det. Denne ensomhed er psykologisk og eksistentiel, og den vil altid reflektere den socialitet som har marginaliseret den ensomme. Det er en dialektisk ensomhed. Dens figur er bølgen: Nogen trækker sig bort fra én og efterlader én alene. Så er der den ensomhed som taber den sociale verden af syne og bevæger sig ind i tilstande hvor den stabilisering af virkeligheden som det sociale leverer, er ophævet, hvor de andre er afløst af det andet som en bevægelse ud af dialektikken. Det er en essentiel ensomhed. Den er apostrofisk for så vidt den vender ryggen til de andre og adresserer det fraværende og umælende. Det er en epistemologisk og ontologisk erfaring. Og det er en litterær erfaring for så vidt litteraturen med Blanchot i sig selv er apostrofisk og aktivt bidrager til at danne ensomhed.

Men der findes også en ensomhed mellem den dialektiske og den essentielle. Det er en ensomhed som ikke nødvendigvis er socialt marginaliseret, men som befinder sig midt i en hverdag som den er fremmed for. Det er den jeg kalder tærskelensomhed. Det er ikke nogen tydelig ensomhed. Ofte vil den gå under andre betegnelser, ord som distraktion, distance, fremmedhed, malplacerethed eller anakronisme. Tærskelensomheden er således også en tærskel til andre følelser, eller den udgør kernen i et fluktuerende kompleks af følelser. Det er denne tredje slags ensomhed som hersker i de af Gyrðir Elíassons bøger som jeg har haft mulighed for at læse i oversættelse.

Novellerne i *Mellem træerne* finder sted i et moderne Island hvor naturen aldrig er langt væk fra byen. Det er som regel en rekreativ natur bestående af de samme sæt stykker. Nogle tekster handler om barndom andre om voksenliv, ægteskab og forfatterskab, nogle er fortalt i første person andre i tredje. Fortællerne og hovedpersonerne er med en enkelt undtagelse drenge og mænd, persongalleriet består overvejende af familie. Teksterne er skrevet i en tradition for short stories med få og diskrete omslag og åbne slutninger. Mest påfaldende er manglen på intimitet mellem personer og den sparsomme dialog som tit tjener til at understrege fortællerens eller hovedpersonens ensomhed, ofte gennem misforståelser eller fortielser. Ensomheden viser sig ofte som en sindstilstand der opererer inden for en moderne hverdag som distraktion eller fremmedhed, en opmærksomhed som vender sig væk fra de andre og imod noget andet, typisk væk fra en kvindeligt domineret verden af praktikaliteter og imod naturen og litteraturen. De mandlige hovedpersoner er stort set altid alene eller søger ensomheden blandt andre. Men de er ikke socialt marginaliserede, og de virker til at leve normale liv. Novellernes korthed forstærker sammen med den lakoniske stil og de åbne slutninger tavshed og ensomhed. Også teksterne er ensomme i den forstand at de skaber et tavst rum omkring sig og får en drømmeagtig karakter.

Der er en høj grad af gentagelsestvang. Det samme motivkompleks går igen. Ofte er der en markering af årstid og tid på dagen. Der er tit en bevægelse ud fra byen til vest- eller østlandet. Som regel i bil. Fjorde og fjelde danner baggrund for ankomsten til et hus, et sommerhus eller

et forladt hotel. Der optræder ofte et tun omkring huset, vist nok især i barndomsskildringerne. Der er et rigt og varieret fugleliv, og hunde spiller en fremtrædende rolle. Træer i mange arter og størrelser, er det mest fremtrædende naturelement. De kan stå ved husene eller de kan danne skove. Skoven er det sted hvor hovedpersonerne trænger længst ind i naturen og ensomheden. I midten af skoven, mellem træerne findes døden. I husene findes der litteratur og spøgelse. Ankommet til huset, sommerhuset eller det forladte hotel ønsker hovedpersonerne at være alene så de kan enten læse eller skrive i fred. Om natten foregår der uforklarlige ting, spøgeri og drømmeagtige hændelser som bekræftes på kryptisk vis om morgenen. Bevægelsen væk fra de andre og ind i ensomheden fører imod noget foruroligende, enten det er døden i naturen eller en magisk virkelighed i husene, det sidste næsten altid i forbindelse med litteratur.

I titelnovellen går jegfortælleren en tur ud i en lille skov tæt på hvor han bor med sin kone. De har boet i byen for år tilbage, og han har været ude for en trafikulykke og går dårligt. Der lurder ofte en uafgjort familierelateret og potentiel traumatisk fortid under novellernes kursoriske handlingsforløb. Fortiden er kun antydnet. Den fungerer ikke som fortolkningsnøgle, men primært atmosfæreskabende, og atmosfæren får et strejf af noget uhyggeligt. Det antydede traume under et upåfaldende handlingsforløb er endnu tydeligere i den følgende novellesamling *Kobbermark*.

Hovedpersonen i novellen gør sig en del betragtninger om træer. Betragtningerne peger i to retninger. Hvor den lille plantede skov er i dag, var der engang en stor naturlig skov. Midt i nutidsskoven er der en rydning med grill og legeapparater. Socialiteten har gjort sit indtog. Den ensomhed han finder mellem træerne, er forstyrret. Det andet som præger træbetragtningerne, er at de ægger fantasien. Han kan drømme sig væk til Alaska og Skotland. Det er et fiktivt og som sådant litterært element ved naturen, en iagttagelse der understøttes af at den er grundlæggende pastoral. Den befinder sig mellem byen og den vilde natur og defineres af de nævnte sætstykker. Fra rydningen øjner han en sort skygge som viser sig at være en død labradorhund. Den er skudt, og manden pirker til den med sin stok med en allusion til Charles Baude-

lares digt "Une charogne". Som for at understrege slagteriet findes der ved indgangen til den indhegnede skov en kyllingefarm. En absurd graffiti som han læste på farmens mur på vej til skoven, er forsvundet da han vender tilbage. En skrift, et forsøg på at tyde livets mening, er udvisket til fordel for intet. Den slettede skrift "bortom" socialiteten kender vi fra Ekelöf, og jeg skal komme med flere eksempler på den hos Eliasson. Hvis længslen efter ensomhed har et symbolsk slutpunkt, må det være disse møder med en meningsløs død mellem træerne.

Ensomheden kan udarte til paranoia fordi den sociale verden ikke er der til at sikre virkelighedens soliditet igennem fælles enighed. Det er én forklaring på de magiske hændelser i teksterne. Alting bliver drømmeagtigt og repetitivt fordi ensomheden overlader bevidstheden til dens egen tvangsmæssige billedavl. På den måde åbner ensomheden til en flydende verden hinsides årsag og virkning. Igen som vi så det hos Ekelöf. Men modsat Ekelöf spærrer erosionen af det faste og konventionelle hovedpersonerne inde i deres egne besættelser og konfronterer dem i sidste ende med døden. Det behøver ikke at være tragisk. Teksterne holder en vis litterær distance til smertepunkterne. De er undersøgelser af ensomhed.

Følger vi den anden vej ind i ensomheden, den som angår litteraturen i huset, så er novellen "Nattenskriverier" interessant. I den overblændes det natlige spøgeri og drømmeri med en anden central motivkreds i både *Mellem træerne* og *Kobbermark*: ægteparret i huset som lever hver deres fåmælte liv hvor manden retter sin opmærksomhed væk fra konen og imod litteraturen eller i andre tilfælde fjernsynet, musikken eller akvariet. En forfatter i skrivekrise begynder at skrive i søvne. Han sidder i mørket på kanten af sengen med ryggen til sin kone og skribler:

Men om nätterne skrev han; nästen hver nat, da det kom hertil. Hans kone var holdt op med at lade sig afficere af det, selv om han sad på sengekanten når hun vågnede i løbet af natten. Hun vidste, at man ikke må vække folk, som foretager sig et eller andet i søvne, så hun blev bare liggende og betragtede hans ryg i et stykke tid, hvordan han skrev med en besynderlig sikkerhed med notesbogen

på knæene. Hun bad aldrig om at få lov til at læse det, som han havde skrevet. Hun havde heller ikke interesseret sig for det, han skrev om dagen. Det havde han det godt med nu, for han ville helst have disse natteskriverier for sig selv. (Eliasson 2009, 79)

At skrive fremstilles som en drømmeagtig tilstand vendt bort fra andre. Scenen gentager Ekelöfs ”ensam i tysta natten” og dens apostrofiske modus. Men modsat Ekelöf er det en hverdagsensomhed, en intim og ganske komisk situation i et rum sammen med et i øvrigt venligtsindet vidne. Det er en apostrofisk ensomhed indlejret i en socialitet. Efterhånden som de kunstnerisk frugtbare nætter fortsætter bliver dagene mere og mere som en ubehagelig drøm for manden. En dag overrasker han sin kone i at læse i hans notesbøger. Han reagerer med at rive notesbøgerne i stykker for øjnene af hende og smide stumperne i skraldespanden. Ved denne tilsyneladende overreaktion genetablerer han symbolsk magten over sine ensomme skrivenætter. Behovet for at skrive om noget synes at være underordnet behovet for selve det at skrive, og at gøre det for sig selv. Det er umuligt at afgøre om han skriver for at være alene, eller han ønsker at være alene for at kunne skrive. Lige meget hvad, så er den hemmelighed han beskytter, ikke i det han har skrevet (hans kone ville have kunnet læse det alligevel hvis det blev udgivet, og hun ellers gad) det er hans, selv for ham selv, hemmelige skrivende bortvendthed han beskytter.

Der er noget i freudiansk forstand uhyggeligt over scenen med den slumrende forfatter. Denne spøgelsesagtige ensomme skikkelse der sidder på sengekanten og noterer beskeder fra en anden virkelighed imens hans kone betragter ham bagfra. Det er en figur hvor det fremmede befinder sig midt i det hjemlige, til og med i soveværelset. Gentagelses tvangen er et centralt træk ved det uhyggelige. Det at teksterne vender tilbage til de samme situationer igen og igen. Som om der er noget uafklaret der bliver ved med at trænge sig på. Den paranoide relation mellem virkelighed og fantasi der involverer spøgeri og mængder af uforklarlige hændelser er et andet. Et tredje uhyggeligt træk er fortidens upåfaldende, men muligvis traumatiske tilstedeværelse på fortællingernes nutidsplan.

Andre af de fænomener Freud i sit essay behandler som træk ved det uhyggelige er dukker og animisme. I novellen ”Vejrhuset” møder menneskevirkeligheden en maskinel dukkevirkelighed hen over et tun i mekanisk skiftende vejrlig. I ”Stenen” finder en mand en ubeskrevet sort gravsten i en papkasse som måske, måske ikke tilhører hans familie. Da han til sidst bliver kørt ned, viser der sig ”en inskription på en sort baggrund” (Eliasson 2009, 20). Tingene, universet kommunikerer. Lad mig understrege at det uhyggelige er tærskelensomhedens litterære figur, ikke dens fortolkningsnøgle. Det traumatiske er antydet, men som sagt primært atmosfæreskabende. Hvor traumet trækker i retning af social kausalitet, gør den let uhyggelige atmosfære teksterne uafgørlige. Netop fordi det uhyggelige – for eksempel i skikkelse af en død familiehund eller en natteskriver – er til stede midt i det hjemlige, befinder teksterne sig på tærsklen. Det er en ensomhed som søger ud over det sociale midt i det sociale.

Dobbeltgængereren er det uhyggeliges indbegreb. ”Opvågneren” handler om en lille dreng i en mørkeblå pyjamas med stjerner på som ikke kan sove. Han lader lyset brænde på sit værelse og går ned i stuen til sine forældre der sidder som forstenede. Drengen kan ikke komme i kontakt med dem, og det antydes at de sørger over et dødt barn. Drengen låser sig ud af huset og går på bare tæer ud i den kolde nat, ser op imod sit vindue og opdager at lyset nu er slukket. ”Mor har slukket’, tænker han. Pyjamasstjernerne skinner i skæret fra månen og lygtepælene.” (Eliasson 2009, 123) Drengen forsvinder således antydningstvist i rummet. Fortællingen som drengespøgelset der ser op på der hvor han boede da han var levende, og som i novellens løb glider fra at virke levende til at være et spøgelse, er det tætteste vi kommer en ensomhedens oprindelsesmyte i de af Eliassons bøger jeg har læst. Det kan også være det tætteste teksterne kommer til den fortælling om den døde bror, man støder på enkelte steder i forfatterskabet. Set i ensomhedens perspektiv er det fortællingen om en splittelse mellem huset og himlen, familien og det fremmede, driften imod det store og uforklarlige som drengen må søge alene, uden sin mor og far. Og hvis slutpunkt er døden.

På den anden side af denne adskillelsesmyte finder man en enkelt historie om en første enhed. Den hedder ”Oprindelsen”. En fortæller tænker tilbage på episoder fra da han som spæd lå i en bastkurv og sansede og forstod hvad der foregik i familien omkring ham. Det er konfliktløse og snakkesalige scener som står i kontrast til de øvrige novellers fāmælthed. Spædbarnet er indlejret i en familie hvor der ikke er nogen far, men en mor, en mormor og en morfar, og hvor sproget er forståeligt selvom barnet endnu ikke har lært det. Familieidyllen, ensomhedens modbillede, synes betinget af et fravær af fædre, sprog og litteratur.

I åbningsnovellen ”Inferno” er et ægtepar taget i Ikea i Reykjavik for at købe en stol. Manden, som også er fortælleren, distraheres konstant. Han skyr stedet og møbelkøbet og ender med at se sin dobbeltgænger. Det er en mand som sidder i cafeteriet:

Efterårssolen skinnede ind ad vinduet, og jeg kom til at stirre på en mand, der sad lidt for sig selv ved et af bordene henne ved vinduet. Han sad foroverbøjet, var rødhåret og havde tjavset skæg, en sort frakke med opsmøget krave, et bælte i samme farve hang ned på gulvet. Han havde en øl stående foran sig og stirrede ned i glasset, som om han ikke så andet, eller glasset var et spejl, hvori man kunne se hele verden.

Jeg syntes, jeg kendte manden, men tog ikke med det samme notits af ham. Så gik der pludselig en prås op for mig.

Det var August Strindberg.

Strindberg, som havde frygtet helvede mere end noget andet og havde skrevet om denne sin frygt, men nu var havnet her efter døden, i Ikea på Island (Eliasson 2009, 10).

August Strindberg, forfatteren til *Ensam*, fortabt i Ikea i Reykjavik i begyndelsen af det 21. århundrede, alene, bøjet over et glas øl. Den ensomme forfatter uden for tid og sted og som noget fremmed midt i det hjemlige, eller for fortælleren, som det eneste fortrolige midt i en absurd fremmedgjort såkaldt virkelighed.

Tærskelensomhed (poesi)

Strindberg i IKEA er en anakronisme, en i tid malplaceret forfatter. Det burde ikke kunne lade sig gøre at han sidder der. Går vi til digtene i *Nogle almindelige ord om solens afkøling* og *Her vokser der ingen citrontræer*, så ligner deres motivverden novellernes. Den indeholder en-
 somme bilture ud i forladte landskaber med træer og fugle imod fjernt beliggende huse hvor underlige ting kan ske, ikke mindst hvad angår tiden. Et digt omtaler hjulspor i sandet efter en bil eller ”var det måske en hestevogn” og efterlader digteren med indtrykket af igen at være ”havnet / i tidens krumninger / de ligger her / over det hele / ligesom snarer / for fugle” (Eliasson 2014, 15). Om ”de” henviser til de tidsligt ubestemmelige hjulspor eller til tidens krumninger er ikke til at vide, men at han er havnet i en tidsfælde ligger tilsyneladende fast. Mødet med Thoreaus *Walden* er et møde i et efterårslandskab med et hus som ikke længere findes, men at følge stien derhen ”er som at spinde sig / tilbage i tiden” (Eliasson 2014, 17). En anden forfatter, H.G. Wells, tilbyder bilisten en tidsmaskine:

Når jeg kigger frem på vejen ser
 jeg kun bakker uden udsyn
 og risikable ensporede broer,
 som dukker frem af en tyk
 søvnig dis
 Vejen selv er smeltet
 sort harpiks, og køretøjet,
 min tidsmaskine, kører
 langsomt over (Eliasson 2014, 91)

Trods sin naturtro gengivelse, nærmer digtet sig, som flere andre, en allegori på livsvejen eller livstilstanden. Livsvejen antyder i det her tilfælde en passage til noget ukendt. Det er typisk for denne bevægelse ind i ensomheden at den også er en bevægelse ind i det sprogløse. Som her i digtet ”Forsvundne ord”:

Forude blev vejen
 ligesom imens streget ind
 på et bleggrønt gammelt landkort
 som vi kørte hen over i tavshed
 Billygterne oplyste skilte
 som sandfygningen havde
 visket alle bogstaver af (Eliasson 2014, 103)

Her afløses det ordløse ikke af en autentisk virkelighed eller af tomhed, men af en anden repræsentationsform, kortet. Landskabet forbliver fremmed og anakronistisk i og med at det er ”et bleggrønt gammelt landkort”. Digtets vi er vanskelig at blive klog på. Er det dette vi som oplever, eller er det et udtalt lyrisk jeg som oplever en køretur hvor det er sammen med en eller flere medpassagerer? At det sker i tavshed, kan pege på en fælles ordløs oplevelse eller, mere typisk for forfatter-skabet, en isolation personerne imellem.

Ensomheden ledsages ofte af denne udviskning af ordene – som i novellerne ”Mellem træerne” og ”Oprindelsen” – ligesom den ledsages af en krum tid og af rejse- og passagemotivet. Et fjerde element er drømmen. Drømmen er en bevægelse ”bortom”, eller med titlen på et digt om drømmens lykkelige ensomhed: ”Hinsides alt”:

I denne drøm flyder et hus på en sø.
 I virkeligheden står samme hus midt
 i en ødemark med uendelig afstand
 til nærmeste dråbe vand

Jeg står på husets trappesten
 med et krus i hånden
 og tager mig en slurk

Jeg drømmer stadigvæk (Eliasson 2014, 30)

Drømmen og drømmeren er indlejret i dagligdagen. Han står der godt nok alene, men virker ikke ensom. Læst i samlingens helhed er det et

vigtigt korrektiv til ensomheden mellem træerne som kan lyde sådan her:

At gå ad en jordsti
med en mat lygte
mellem træerne

Mørket udenfor
Mørket indenfor

Det er det totale mørke (Elíasson 2014, 8)

Modsætningen mellem lys og mørke kortsluttes. Lygten oplyser paradoksalt nok ”det totale mørke”. Selvom digtene er præget af mørke, af kirkegårde, forladte landskaber og huse, af efterår og af farven grå, så findes der ligesom det gode drømmedigt også en tilnærmelsesvis lykkelig omgang med træer. Som i dette efterårsdigt der ellers begynder dystert:

En gangbro af jern, gennemrusten,
åen risler under den, på den anden side
de statelige fyrretræer, men bag ved dem
den forladte gård og det visne tun der hørte
til, gult at se til som en kornmark under sol

På vej tilbage i halvmørket træernes
silhuetter som rejser sig imod den
mørknende himmelrand, det går
pludselig op for én, hvor vigtige
organismer træerne er

De holder himlen oppe (Elíasson 2014, 83)

Man sporer en økologisk bevidsthed i nogle af digtene som en udvej fra de lyriske digtes centrering omkring jeget og døden. De fleste af

digtene er naturlyrik. De lægger sig efter det lyriske digts antropomorfisering af naturen igennem apostrofen. Selvstændiggørelsen af naturen er en vej ud af denne klassiske lyriske cirkelslutning. Træerne er godt nok antropomorferede i digtet, men det lyriske jeg spejler sig ikke ensidigt i dem. Opgaven med at holde himlen oppe kan forstås som en opgave træerne har stillet sig selv, og hvis formål er opretholdelsens af universet, ikke opretholdelsen af spejlingen i mennesket.

Mange af digtene i især *Nogle almindelige ord om solens afkøling* har haiku-karakter. Men man finder også, især i *Her vokser der ingen citrontræer*, fortællende digte som kunne være blevet til noveller. Igen er motivkredsen genkendelig. I et digt ankommer en mand i bil til en gård på et tun og beder om overnatning. ”Skiltet om / bed and breakfast var udvisket” (Eliasson 2014, 126). En mand i undertrøje med en le kommer ud, og gæsten kommer til at tænke på The Eagles’ ”Hotel California”. Eller: En mand sidder på en bænk i en lysning ”og kigger ind / mellem træstammerne” da en busfuld højlydte ældre i træningsdragter forstyrrer hans ensomhed (Eliasson 2014, 149). Socialitetens støj overdøver ”det uundgåelige / som venter omme bag / alle træstammer” (Ibid.). Eller det her digt om at blive på tærsklen. ”Tur” hedder det:

Vi kom igennem døden
 som var en øde grå slette
 med spredte bladløse træer
 og nåede så atter op i
 bjergene hvor livet var

Dér steg vi ud, og bussens
 motor var stadig i gang, og
 bilen sitrede i aftenkulden
 som et dyr, der fryser,
 og vi gik ud på det
 tørre græs i vejkanthen
 og så os tilbage over
 sletten

Men da var tågen kommet, og
man kunne ingenting se, kun
hist og her en bjergtop, der stak
op af den

Da de andre returnerede
til bussen for at fortsætte,
blev jeg tilbage og lagde mig
i græsset. Jeg hørte motor-
lyden fjerne sig (Eliasson 2014, 176)

Det er et digt om at vælge ensomheden på tærsklen mellem de andre som kører væk, og det andet som er døden, det som de andre lægger bag sig, men som den tilbageværende ikke nænner at forlade. Digtet henter et motto fra Bruno Schulz: ”Alle disse levende vækstklumper, / der i blinde stræbte ud mod lyset”. Mottoet vrænger af dem der ikke kan holde sig på tærsklen, men blot kører videre sammen bort fra døden (bilder de sig ind) og videre ind i livet. Manden sidder tilbage i tågen som er grå, tærskelfarven mellem sort og hvidt. Til sidst dette digt om en dreng i en helt dagligdags situation, men samtidig mærket af ensomhed og død. Titlen er ”Syn om efteråret”:

En lille dreng med briller
som går alene langs med
en kirkegård. Det regner,
og nu kan man se, at han
har sorte vinger på ryggen,
de dasker ned omkring
en gammel skoletaske (Eliasson 2014, 49)

En fremmed fugl. En ensomhedens sorte engel. Et tærskelliv midt i en socialitet men samtidig på kanten af den, trukket imod det der i det andet digt omtales som ”Ensomhed, / ingensomhed / i dybt mørke / endeløst”. (Eliasson 2014, 38)

Afsluttende

Den ensomhed som dominerer kortromanerne, og som man ikke kan undgå at være opmærksom på i novellerne, spiller en mere tilbagetrukken rolle i digtene som forladte landskaber og huse og et jeg som er vendt bort fra de andre og imod naturen. Den natur ensomheden vender sig imod, er dødsmærket, men samtidig, som pastoral og hverdagslig, en del af socialiteten. Det er som sagt en overvejende rekreativ natur. Den er uhyggelig fordi den på en gang indeholder død og normalitet. Måske kan man sige at det pastorale har det med at udarte til gotik: forladte huse i nattemørket, døde hunde, gale værter og magiske inskriptioner. Det andet ensomheden retter sig apostrofisk imod er litteraturen eller andre former for kunst og adspredelse. Ensomheden forbindes med det at skabe kunst, men på en måde hvor det kan være vanskeligt at bedømme om ensomheden er middel eller mål. Er kunsten og naturen interessante for teksterne fordi de giver mulighed for ensomhed, eller er ensomheden den tilstand man må møde kunsten og naturen med? Begge dele sikkert.

Ensomheden er kendetegnet ved et rejse- og passagemotiv, en krum tid, udviskede ord og af drømme. Bevægelsen ind i ensomheden er en bevægelse ind i drømmen og en diskret magi ledsaget af de næsten tvangsmæssigt gentagne sætstykker jeg har været inde på. Psykologisk forstået er drømmen paranoid, epistemologisk talt giver den adgang til en analogitænkning hvor ellers adskilte livsområder kommer i kontakt med hinanden.

Ensomheden tilbyder ekstraordinære indsigter og erfaringer, men den er alt andet end risikofri. I tærskelensomheden er døden stopklods. Der er ikke tilgang til den mystik som man finder hos Gunnar Ekelöf. Hos Gyrðir Elíasson er en død hund en død hund. Og noget nogen har efterladt. Den ensomme indhentes af socialiteten uanset hvor stædigt han søger ud over den. I tærskelensomheden er der denne drift imod at rive alle bånd til socialiteten over, men verden er konkret og efterlader den ensomme som en fremmed midt i en altid alt for påtrængende menneskeverden. Modsat Herman Bangs stille eksistenser trækker de andre sig ikke tilbage fra den ensomme, de trænger sig på. Men tærskelensomheden er ikke defineret af om ensomheden er frivillig eller ufrivil-

lig. Det afgørende er bevægelsen imod indsigter der rækker ud over det forståelige og imod erfaringen af ensomheden som sådan. Det er det skifte jeg har omtalt som et fra psykologi og eksistens til epistemologi og ontologi. I tærskelensomheden er det alt sammen i spil. Det betyder at de bøger jeg her har læst, ikke kun bør læses psykologisk og eksistentielt, men også som forsøg på at forstå hvad ensomhed er, og hvilke indsigter den indeholder. Og – igen med Blanchot – som litteraturens egen bevægelse.

Litteraturen er apostrofisk i sig selv, og den bidrager aktivt til at danne ensomhed. Jeg har foretaget en studie af ensomheden som litterært motiv, men også af ensomhedens litterære figurer. Bølgens rytme, apostrofen og det uhyggelige som en indlejring af det fremmede i det kendte og omvendt, er der for at understrege den litterære repræsentation af ensomheden. Herman Bang og Gunnar Ekelöf har ikke kun optrådt for at tydeliggøre ensomheden i Gyrðir Elíassons tekster, men også som en ligeværdig del af den undersøgelse af ensomhed som teksterne har givet anledning til. De tre begreber som har dannet ramme omkring undersøgelsen, er foreløbige, men dog en intervention i en central teoretisk konflikt mellem den dialektiske og den essentielle ensomhed. Hvad ensomhedens litterære repræsentation hos Elíasson angår, står det stadig tilbage at undersøge de genremæssige forskelle under de temmelig ens sætstykker, og i den forbindelse fluktuationen mellem poesi og prosa. I *Den muntre videnskab* skriver Nietzsche at sand prosa skrives ”ved at blive set over skuldrene af poesien!” (Nietzsche, 99). Når man læser Gyrðir Elíassons digte opdager man at det modsatte også er sandt.

Litteratur

- Bang, Herman (2010), *Romaner og noveller*, bd. 7. (København: DSL & People's Press).
- Blanchot, Maurice (1955), ”La solitude essentielle et la solitude dans le monde”, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard).
- Ekelöf, Gunnar (1991), *Skrifter*, bd. 3 (Stockholm: Bonnier)

ENSOMHED

- Freud, Sigmund (2017), *Det uhyggelige*, overs. Hans Fink (København: Politisk revy).
- Gyrðir Eliasson (2011), *Mellem træerne*, overs. Erik Skyum-Nielsen (Hedehusene: Torgard).
- Gyrðir Eliasson (2012), *Ved sandåen: Pastoralsonate*, overs. Erik Skyum-Nielsen (Hedehusene: Torgard).
- Gyrðir Eliasson (2014), *Nogle almindelige ord om solens afkøling og Her vokser der ingen citrontræer*, overs. Erik Skyum-Nielsen (Hedehusene: Torgard).
- Gyrðir Eliasson (2016), *Kobbermark*, overs. Erik Skyum-Nielsen (København: Forlaget Vandkunsten).
- Gyrðir Eliasson (2018), *Vinduet mod syd*, overs. Erik Skyum-Nielsen (København: Forlaget Vandkunsten).
- Gyrðir Eliasson (2020), *Sørgemarchen*, overs. Erik Skyum-Nielsen (Hedehusene: Torgard).
- Nietzsche, Friedrich (2008), *Den muntre videnskab* (Frederiksberg: Det lille Forlag)
- Paz, Octavio (1998), *Ensomhedens labyrint*, 2. udg., overs. Peer Sibast (København: Gyldendal).



SVEIN HENRIK NYHUS

Et sted mellom mennesker og kunsten

– om den bevegelige ensomheten i Gyrðir Elíassons *Steintre*

Flere av novellene i Gyrðir Elíassons *Steintre* (2012) inneholder litterære personer med hang til å leve på avstand fra det sosiale felleskapet. Slik flere har bemerket, er det nok ikke feil å kalle disse bortvendte menneskene ensomme. Hvorfor ensomheten? I en av samlingens noveller, «Kjedereaksjon», får vi et hint: «Eg hadde fortalt alle at eg var reist for å skriva og fråbad meg besøk» (Elíasson 2012, 15). Ensomheten gir rom for fordypelse. På den ene siden likner denne ensomheten på en form som kan gjenfinnes i mye litteratur og filosofi, slik Lars Fr. H. Svendsen fremhever, hvor jegets nærhet til selvet antas som en betingelse for å kunne uttrykke noe sant om seg selv og verden (Svendsen 2015, 108). Et slikt postulat må likevel modereres om man leser andre steder i *Steintre*. Ganske fort skjønner vi at ensomheten ikke nødvendigvis er en opphøyet tilstand hvor klarhet trer frem. I «Skriverommet» gir fortelleren en betegnende beskrivelse: «Lite vart gjort, og endå eg stundom drog heimanfrå Binghamtidleg om morgonen, enda skrivinga oftast med at eg lag meg på den slitne feltsenga og sov lenge utover dagen» (2012, 55). Selv om flere av personene i *Steintre* gjør som disse fortellerne, det vil si bedriver eller oppsøker kunsten alene, kan slike beskjeftigelser like fort føre til trøyte som noe annet, og muligheten til å bli fastlåst i selvet er nærliggende. Disse eksemplene samsvarer med noe Dan Ringgaard gjør oss oppmerksomme på i denne antologien. Hos Elíasson trekker gjerne ensomheten mot flere kanter samtidig. I *Steintre* møter vi gjerne personer i fordypelse, lukket om seg selv og sin syssel, men samtidig er denne avsondretheten porøs, som er den

nærmest fylt av en iboende søken etter kontakt med omverdenen. Novellene lar oss dermed oppleve en mobil form for ensomhet, som synes særegen for Eliasson. I denne artikkelen undersøker jeg hva som karakteriserer denne bevegeligheten i to av samlingens noveller, «Morgon i Vestbyen» og «Fuglemålaren frå Boston». Jeg orienterer meg etter det som synes å være både kontrastive og konvergerende punkter i tekstene: Et behov for menneskelig kontakt på den ene siden, og estetisk meningsdannelse på den andre.

Eliassons svært komprimerte noveller gjør det også interessant å se hvordan den tøyelige ensomheten skapes med henblikk på form. Som tilstand omtales ensomheten knapt i tekstene. Leseren føres inn i fiksjonsverdener hvor den langt på vei er en naturalisert form for væren. I *Steintre* er personene lite høylytte om sin alenegang, og i mangel på konfrontasjon blir tilbøyeligheten til utmeldelse derfor ikke kilde til erkjennelse eller refleksjon. Det betyr også at tilgangen til dette erfaringsrommet først og fremst oppstår ved korrespondanser i tekstflaten. Novellene er gjennomgående korte, plotet er minimalt og i stedet for narrativ fremdrift er ulike former for kompresjon, gjennom motiv, men også stemning og språklige bilder, noe som bidrar til å danne betydningsmønstre. I lesningen legger jeg særlig vekt på sentrale motiv og følger hvordan de knytter til seg og utskyter betydningssjatteringer gjennom teksten.

Ensomhet I: Brysomme kamerater

For flere av skikkelsene i samlingen er altså fordypelsen en foretrukken måte å være i ensomheten på. De fascineres av utsnitt av verden; en bok, stjerner, et stykke musikk, fugler. De søker gjerne mot estetiske uttrykk. «Morgon i Vestbyen», som først skal undersøkes, er en av novellene hvor leseren tydeligst plasseres i en estetisk erfaringszone, her forstått som en opplevd sammenheng mellom sanselig inntrykk og kunstnerisk uttrykk. Atskillelsen fra det sosiale er tatt for gitt og novellen har et tidvis harmonisk skjær over seg. Likevel inntreffer en forstyrrelse som destabiliserer opplevelsen av utveksling og gjensidighet

mellom subjektet og omverden. Gjennom utvikling av det som kan anses som to hovedmotiv – tegning og skrijving – gjør forstyrrelsen seg gjeldende. For å nærme oss betydningen av denne endringen i novellen som helhet kan vi først kort få rede på historien.

I novellen får leseren innsyn i en eldre manns bedrivende en vårlig morgenstund et sted sørvest på Island. Mannen er gammel, men helt ved slutten kan han ikke være. Han er utstyrt med stav på den korte vandringen som utgjør novellens åpningsdel, men er også opplagt nok til å ta seg opp den bratte tretrappen til arbeidsrommet, hvor han virker å tilbringe mye av sin tid. Morgenen er altså ikke en art grensesituasjon, der kroppen er i ferd med å gi etter og livet som sådan melder seg i retrospektiv fylde, tomhet eller noe imellom. Det som utfoldes synes heller å representere en serie av like morgener tilbrakt alene, som en episode fra et iterativt liv. Novellen er på to og en halv side, hendelsene er få, kronologisk ordnet og faller i hvert sitt korte avsnitt. Handlingen utgjøres i stor grad av skildringer av mannens bevegelser og gjøremål, som går fra et ytre naturrom til arbeidsrommet innomhus. Videre lar den seg oversiktig gjengi: En i hovedsak nøktern tredjepersonsforteller følger hovedpersonen ned til fjøra hvor han gransker dyrelivet og finner en krabbe og en sjøstjerne som pakkes ned i frakkelommen og medbringes til huset. Vel inne går mannen opp til det nevnte arbeidsværelset og påbegynner en tegning av krabben. Deretter skjer det et skifte i aktivitet; mannen starter på et brev som avbrytes av lesingen av et Goethe-dikt, før han setter seg ned igjen og gjenopptar skrijvingen.

Historien er enkel, og selv om det ved Goethes tilstedeværelse legges opp til en «uhørt begivenhet», er det først og fremst på et indre plan at den får sin betydning. Slik det allerede er antydnet drives dette frem av de to hovedmotivene. Utførelsen av – og detaljene knyttet til – tegning og skrijving opptar over halvparten av novellens lengde, og i den isolerte tilværelsen fremstår dette som eksistensielt forankrende sysler. Det kommer tydeligst til uttrykk omtrent midt i novellen, hvor vi leser:

Han sette seg ved bordet. Etter at sola byrja skina bjartare i vår, tykte han det vart lettare å sitja med skrijving eller teikning. Men

vinteren var vanskeleg. Han hadde vakna med nagande angst midt på natta og fekk ikkje sova att. Visste ikkje kva han engsta seg for. Han ottast ikkje dauden. Men var det då råd vere redd noko? (2012, 66).

Passasjen er tvetydig med tanke på om det er vinteren generelt som er vanskelig. Fører mørket til uro og dermed nedsatt arbeidsevne, eller fører avståelse fra skrivning og tegning til bekymring i mørketiden? Svaret er ikke gitt, men uansett rekkefølge indikeres en forbindelse mellom fravær av skrivning og tegning med en følelse av engstelse. Slik impliseres også et element av kontroll over et urolig indre gjennom arbeidet. Kontrollen er likevel ikke jevnt fordelt gjennom novellen. Det blir etter hvert tydelig at det er ved tegning denne følelsen er sterkest, mens skrivning fører mot noe mer lukket og uvisst.

I første halvdel er det «tegneren» som dominerer. Åpningen slår an en toneangivende streng i sin vektlegging av synsskildringer: «Sola skein på taka ikring då han kom ut or huset. Han gjekk ein hardtrakka stig ned til sjøen, som låg spegelblank utover heile Faxaflói. Akrafjall glitra i morgonljuset framfor Skarðsheiði i bleikblå dis. Opplagt motiv for ein akvarell» (2012, 65). Siste setning mangler tempus og gir en vurdering av hvordan landskapets kan gjengis malerisk. Det gjør oss i neste omgang oppmerksomme på hvem det egentlig er som ser. I prinsippet kan både solskinn på hustakene, den glitrende fjelltoppen og disen i bakgrunnen tilhøre hovedpersonenes synsinntrykk, siden nedstigningen til fjøra, via både bakke og sti, angir husets noe høyere topografiske beliggenhet. Det går derfor an å slutte at mannen fint kan dele fortellerens panoramiske utsikt. Spørsmålet om synsvinkel reflekterer tilbake på den spontane reaksjonen om hvordan synsinntrykket, fjellet som glitrer i morgenlyset, kobles til en bestemt form for kunstnerisk gjengivelse. At det eteriske skuet «opplagt» egner seg til en akvarell er fri indirekte tanke, og blir slik et karakteriserende utsagn. Visuelle inntrykk lar seg enkelt innfange. Slik forbindes den visuelle sansingen og overføring til en parat form med indre ro, som understøttes av den harmoniske tonen i skildringen. Denne beherskende og problemfrie holdningen fra persepsjon til representasjon stilles derimot ut

i en mer tvetydig mellomposisjon midtveis i novellen, som omhandler tegningen av krabben.

Lik soldisen og lysspillet tilhører sjødyret det ytre naturrommet og knyttes således til det visuelle, men den er videre også et mer konkret og nært objekt som hentes inn fra stranden til pulten. Krabben, som beskrives som «liten», later til å være en strandkrabbe og hører til et område som i det helt basale består av ulike krysninger: vann og sand, flytende og fast, synlig og skjult, blant annet. Med sin karakteristiske sidelengsgange bidrar den til å fremheve tegnesekvensen som en terskel i novellens utvikling av hovedmotivene. Slik beskrives arbeidet med å få sjødyret ned på papiret:

Han tok ei fagbok i stort format og byrja bla i henne. Det var ei bok om sjødyr med svartkvite teikningar. Han las ei stund i boka, som var på dansk. Sidan sette han henne på plass att, greip ein blyant og byrja teikna på eit ark. Innimellom glytta han bortpå krabben. Litt om senn fekk han sjødyret ned på bladet, med kvasse klør og alt saman (2012, 66).

Synsvinkelen glir mot det indre, gjennom verbet «glytta» til «alt saman», og antyder en opplevelse av tilfredshet over detaljnivået i tegningen, om enn nøkternt. Vi er fortsatt i det visuelle, det er fortsatt den mestrende tegneren som er i sving, samtidig introduseres også noe nytt ved at bøkene tas i bruk. De svarthvite tegningene tjener som støtte i det detaljerte arbeidet. Dermed kompliseres fremstillingen av visuell overføring. Utenfor var gjengivelseformen opplagt, den harmoniske forbindelsen var klar, men i utførelsen innomhus er det mer vanskelig å stole fullt ut på øyets presisjon og håndens føring.

Boken og bøkene er et gjentakende motiv i Eliassons forfatterskap, og benyttelsen av fagboken i episoden over synes å forsterke scenens terskelpreg når den ses i sammenheng med fremstillingen av bøker ellers i novellen. De vises nemlig påtakelig todelt – som tydeliggjort objekt med en skjult innside. Slik kan de leses inn i en bevegelse i novellen fra det tilnærmelige i det visuelle mot skriftens forbindelse til det indre og mer uvisse og lukkede selvet. Bøkene beskrives først ved

sin oppstilling i arbeidsværelset: «Der var alle bøkene. Tallause bøker, dei fleste i brunt band, oppstilte etter format» (2012, 65). Setningene synes å ta opp i seg karakterens holdning til skuet og har en tone av tilfredshet. Denne tonen kan knyttes til Susan Stewarts beskrivelse av å være på utsiden av boken som objekt. Som «a set of surfaces» gir ut-siden betrakterne forestillinger om det som finnes på innsiden, hvor en lovnad om nye og andre temporaliteter kan gi en opplevelse av å «[...] be godlike in one's transcendence, a transcendence collapsed into closure, and at the same time, to be 'closed out'» (Stewart 1992, 37). Hovedpersonen inntar ikke helt en slik opphøyet stilling, men som flate er det verdt å legge merke til at bøkene også signaliserer liv fra annen tid: «Over alt var myrkre bøker, innbundne i skinn av dyr som hadde levt på land».

Det er altså en kontrast mellom denne pregnansen i flaten og hvordan det ellers i novellen ties om innholdet. Da mannen senere går til bokskapet får vi vite at han tar ned andre bind av Goethes *Gedichte*, og at diktet, som står på side 296, blir «mumla fram». Spesifiseringen av verk og sidetall, og utelatelsen av tittel og mumling er påfallende. Her pekes det nok delvis nese av leserens nysgjerrighet, men en kikk på hvordan dette forholder seg ellers i *Steintre* tyder på at det ikke er alt. I «Bok etter bok» påtreffer vi et slags løpende inventar av en gigantisk boksamling, med titler og forfattere strødd ut gjennom novellen, men noen tegn til deres betydning for hovedpersonen kommer ikke frem. I «Hus i to høgder» konkurrer en prest og en lærer om å oversette Steinbeck. Hvorfor denne forfatteren vies slik lokal oppmerksomhet forblir hemmelighetsfullt. Fortelleren, som også brenner inne med interesse for Steinbeck, når ikke fram til læreren. De utveksler aldri *om* litteraturen. «Eg lengta meg låk etter å spørja om *Perla*, korleis arbeidet gjekk, og elles tala ved han om Steinbeck. Men han gav aldri tak til det, strauk berre forbi meg» (2012, 12). Det er som betydningen av litteraturen blir for intim, og at et slikt innblikk vil røpe for mye av personenes indre. Denne distansen til litteraturens mer opplagte virkemåter kan anses som et fortellergrep, og omdirigerer leserens oppmerksomhet mot sporene av det uttalte. Litteraturen er synlig som objekt og indeks for en atmosfære som følger ensomheten, men blir også et felt som

knytter til seg karakterens indre anliggende, intensjoner og behov, både av sosial og psykologisk karakter, som vi i novellene kun ser avtrykket av gjennom ytre handling. I «Morgon i Vestbyen» kommer et slikt avtrykk til syne i skriveakten som utgjør novellens avsluttende sekvens.

En scene forbereder imidlertid sekvensen, og starter med beskrivelsen av arbeidsværelset: «Der det ikkje var bokhyller, var det bilete av daude diktarar. Der var Goethe, og Schiller attmed honom. Dei var kameratane hans, men uroa han aldri». I omtalen av dikterne glir vi igjen mot fri indirekte tanke. Vi kan spørre oss hva som ligger i dette kameratskapet. Utsagnet kan fremstå enkelt, mot det naive, men det viser til noe nytt i ensomhetstilværelsen idet det åpenbarer en sosial dimensjon. Mer bestemt har dette kameratskapet konsekvenser for hvordan mannen opplever situasjonen rundt seg i partiet av novellen hvor han er på sitt mest konsentrerte i tegneakten:

Diktarane på bileta var på ein måte stivna og uttrykkslause, som var dei frosne i lyrisk opphøging. Dei stirde tomt på ryggen hans der han sat ved bordet og teikna med ei blomsterpotte attmed seg i glasskarmen. Han bøygde seg over bordplata og gløynde alt anna enn denne krabben, som han hadde henta i den svarte sanden der nede, dit han gjekk kvar dag for å røkja etter kva sjøen hadde å by på (2012, 66).

Stemningsendringen indikerer at dette er novellens begivenhet. Selv om passasjen har en tvetydighet i perspektiv, virker det rimelig å lese den som en fortsettelse av mannens projisering. De tomme stirrene er ikke sansning eller et overnaturlig interiør, men speiler en indre konflikt med et menneskelig og relasjonelt utgangspunkt. Men dette utgangspunktet gir oss lite å gå på når det gjelder å forklare hvorfor stemningen er omsnudd og det kameratslige med ett er forduftet. Mye tyder på at vi her bør skjele til den overførte betydningen som oppstår i spenningen mellom tegne- og skrivemotivet. I og med at mannen tegner seg helt inn i selvforglemmelsen, kan det være nærliggende å se stemningsendringen med henblikk på romantikkens, inkludert den tyske, generelle nedvurdering av det billedlige, slik man blant annet finner denne grunn-

innsikten forklart av M.H. Abrams (Abrams 1972, 50). «Lyrisk opphøging» signaliserer at det mannen bedriver er under diktingen i dobbel forstand, sittende og med krabbetegningen snart ferdig. Blikkene lar seg dermed forstå som en dom og ironien er ganske klar: Kameratene uroer likevel. At de selv er bilder på veggen synes ikke å spille noen rolle.

Denne opplevelsen av å bli forstyrret flarer og lader beskrivelsen av selve skriveakten, som først fremstilles slik:

Han slutta teikna, ytte bladet til sides og tok ei skrivebok merkt med *B.G.* i skjønnskrift utanpå. Han byrja skriva lynrask med eit penne-skaft som han ender og gong duppa i blekkhuset. Det vart eit langt brev. Visste ikkje kven han skreiv til, men ana det var til seg sjølv (2012, 66).

Det brå omslaget fra tegning til skriving synes å følge av dikternes nedvurderende dom. Videre er det vanskelig å gå forbi allusjonen som legges ut. Mannens brevskriving peker mot Schiller og Goethes velkjente brevveksling. Betydningen av allusjonen lar seg ikke umiddelbart bestemme. Står, eksempelvis, det mannen skriver i noen slags berøring med deres rikholdige utveksling? På lik linje med Goethe-diktet finnes det her et spill med leserens vitebegjær, som lokker frem den «paranoide fortolker» etter Umberto Ecos beskrivelse, hvor tekstens «hemmelighet» ligger i en tilbakeholdt opplysning (Eco 1992, 54). Men det tilbakeholdte kan også lede leserens blick mot den grunnleggende motsetningen i situasjonen. Til forskjell fra Goethe og Schiller mangler mannen opplagt en annen å henvende seg til. Det gjør den «lynraske» bevegelsen, som fremhever kroppen i skriveakten, til en betydningsfull detalj. En ny bemerkning fra Stewart kan her gi perspektiv: «[...] writing obeys the speed of the body, the speed of the hand. If thought out-distances writing, the text must become flooded with signification [...]» (1992, 14). Om tanken jager foran kan teksten oversvømmes av betydning som ikke lar seg organisere. Beskrivelsen av mannens føring av pennen tyder på at hånden ikke klarer å holde tritt med hodet. I motsetning til behandlingen av det ytre og visuelle er det lite som signali-

serer mestring og harmoni. Snarere er vi nærmere en form for lukkethet og uro.

På dette punktet i novellen har vi gjennom hovedmotivene gått fra det romlige ytre til det mentale indre, og fra kontroll, utveksling og harmoni til et mer avstengt rom. En sentripetal bevegelse synes fullendt. Dette er imidlertid ikke slutt punktet. Mer enn å peke mot en mer etablert, moderne novellistisk tematisering av selvets utilgjengelighet, viser novellen frem skiftende bevegelser i sinnet som styrer den subjektive, ensomme virkeligheten.

Mot slutten av novellen avsluttes brevskrivningen og «etter ei stund» skyver mannen seg opp fra bordet for å hente ned det nevnte bindet med Goethe-dikt. Oppmerksomheten trekkes nå på ny utover, mot kilden som førte den innover. Kan utstrekningen mot Goethe tenkes som et ønske om å gjenopprette kameratskapet og kanskje få bistand med brevet? Det virker sannsynlig, for etter mumlingen fortsetter mannen å skrive videre. Innholdet blir fortsatt holdt skjult for leseren, det smettes inn en ellipse og novellen avsluttes med følgende setning: «Blomen i glaskarmen var raud, og dei slimgrøne blada gjennomlyste av sol var sviplike øyro som lydte etter tonar ovanfrå» (2012, 67).

Ut fra den utviklingen vi har fulgt er det virkningsfullt hvordan sansingen blir presentert som metafor. Kronbladenes fasong og skråstilte stilling oppad er det eneste språklige bildet i novellen. Setningen har som helhet romantisk preg; den røde blomsten, besjelingen av planten som gis lyttende egenskaper og benevnelsen av toner ovenfra, og kan også forbindes til dikt av Goethe selv.¹ Uansett referanse, om oppmerksomheten kan deduseres fra en øvrig romantisk affinitet eller et konkret Goethe-dikt, så er den forandret. Under tegneakten, slik vi tidligere har sett, var blomsten en rekvisitt i vinduskarmen, en «blomsterpotte». Nå er det selve planten som vekker interesse, og ses med et helt nytt og meningsutvidende blikk. Oppmerksomheten mot blomsten

¹ Man blir nødt til å spekulere, men det er sannsynlig at eksempelvis «Gefunden» - et kjent naturromantisk dikt som inneholder en besjelet blomst - ville inngått i ett av samlebindene mannen har på hyllen. Det er i alle tilfelle med i *Gedichte von Wolfgang von Goethe* i P. Reclam-versjonen fra 1894 som kan oppdrives på *The Internet Archive*: <https://archive.org/details/gedichtevonwolfg12goet/page/n5/mode/2up?q=gefunden>

og den romantiske billedannelsen tyder på at fortolkningen av omgivelsene er blitt påvirket av lesningen, noe som igjen kan ses som et ønske om å reparere det brustne kameratskapet. Det er altså i mindre grad planten selv og i større grad det mannen ser *med* som løser objektet fra persepsjonen og over i noe annet, opp mot tonenes usynlighet. Gjenopprettelsen av kameratskapet synes å ha gitt tilbake en bestemt fornemmelse av form etter romantiske ideal. Den sansende bevegelsen går igjen oppover, slik den gjorde i starten av novellen, men den er nå fundert i det indre, i et skapt bilde, og med en gjenvunnet følelse av kontroll. Ved utgangen av novellen er forbindelsene til omgivelsene gjenetablert og stemningen er på ny harmonisk.

«Morgon i Vestbyen» synes å kretse rundt forholdet mellom det som lar seg sanse og omsette, og berører dermed estetikken. Men mer enn å være en metatekst som tematiserer det å skape, synes novellen å vise til en betingelse for den estetiske erfaringen slik den blir synlig i ensomheten. Mer bestemt peker den mot hvordan fraværet av andre mennesker ikke er absolutt, men blandes inn i den sanselige erkjennelsen. Fra den mer suverene posisjonen som inntas på vei ned til sjøen befinner vi oss til slutt på et punkt hvor mannen vises utlevert til relasjonelle dynamikker. Begivenhet, riften i kameratskapet, igangsettes av et ekko av mellommenneskelig kontakt og utveksling. At utviklingen av motivene også leder oss til å forstå det midlertidige bruddet som en glipp overfor hva Goethe og Schiller representerer – en romantisk poetikk – understreker noe Eliasson synes å vende tilbake til: Behovet for sosialt fellesskap inngår i den estetiske erfaringen, og er med på å forme hvordan den kan innlemme den ensomme i sine omgivelser. I «Fuglemåleren frå Boston», som vi skal vende oss mot nå, kommer denne dynamikken til syne på en annen måte.

Ensomhet II: Fuglen som bilde

En første titt på tittelen, «Fuglemåleren frå Boston», signaliserer at vi også her skal innlemmes i en fortelling med kunsten som ramme. Helt slik blir det derimot ikke, gjennom novellen lar fuglemaleren penselen

ligge. I stedet lar forløpet det skinne gjennom at det kunstneriske blikket har glidd ut i en estetisk betraktningmåte av verden, preget av symbolsk logikk. Gjennom denne utviklingen antydes derfor også i større grad ensomhetens mulige, villfarende sider. Det kommer også til uttrykk gjennom et sjangertrekk som er noe avstikkende i *Steintre* for øvrig. Den forfløyne fuglemaleren har nemlig en tilsynelatende epifanisk erfaring, hvor tilbakekoblingen til det sosiale og intime i etterkant holdes frem som en mulighet. I avslutningen oppgir han nemlig sitt yrke og bestemmer seg for å reise fra Island, hvor han befinner seg på nåplanet, og hjem til sin partner i Boston. Behovet for menneskelig felleskap satt opp mot meningen tilknyttet noe individuelt skapende utgjør derfor også her to punkter som driver novellen fremover, og tilvirker den mobile ensomhetstilstanden.

I novellens åpning får vi vite at den amerikanske maleren er ankommet Keflavik. Island er et nytt bekjentskap, og novellen gir inntrykk av at han både her og gjennom sine reiser har befunnet seg i en form for selvfrebracht eksil. I en personal beretning gjentas analeptiske drypp, der andre mennesker er påfallende fraværende i minnene som melder seg for hovedpersonen underveis. Den omflakkende tilværelsen forbinder fortelleren på et grunnleggende nivå til novellens hovedmotiv – fuglene, slik det også gjøres i en annen av samlingens noveller, «Fuglejakt». Vi ledes til å tenke at maleren også har forsøkt å fange inn noe av seg selv ved oppsporingen og gjengivelsen av *sitt* motiv. Tolkingsrommet åpnes primært gjennom fortellerens tilknytning til fuglen, som kobles til vekslende opplevelser av frihet og eksistensiell innsnevring.

I motsetning til «Morgon i Vestbyen» forekommer sosial interaksjon i denne novellen, men den fremstår i all hovedsak som bakgrunn for å markere en tilværelse tilbrakt i eget selskap. Maleren treffer blant annet en kjenning fra studietiden, en islandsk ornitolog, som har oppfordret ham til å komme til Island, og plukker også opp en haiker som viser seg å være en fransk professor i språkvitenskap. Likevel er det lite reell utveksling som foregår i disse møtene. Om ornitologen får vi ikke vite mer enn at han blir med til en bilutleie, og professoren er såpass skranten i engelsk at samtalen holdes gående på et minimum, «om det som var å sjå, som ikkje var stort i regnvêret» (2012, 71). Der det mennes-

kelige fellesskapet er skrint og uten ansporende utsyn, har altså fuglene overtatt plassen som et kontaktpunkt for opplevelse av mening. I teksten er observasjonen av forskjellige lokale fuglearter, deres bevegelse og plassering i landskapet et orienteringspunkt, samtidig som dyrets merbetydning raskt etableres.

Etter ankomst installerer maleren seg midlertidig i en blokkleilighet ved siden av en gammel kirkegård, hvor han blir værende for å høre sangen fra trost og sisik. Den lystige sangen griper og det er bare den som er «livlaus» som ikke kan la seg berøre av tonene, slik fortelleren noe tørrvittig kommenterer. Mens det her antydes en forbindelse mellom fuglen og livfullhet, blir dyrets representative rolle i fortellerens tilnærming til verden mer tydelig i den påfølgende iakttagelse av ternene et sted i Reykjavik sentrum:

Eg såg lenge på ternene, korleis dei kløyvde lufta med stjerten, klipte henne sund med vengesaksane sine og skreik. Eg hadde slutta reisa for å bli vidsynt og vis. Sume trur dei blir klokare av å reisa. Men eg har møtt folk som har farta jorda rundt og er så dumme at dei knapt kunne vore verre før dei la ut på alle desse reisene. Terna flyg hit heile vegen frå Sørpollandet og attende. Ho kan orientera seg, det skal ho ha, men elles trur eg gåverikdomen hennar slett ikkje står i høve til dei lange reisene ho umaker seg med (2012, 70).

Ternens flukt gjennom luften formidles som urovekkende. Den er ikke harmonisk i sitt element, men innfelt i en himmel som blir gjort taktil, og som den skrikende lager flenger i. Det besjelede inntrykket glir over til betraktninger om mennesker og den illusoriske troen på reisens foredlende muligheter, som fortelleren selv nå tar avstand fra. Ternen er lik, den kan orientere seg, men det er egentlig alt; glideflukten har noe formålsløst over seg. Både fortellerens billedlige språkliggjøring og betraktningene den utløser, fremhever en hang til å lese overført mening ut av fuglen. I seg selv er fuglens symbolske betydningssjatteringer utenfor teksten svimlende i sitt potensial, og derfor vanskelig å innpasse i lesning. Betydningen må heller bestemmes kontekstuellt. I dette partiet synes det å understreke malerens fornemmelse av en låst livs-

følelse. Når himmelen blir klippet sund antydes et videre, høyere rom og en annen, muligens uoppnåelig frihet som han traktet etter i sin fortid.

Tanken om reisen som et løp i automatiserte baner, en illusorisk form for frihet som nå er forlatt, er ikke entydig selvkarakteriserende, men for leseren skaper dette oppmerksomhet rundt nåtidssituasjonen, hvor en innestengt fornemmelse gjør seg gjeldende i tiltakende grad. Som vi skal se, skyldes dette ikke minst de mange tilbakeblikkene, men det fremheves også ved fortellerens videre assosiative tilkoblinger til fuglene. Om lag midtveis i novellen, når fortelleren er på vei mot Snæfjellnes, blir han grepet av et ubehag idet bilen må gjennom en tunnel. Det trange og utstrakte rommet rører ved «urmennesket» og vekker minner om dyrebilder malt med blod på «kolsvarte berget». Ubegaghet tilsier klaustrofobi, og lettelsen er stor når han kommer ut under den åpne himmelen, der hvor fuglen ferdes, «same om skya hekk sidt». Et annet eksempel kommer i novellens siste del, der fortelleren kikker ut over havnen i Arnarstapi: «Fuglane sveiv over meg, allslags sjøfugl. Eg freista koma på dei latinske namna på sume, men i grunnen har dei aldri vore mi sterke side, eg tykkjer dei er halvvegs tåpelege òg. Som det ikkje kjem på ut på eitt for fuglane kva dei heiter på eit daudt språk» (2012, 72-73). Avvisningen av det vitenskapelige språket kan vurderes som et ønske om å holde fuglen atskilt fra det menneskelige. Samtidig røper begrunnelsen en sensitivitet. Det spiller naturligvis ingen rolle for fuglene hva de kalles på et språk som er dem fremmed, men et «dødt språk» synes å ha en slags smitteeffekt i fortellerens forklaring for seg selv. Ved å avstå fra det sørger han for at fuglene forblir levende og frie vesener, og dermed fortsatt tjenlige som personlige symbol.

Vi skal komme tilbake til fuglens figurative funksjon i novellen, men først trekke frem hvordan de mange retrospektive glidningene skjerper ensomhetens preg av eksistensiell tranghet. Varianter av «minte» dukker opp seks ganger i det som er en relativt kort tekst. Når det fortidige spas opp er det med en påfallende likhet med nåtiden. Tidlig i novellen kan vi lese: «Om kvelden drog eg ned i sentrum og gjekk inn på ein temmeleg brun pub. Ingen tala med meg, og eg tykte staden var nokså uhyggjeleg. Minte mest om visse buler eg hadde vore innom

i Chicago» (2012, 69). Denne konstaterende likheten dukker også opp i minner av tilsynelatende harmonisk art: «Eg slo på viskarane, for det hadde byrja regna, og det var denne koselege, men evinnelige duren frå viskarane som minte meg om dagen i Patagonia, den eine dagen då det regna» (2012, 71). Enkelte av minnene er også mer nøytrale: «Fyrst gjekk eg ned til den særeigne hamna, der krykkjene flaug ustanseleg langs låge bergvegger og over dei drivkvite båtane. Noko ved alt dette minte meg om sume små fiskarlandsbyar i Italia» (2012, 72). Mer enn å markere fortiden som unnslippende synes opphopningen av erindringsaktivitet å foreslå at også nået en gang vil bli innlemmet i et register. Fraværet av andre mennesker understreker minnenes manglende livaktighet, og tilbakeblikkene tyder på at fortelleren selv er i ferd med å oppfatte dette mønsteret. Minnene understreker således følelsen av isolasjon og fungerer som en parallell til den klaustrofobiske følelsen og påminnelsen om stasis som synet av ternene utløste. Livet vil, til tross for befatning med nye steder, med andre ord fortsette som før. Ved minnene er den forutsigbare fremtiden i alenehet allerede her. En slik opplevelse av tiden som noe som *skjer* oss ligger tett på Walter Benjamins skille mellom opplevelse og erfaring, slik det formuleres i en av tekstene han skriver om Proust: «Han er jo helt gjennomsyret av sannheten at vi alle mangler tid til å leve de virkelige dramaene i den tilværelsen som er bestemt for oss. [...] Rynkene og foldene i ansiktet bokfører de store lidelsene, lastene, erkjennelsene som besøkte oss – men vi, herskapet, var ikke hjemme» (Benjamin 1975, 131). Novellen ender likevel ikke i et punkt der splittelsen mellom erfaring og den passerende tiden lar den blotte isolerte livsfølelsen stå igjen. En form for herskapets hjemkomst kan spores i hvordan fuglen gjøres mer konkret og nærværende i novellens andre halvdel.

Slik vi har sett, etableres en tett forbindelse mellom fortelleren og fuglen, som røper at den betyr noe mer for ham enn en yrkesinteresse. Hva fuglen representerer er kun implisert, betydningen svever, kan man si, mellom påminnelser om en trang eller innestengt livsfornemmelse på den ene siden, og et tegn på videre frihet på den andre. Det er nettopp denne representative virkemåten som problematiseres mot novellens andre halvdel, hvor fuglen etter hvert opptrer mer konkret og akutt.

På veien oppover *Mýrar* observerer fortelleren at det kryr av vadefugler. Tjelden, som han der ser på ny, sneier frontruten, «meir enn ein gong». To ravner flyr så senere over bilen. Opptatt av deres fengslende flaksing holder fortelleren på å kjøre ut i grøfta. Disse nesten-uhellene, som skjer i takt med at fuglene blir mer avgrenset realitet, gjør leseren oppmerksom på at fascinasjon innebærer risiko. Novellens eneste allusjon aktualiserer dette ytterligere. Idet maleren beskuer det skitne vannet ved havnen, kommer han på Ishmaels bemerkning i *Moby Dick* om at syndfloden fortsatt ikke er over. Selv om linjen fra Melvilles roman ikke nevner hvalen, og tydelig knytter an til fornemmelsen av undergang og trengsel, så aktiviseres like fullt allusjonen som en parallell; Ahab og den hvite hvalen, maleren og fuglene. I romanen er symbolikken notorisk ekspansiv, og følger i stor grad av Ahabs syn på alle fenomener som maske. I jakten på sin nemesis opplever kapteinen likevel å komme nærmere konturene av «some unknown but reasoning things» [...] «from behind the unreasoning mask» (Melville 1998, 157). I novellen tilkjennegir ikke fortelleren direkte en slik holdning om verden som skinn, men risikoen, kanskje faren ved å betrakte dyret med utvidet mening, virker rimelig å trekke inn i lesningen.

Det er nettopp det mulig uhellsvangre ved den figurative tilknytningen som kan gi perspektiv på novellens klimaks. Etter at mannen har forlatt havnen og kommet seg opp på et tverrstup, skjer noe omveltende:

«Eg kom til ei overvettes vid hôle i berget som gapte ned i sjøen mange meter nedenunder. Der saug og brusa det nifst, minte meg om tunnelen eg hadde køyrt igjennom om morgonen. Plutseleg vart eg overfallen. Ein svartbak kom sendande opp gjennom berghola med skræmande vengesus. Tykte han nesten slo meg i andletet med ein kald vengespiss. Nett som han var ein pensel og ville smørja på meg svart farge, måla meg på kjaken liksom Sioux-indianarane på veg til kamp mot *wasichu*, dei som tok landet i Black Hills. Då hugsa eg det bestemor stundom sa då eg var smågut hjå henne i Lexington: «Det er ikkje lett å flyga med strutsevenger» (2012, 73).

Rett etter dette angrepet bestemmer fortelleren seg, som nevnt, for å ringe hjem til partneren, Jessica, og fortelle henne at han skal slutte med å male fugler. Episoden, og minnet den utløser om bestemoren, blir dermed en begivenhet som leder fram til slutten av novellen. Men hvordan begivenheten kan sies å være årsak til malerens bestemmelse om å faktisk «sluta med alt» og vende hjemover, er ikke opplagt. Selv om noe betydningsfullt skjer, er novellen herfra og ut særst tvetydig.

Opp til dette punktet har utviklingen av fugle-motivet pekt mot en risiko ved fuglens status som sinnbilde. I stedet for å vise mot noe annet har den konkrete fuglen fått nærvær som et eget vesen bortenfor malerens assosiasjoner. Sansningsmarkørene i scenen over fremstiller også møte med svartbaken på den ene siden som håndfast. Det kan være nærliggende å spørre om angrepet derfor leder maleren mot en erkjennelse av det villedende ved sin egen symbolske hang, slik det antydes ved ihukommelsen av bestemorens munnhell. Bokstavelig sier munnhellet at man ikke kan overskride sine forutsetninger. Dermed åpner teksten for en epifanisk innsikt hvor maleren innser at han har forsøkt å kopiere fuglens frihet og slik havnet på en trang og isolerende sti. Når han da velger å oppgi fuglen som figurativt motiv innebærer det også at fuglen ikke lenger har symbolske kraft i hans liv. Men, på den andre siden er den skarpe sansningen også blandet med eidetisk fremstilling, og rekken av reaksjoner som scenen med svartbakken rommer kan også sies å motsi en klar epifani. Maleren sendes jo rett inn i sine vante tolkningsvaner. «Tunnelen» fugler stiger opp fra har, slik vi har sett, personlige assosiasjoner. Og når han blir innlemmet i en kamp mot en koloniserende, fremmed overmakt (Wasichu var Sioux-indianerens navn på hvite), understrekes de symbolske referansene på hyperbolsk vis. En konkret og allmenn forståelse av situasjonen, hvor dyret angriper for å beskytte sitt revir, er fraværende og viker for indre bilder. Også bestemorens ord er paradoksalt nok fremstilt i en fuglemetafor, som bidrar til at det aldri blir helt klart om maleren faktisk lar fuglesymbolet fare, og sår tvil rundt hva slags innsikt som er nådd. Denne tvetydigheten i novellens sentrale begivenhet klinger med i novellens avslutningsscene.

Ser vi nærmere på det som utspiller seg i novellens utgang, finnes det i første omgang tegn som punkterer tanken om at en gjennomgripende endring faktisk har skjedd. Skjelvende av kulde, kan vi lese, ringer fortelleren hjem: «Kjære Jess, eg vil koma heim att. Eg har slutta måla fuglar». Han gjør seg døv for partnerens svar, legger i stedet på røret og ser på resepsjonsdama som kikker «rådvill» tilbake. Til henne utdypes det videre: «Eg skal slutta skriva bøker, slutta med alt eg har gjort hittil». Fortsatt rådvill i fjeset repliserer resepsjonsdamen til slutt «Jess». Bestemmelsen er kanskje karakteristisk for en som vil ta igjen det forsømte ved en bardus beriktigelse, men den totale oppgivelsen av hva han har vært gir anledning til å se den foranledigende epifanien som ironisk. «Jess» klinger homofont med «Yes», men begge variantene er bekreftende ekko av fortellerens utsagn. Gjennom usikkerheten som preger scenen, aner leseren at et slik totalt skifte nok ikke vil bære. Om døvheden overfor partneren skyldes opphisselse over nyvunnen selvråderett eller utrygghet rundt hvordan hun vil motta beskjeden, synes å komme ut på det samme. Avstanden til en nær livsverden som har preget ensomheten, og som har bidratt til abstraksjonen av fuglen til bilde, synes å følge fortelleren ved novellens utgang.

Likevel må det kunne sies å ha skjedd en dreining i utsyn idet oppmerksomheten nå er vendt mot det menneskelige og relasjonelle. En opplevelse av å behøve den andre er noe annet enn å leve isolert og ledet av ytre, dog flaksende, tegn. Et slikt perspektiv demper ironien noe, og åpner for spørsmål om betingelsene ensomhetserfaringen skaper for opprettelsen av kontakt. Det er jo lite som skulle tilsi at avstanden til partneren, som for malerens del tydelig er en del av denne erfaringen, ikke skulle farge hvordan han ter seg når kontakten skal gjenetableres. Eller at avstanden med ett skulle opphøre uten spor av ensomhetens sosiale ustøhet. Epifanien kan da forstås mer som opphavet til et *ønske* om en ny kurs som gir seg til kjenne mot novellens slutt, mer enn en innsikt som bringer med seg full forståelse av veien tilbake.

I avslutningen synes det altså nødvendig for hovedpersonen å måtte velge mellom en estetisk være- og betraktningmåte og det relasjonelle. Men skal leseren forstå dette enten-eller valget på samme måte? Den

komprimerte bruken av motiv har, blant annet, vist at novellens betydning ikke er begrenset til hovedpersonens innsiktsnivå, og malerens symbolske hang gjennom novellen får valget ved utgangen til å fremstå som tilsynelatende. Selv om vi ikke får følge den mulige gjenforeningen i Boston, tviler leseren på at den gamle vanen helt vil forlates. Det estetiserende blikket vil bli med inn i det nye. Som «Morgon i Vestbyen» kan også denne novellen derfor sies å utforske koblingen mellom estetisk erfaring og sosialt fellesskap. Nærmere bestemt kretser den rundt en innsikt – som står i motsetning til hva maleren tror – om disse feltene som ikke-avgrensede områder. Gjennom novellen er det denne gjensidigheten vi synes å følge. I ensomhetens avskårenhet fra det sosiale kan fugler bli til tegn på frihet som til syvende og sist lukker selvet og ledsager en følelse av isolasjon. I bevegelsen mot menneskelige kontakt vil den estetiske betraktningen kanskje få et annet innhold, men like fullt, synes novellen å foreslå, vil det nye innholdet være definert av nærhet til andre mennesker der det gamle var definert av avstand. Kort sagt vil den estetiske betraktningen dreie i takt med den ensommes erfaring av fellesskap.

Avslutning

Innledningsvis ble det fremhevet at det finnes en konvensjonell kobling mellom ensomheten og sannhet: Jegets ensomhet er nødvendig for at det skal kunne si noe sant om seg selv og verden. I *Steintre* aktiviseres en slik grunnposisjon, men noen form for varig sannhet uteblir. Sammenstilling av estetisk sansning og ensomhet gjør selvet bevegelig, bortenfor et stille og stabilt punkt i verden. I de to novellene som her er undersøkt, synes det Atle Kittang har kalt et grunnleggende menneskelig begjær etter bildet å være tett forbundet med ensomhetstilstanden (Kittang 1998, 27). Hva relasjonen mellom ensomhet og billedannelsen består i, hva rekkefølgen mellom disse tilstandene og erfaringsmåtene er, og om kunsten motvirker eller tvert om forsterker ensomhetsfølelsen, gis det ikke faste svar på. Slik antydes det at den sanselige erkjennelsen ikke har en iboende, sammenhengsskapende

kvalitet; den kan både lukke og forbinde. I «Morgon i Vestbyen» gjenoprettes harmonien med omgivelsene, men novellens vekslinger fremhever hvor prekær og skjør denne forbindelsen er. For fuglemaleren i ”Fuglemålaren frå Boston” virker muligheten for å forene det estetiske og relasjonelle vanskelig. Men ved novellens utgang er leseren slett ikke overbevist om holdbarheten i denne todelingen; delene synes snarere å være uunngåelig sammentvunnet. Det uavklarte og midlertidige i behandlingen av estetikk og ensomhet hos Eliasson bringer oss derfor bort fra en selvbevisst positur – en tanke om ensomhet som kunstens betingelse – og en form for heroisme utgått fra et spor i modernismen, slik Edmund Wilson blant annet har beskrevet (Wilson 1931, 266) ²

Med henblikk på sjanger og form kan Eliassons fremstilling av ensomheten sies å ha mye til felles med Dominic Heads vurdering av den flertydige bruken av motiv, detaljer og språklige bilder hos blant annet Virginia Woolf, James Joyce og Katherine Mansfield. I deres noveller, skriver Head, drar ikke disse elementene i en enhetlig retning, men er ved sine ulikheter uttrykk for flyt og usikkerhet, «as emblematic of that ‘ever-changing’ personality» (Head 1992, 20). Til tross for likheter i utforming synes likevel ikke Eliassons noveller primært å by opp til en slik grunnleggende referensiell og psykologisk lese måte. Slik tolkningene i denne artikkelen antyder, tenker jeg også at Eliassons noveller utfolder seg bortenfor en mer tradisjonell, modernistisk dikotomi mellom kunst og liv (Head 1992, 115). I stedet åpnes et annet betydningsrom, en tekstlig erfaring hvor kryssende impulser avtegnes i personenes sansning, fornemmelser og handlinger. Det som synes utslagsgivende for disse impulsene er kanskje noe som kan kalles ensomhetens iboende sosialitet. Hvordan Eliassons ensomme personer er plassert i forhold til andre mennesker, former det som kan oppstå i den estetiske erfaringen, som en kontakt med omverdenen. Å påpeke denne forbindelsen betyr ikke at man lett kan formulere tematiske utsagn. Først og fremst lar novellene leseren se hvordan delene er vevet sammen. Men idet man oppdager denne bevegelsen, sendes man også vi-

² I *Axel's Castle* (1931) ser Wilson, blant annet, se en sammenheng mellom tilbaketrekningen fra samfunnet og tanker om utmeldelse som en betingelse for artistisk utfoldelse slik det kommer til uttrykk hos symbolister og modernister som Marcel Proust, Paul Valery og Gertrude Stein.

dere inn mot sitt eget, kanskje uransakelige rom, hvor tanken om fellesskap synes å ha noe å gjøre med hvorfor man sitter med Eliassons bok – kunst – i hånden, og leser.

Litteratur

- Abrams, Meyer, H. (1971), *The Mirror and the Lamp* (Oxford University Press).
- Benjamin, Walter (1975), *Kunstverket i reproduksjonens tidsalder* (Gyldendal Norsk Forlag).
- Eco, Umberto (1992), *Fortolkning og overfortolkning* (Systeme).
- Gyrðir Eliasson (2012), *Steintre*, overs. Oskar Vistdal (Bokvennen).
- Head, Dominic (1991), *The modernist short story* (Cambridge University Press).
- Kittang, Atle (1998), *Ord, bilete, tenkning: Artiklar om fiksjonar* (Gyldendal Norsk forlag).
- Melville, Herman (1998), *Moby Dick* (Penguin Group: New York).
- Stewart, Susan (1992), *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Duke University Press).
- Svendsen, Lars Fr. H (2015), *Ensomhetens filosofi* (Universitetsforlaget).
- Wilson, Edmund (2004), *Axel's Castle* (Farrar, Straus and Giroux).



ANEMARI NEPLE

Trøst, trass og stille protest

Ensomhet og fellesskap i Gyrðir Elíassons *Drøymevegring*

Ensomhet og melankoli er kjente tema i Gyrðir Elíassons diktning. I en presentasjon av forfatterskapet skriver hans norske gjendikter Oskar Vistdal at tekstene ofte uttrykker «smertefull sensitivitet og introvert ensomhet» (Vistdal, snl).¹ Slik er det også i *Drøymevegring* fra 2020 (originaltittel *Draumstol*, norsk gjendiktning 2023). I denne gjennomkomponerte diktsamlingen finner vi et sterkt tilstedeværende jeg som ser og sanser både de nære omgivelsene og verden for øvrig. Jeget går ofte i naturen, alene eller sammen med en annen person eller et dyr (som oftest en hund). Nærheten til naturen understrekes av motivkretsen, som består av ulike landskap, dyr og fugler. Flere av diktene har referanser til stedsnavn på Island. Det finnes også dikt der jeget er på reise, og enkelte dikt har et historisk perspektiv. Diktene formidler både sorgmuntert svartsyn, anti-heroiske tilstandsrapporter og en ofte udefinerbar følelse av skyld. Svartsynet bunner i at jeget tar verden innover seg og formidler den uten omsvøp, samtidig som han ofte er maktesløs i møte med den.

I etterordet til den norske gjendiktningen skriver Hanne Bramness at dikteren i *Drøymevegring* «har ein tilforlateleg omgang med øydeleggjunga omkring oss og det ufattelege i tilveret» (Bramness 2023, 132). I denne tilforlateligheten ligger en resignasjon som preger deler av samlingen. Men det finnes også dikt som er mer offensive. Samlingen rom-

¹ Oskar Vistdal har gjendiktet en rekke av Gyrðir Elíassons bøker til norsk, både lyrikk og prosa. I 2015 fikk han Bastianprisen for *Utsyn frå sørglaset*, som er en gjendiktning av Elíassons *Suðurglogginn*.

mer blant annet en rekke referanser og allusjoner til litteratur, kunst og musikk, og flere av diktene har tilegninger til kunstnere som Dylan Thomas, Hans Børli, e.e. cummings og Friedrich Hölderlin. Hvordan fungerer disse forbindelsene, og skal de leses som en utvidelse av ensomhetstematikken eller som et forsøk på å motvirke den? I det følgende skal jeg argumentere for det sistnevnte, og min hypotese er at det etableres en kreativ sone i *Drøymevegring* som fungerer som et alternativ til resignasjon, en sone som også inkluderer og åpner seg for leseren.

Diktene som leses i hoveddelen er preget av kontraster og fordrer ulike lesemåter. På den ene siden finner vi mer narrative og i den forstand lukkede dikt som er motivisk konsentrert om jegets tilstander og erfaringer. Det er gjerne i disse diktene at ensomheten og avmakten er mest fremtredende, og i første del vil jeg gå gjennom et utvalg av dem for å belyse denne tematikken. På den andre siden finner vi mer åpne og utforskende dikt som både trekker inn impulser fra andre kunstnere og sjangre, og som i større grad beveger seg i et spenningsfelt som vi med Jonathan Culler kan definere som lyrikkens nå. Der diktene i den første gruppen kan preges av usikkerhet og handlingslammelse, finner vi i den andre gruppen dikt som aktivt etablerer forbindelser og eksperimenterer med stemmer, henvendelser og tilegninger, gjerne innenfor ett og samme dikt.

Lesningen må altså søke å ivareta disse kontrastriske spenningene i samlingen, uten å redusere den ene gruppen dikt på bekostning av den andre. Min tilnærming vil ta utgangspunkt i at *Drøymevegring*, som nevnt, er en gjennomkomponert samling der diktene kan leses i relasjon til hverandre. Videre vil jeg ha som premiss at alle diktene, også de som fremstår som introverte, henvender seg til noen. Her vil jeg støtte meg til noen grunnleggende innsikter fra Mikhail M. Bakhtins tenkning. For Bakhtin er henvendelsen et konstituerende særtrekk ved alle tekster og all språkbruk, og ingen ytringer eksisterer isolert. Bakhtin er videre opptatt av at alle tekster inngår i dialogiske relasjoner til andre tekster, og i *Spørsmålet om talegenrane* (...) formulerer han en egen teori om fortolkning som tar konsekvensen av dette. Hva dette innebærer, og hva det innebærer for lesningen av *Drøymevegring*, skal jeg komme tilbake til. I andre del vil jeg også knytte an til noen sentrale

poeng fra Jonathan Cullers *Theory of the Lyric* (2015). Også Culler er opptatt av henvendelsen, men han studerer den først og fremst som et av de viktigste virkemidlene i lyrikken. I *Theory of the Lyric* argumenterer han for at apostrofen (sammen med andre lyriske virkemidler som rytme og repetisjon) bidrar til å forankre lyrikken i det ritualistiske snarere enn i fiksjonen. Dette poenget blir viktig for min lesning av de referensielle og eksperimentelle diktene i andre del.

I: ENSOMHET OG AVMAKT

I første halvdel av *Drøymevegring* finner vi diktet «I ukjent land». Scenen, som presenteres i første avsnitt, preges av en lavmælt dramatik som er ladet med intensitet. Det som deretter skjer, er både overraskende og foruroligende:

Ein svart hund
i vegkanten.
Han er påkøyrd.
Eigaren, ein gamal
mann, bøyer seg over han.
Hunden ular lågt

Kven meia han ned?
Eg er ikkje eingong viss
på at det ikkje var
eg. Før eg veit ordet av det
har eg stoppa bilen

Då eg stig ut
er vinden kald
som ein knivsegg

(32)²

² Alle referanser til diktene viser til Eliasson, G. (2023 [2020]) og gjengis heretter kun med sidetall.

I første vers av andre avsnitt har jeget rollen som observatør, og spørsmålet «Kven meia han ned?» retter seg mot den som er ansvarlig for skaden. Men i de neste versene blir spørsmålet besvart med usikkerhet, og usikkerheten er så stor at jeget ikke engang kan utelukke at han selv er ansvarlig. Diktet ender med at han stopper bilen og kjenner vinden «kald / som en knivsegg». Avslutningen gir inntrykk av at det tetter seg til rundt ham, og at omgivelsene (representert ved den kalde vinden) underbygger anklagen. På få vers går jeget fra å være observatør til å være anklaget, noe som gir diktet et tragisk element.

Diktet presenteres forholdsvis tidlig i samlingen, men leseren av *Drøymevegring* vet allerede at jeget er tett knyttet til dyr, ikke minst hunder. Det leseren ikke vet, og aldri får et klart svar på, er om jeget faktisk *har* skyld for det som har skjedd, eller om han er i ferd med å ta på seg skyld som ikke er hans. Skyldmotivet er ikke til stede i første avsnitt, og det ser først og fremst ut til å vokse frem fra usikkerheten: Konfrontert med hendelsen vet jeget ingenting, ikke engang at han selv er uten skyld. Hva som har skjedd forblir uavklart. Oskar Vistdal skriver at drøm og virkelighet ofte blandes i Eliassons forfatterskap, og at overgangene mellom dem er umerkelige.³ En mulig tolkning i forlengelsen av dette, er at overgangen fra første til andre avsnitt markerer en slik umerkelig overgang, der jeget plutselig befinner seg i en vond drøm. En annen tolkning er at sensitiviteten i møte med ulykken og hundens lidelse er så stor at jeget føler skylden som sin egen. Siste avsnitt er uansett preget av en ensomhet som tittelen «I ukjent land» forsterker.

Diktet gir uttrykk for både maktesløshet og ensomhet i møte med smerte og lidelse, noe som er tilfelle for mange av diktene i *Drøymevegring*. Samlingen preges av et stemningsleie som av og til fremstår som nøkternt, andre ganger sorgmuntret og atter andre ganger regelrett svart. Jeget gir uttrykk for en klar bevissthet om ødeleggelser i verden, og om brutalitet i både fortid og nåtid. Han setter søkelys på slaktedyrenes smerte og redsel og er var for naturens sårbarhet. Alt dette formidles med innlevelse og empati. Men samlingen preges også av en

³ «Både diktene og fortellingene preges av umerkelige overganger mellom drøm og virkelighet, mellom det fantastiske og det trivielle, samt av sans for det magiske og for sammenhengen mellom sinn og natur.» (Vistdal, snl).

underliggende rådløshet. Diktene er anti-heroiske og rommer hverken klare løsninger eller stabile alternativer. Det er ikke nødvendigvis trøst hverken i andre mennesker, dyr eller natur, og kommunikasjonen preges både av ubesvarte spørsmål («Tadoussac (48° N)» (43)) og feil som ikke blir korrigert («Reklamens makt» (27)).

Det svarte, og noen ganger truende, underbygges av billedspråket. Det handler om å drikke blekk («Morgonstell» (25)), om en knurrende verden utenfor («Opphav» (116)) og en knurrende svart hund i egen kropp («Hundeeigar» (44)). Konfrontert med ødeleggelser og kaos tar jeget dessuten ofte betrakterens rolle, noe som gjør avmaktfølelsen større:

GJERANDSLØYSE

Medan byen brenn
tek eg på meg brannmannsdressen
som eg kjøpte i Raudekross-
bua, men eg gjer
ingenting

Stirer
berre ut
gjennom glaset

Fela mi,
som eg stundom spelar på,
er til reparasjon
i stroket
der elden
herjar verst

(40)

I motsetning til «I ukjent land» er jeget denne gang i hjemlige omgivelser, men utenfor vinduet er byen i ferd med å brenne opp. Scenen er

med andre ord dramatisk. Det finnes indikasjoner på at det dreier seg om en varslet brann. Jeget virker forberedt og har kjøpt brannmannsdress (hvorfor er uklart), men til syvende og sist forholder han seg passivt til brannen. Dette til tross for at han vet at hans egen fele befinner seg i sentrum av katastrofeområdet. Der «I ukjent land» var preget av usikkerhet, er det handlingslammelse som dominerer i «Gjerandsløyse», i den grad at dette også står som tittel på diktet. Hvorfor handlingslammelse? Nok en gang mangler leseren sikre holdepunkter for å forstå tilstanden. Leseren vet ikke hvorfor jeget gjør seg klar til å handle, men likevel lar være. Siden jeget aldri virker direkte truet av brannen, er det ikke utenkelig at også dette diktet tar form av en drøm. Det er også mulig å lese diktet allegorisk, der byen representerer verden og «fela mi, / som eg stundom spelar på,» er en metafor for kunst generelt. Også kunsten er i så fall truet av undergang i flammene, men jeget gjør likevel ikke noe annet enn å betrakte det som skjer.

Avmakten står i kontrast til den empatien jeget ellers gir uttrykk for og den sensibiliteten han beveger seg i verden med. Om jeget i «Gjerandsløyse» representerer dikteren og fela er en metafor for kunst, kan diktet leses pessimistisk med tanke på kunstens evne til å lindre smerte eller endre tingenes tilstand. Kunsten er dessuten allerede skadet: fela var til reparasjon før byen begynte å brenne. I forlengelsen av dette betrakter ikke jeget bare byen som brenner. Han betrakter også sin egen utilstrekkelighet. Spørsmålet om diktningens makt og kraft går som en understrøm i diktet, og til tross for at jeget ikke foretar seg stort, kan diktet selv leses som konfronterende: I hvilken grad griper dikteren inn for å endre, beskytte eller lindre? I hvilken grad har han mulighet til det?

Drøm og vegring

Hanne Bramness peker på at spørsmål som dette er underliggende og preget av ambivalens i hele samlingen, og at de også kan spores i tittelen:

Kan hende står boktittelen *Drøymevegring* (...) for ein viss motstand mot håpet, jamvel for ein skepsis til det diktinga kan bidra

med. Men samstundes som dikta tvilar på kva godt dei kan få til, finst ei tru på mytar og ords magi, på kunsten, bilete og språklege bilete, på den makta metaforen kan ha. (Bramness 2023, *ibid.*).

Tittelen *Drøymevegring* er egnet til å vekke undring (går det i det hele tatt an å vegre seg for drømmer?). Umiddelbart er det heller ikke klart hva den innebærer. Å følge drømmene i samlingen er ikke vanskelig, de finnes både som motiv i enkeltdiktene og som del av den overordnede tematikken. Vi har allerede sett hvordan flere dikt beveger seg i en uklar overgang mellom drøm og virkelighet. Men hva med vegringen? To dikt kan romme et svar, om de leses i sammenheng. Men de står et godt stykke fra hverandre i samlingen og presenteres i urovekkende rekkefølge. Det første har tittelen «Draumar»:

Eg driv støtt og
drøymer noko

Eg drøymer om
å vera meg sjølv

Eg drøymer om
å ikkje vera
meg sjølv

Eg drøymer om
at eg berre kan drøyme

Eg drøymer om
ei betre verd

Eg drøymer om
ei anna verd

Eg drøymer meg heim

(50)

I dette diktet har drømmene hovedsakelig en positiv og bekreftende funksjon. Jeget drømmer «støtt», og drømmene handler både om egen identitet («å vera meg sjølv»), om å bli en annen («å ikkje vera / meg sjølv»), og å finne ulike utveier som kan lede inn i en permanent drømmetilstand eller en forestilling om en bedre verden. Diktet åpner for alle disse alternativene og samler dem til slutt i den siste verselinjen: «Eg drøymer meg heim». Til tross for de ulike og til dels motstridende alternativene, fremstår evnen til å drømme her som en styrke. Jeget kan forestille seg andre tilstander og scenarier enn han til enhver tid er omgitt av. Verden fremstår som et utgangspunkt for drømmer, ikke som en begrensning, samtidig som grensen mellom drøm og virkelighet synes klar.

Men i det andre diktet, som også gir tittel til samlingen, er balansen forstyrret:

DRØYMEVEGRING

Eg slutta å hugse draumane mine.
 Eg hugsa eg hadde drøymt,
 og om eg hadde drøymt godt
 eller vondt, men eg hugsa slett ikkje
 kva det var

Nettene vart draumlause,
 men like fullt fylte av draumar.
 Om dagen drøymde eg om
 å reise bort. Ein eller annan stad berre

Bort frå denne trongen
 til å reise bort

(97)

I dette diktet gir ikke drømmene lenger styrke eller mulighet for tilflukt. Jeget slutter riktignok ikke å drømme, men kan ikke huske innholdet i

drømmene. Til gjengjeld kommer en tilbakevendende dagdrøm med uklar retning. Det er karakteristisk for Eliassons diktning at dagdrømmen ikke retter seg mot noe bestemt, men bare er en drøm om å reise bort som (hvis den ble realisert) også ville innebære å legge drømmen bak seg. Ordet «bort» gjentas tre ganger i løpet av få vers mot slutten av diktet, og i de to avsluttende versene skaper gjentakelsen en rytmisk effekt samtidig som «bort» også blir stående som det siste ordet.

Diktet forteller altså om glemte drømmer på den ene siden og drømmer som mangler retning på den andre siden. Det er uklart hvilken rolle jeget selv spiller i denne utviklingen. Tapet av innholdet i nattedrømmene er ufrivillig. Mangel på innhold i dagdrømmen fremstår i utgangspunktet som et valg. Men det er også mulig at dagdrømmen tar nattedrømmens form. Her blir det også klart at det ikke er jeget som vegrer seg for å drømme, men like mye drømmene som vegrer seg for å bli manifeste.

Utviklingen fra drøm til drømmevegring er ikke oppløftende, men gir mening i forfatterskapet. Som dikter motsetter Eliasson seg konsekvent enkle løsninger og entydige kategorier. Slik er det også her: Drømmene er ikke bare gode. Dagen er heller ingen befrielse. Dagdrømmen og de glemte drømmene er ikke i berøring med hverandre. Drømmene deles heller ikke med noen, verken menneske eller dyr. Bramness identifiserer, som tidligere nevnt, en ambivalens knyttet til både drøm og diktning i samlingen, og peker på at boken blant annet handler om «den sterke krafta i draumane» (2023, 132). Denne kraften, kan vi tilføye, har både konstruktive og destruktive valører. Hva skjer når kraften vender seg mot jeget? Hva skjer når drømmene vegrer? Og hva skjer når en ikke lenger drømmer seg bort, men bare drømmer bort? Den rytmiske gjentakelsen av ordet «bort» i «Drøymevegring» skaper en rastløs viderespining som bare synes å understreke at jeget står på stedet hvil.

Sindre Ekrheim (2023) peker imidlertid på at vegringen mot dagdrømmer også kan leses som en bevisst strategi:

Det høyrest kanskje merkeleg ut å stritte imot draumen, slik ein ser i dei siste linene i titteldiktet [...] Men om evna til å drøyme er sto-

len frå menneska av den draumeproduserande teknologien, som drøyer og plantar behov på vegner av mennesket, blir det meining i at det lyriske eg-et set opp ein negativ motdraum, for heller å suge draumematerialet frå eige bryst.

Lest på denne måten kan vegringen også leses som en protest og et forsøk på å etablere et nytt utgangspunkt der nye og egendefinerte drømmer kan tre frem. Dette er en interessant innfallsvinkel som åpner for å se vegringen som en motstand mot drømmer definert utenfra, for i neste omgang å skape dem på nytt og på egne premisser.

Spenning og motkraft

Hittil har vi sett på et utvalg dikt som på ulike måter handler om å føle skyld og være ute av stand til å handle, og der leseren ofte mangler sikre holdepunkter for å forstå hva som skjer. Allikevel ser vi også at jeget kan drømme om «ei betre verd» som også er «ei anna verd» og til og med kan kalles hjemme («Eg drøyer meg heim»). Både Bramness (2023) og Ekheim (2023) vektlegger de pessimistiske dragene i samlingen i sine lesninger, men reflekterer samtidig over at de ikke er enerådende. Som leser er det likevel ikke alltid like lett å navigere mellom de til dels sterke kontrastene i samlingen, som veksler mellom dikt som åpner for å drømme om en bedre verden og andre dikt som virker mer resignerte.

Her er det imidlertid viktig å minne om at også de resignerte, nesten isolerte diktene, har en henvendelse i seg idet de finner sin form som dikt i samlingen. Lest med Mikhail M. Bakhtins tekstteori kan vi også ha som premiss at de henvender seg både til andre dikt i samlingen og til leseren. I Bakhtins tenkning er henvendelsen (det han definerer som ytringens adressivitet) forutsetningen for alle språklige ytringer,⁴ og alle ytringer inngår i relasjoner til andre ytringer. I *Spørsmålet om ta-*

⁴ Jf. Bakhtin: «Ytringas adressivitet, det at ho er retta til nokon, er hennar konstitutive særtrekk. Utan adressivitet, inga ytring.» (Bakhtin 1998 [1979] 43, se også Slaattelid (1998, 54).

legenrane, som han skrev i perioden 1953-54, og som ble utgitt første gang i 1979, sier han det slik:

Ytringar er ikkje likegyldige overfor kvarandre og er ikkje seg sjølve nok, dei veit om kvarandre og reflekterer kvarandre gjensidig (...) Alle ytringar er fulle av gjenklangar og gjenlydar av andre ytringar som dei er knytte saman med i det fellesskapet som den aktuelle sfæren for talekommunikasjon utgjer. Ei ytring må først og fremst vurderast som eit svar på tidlegare ytringar innanfor den aktuelle sfæren (ordet 'svar' forstår vi her i den aller vidaste tydinga av ordet). (Bakhtin 1998 [1979], 35, se også Slaattelid 1998, 54).⁵

For Bakhtin er disse tankene relevante for studiet av språklige ytringer i vid forstand, men i vår sammenheng er de også relevante for tilnærmingen til diktene i *Drøymevegring* og til samlingen. Kontrastene i samlingen står klarere frem, og gir også mer mening, hvis vi (med Bakhtins terminologi) ser diktene som ytringer som inngår i relasjoner i samlingen, der de henvender seg til hverandre og svarer på hverandre. Dette betyr ikke at diktene kun må leses kronologisk eller at de kun står i ett bestemt forhold til hverandre. Snarere peker det på at diktene relaterer seg dynamisk til hverandre, også uavhengig av kronologien. Diktene kan leses på ulike måter i forhold til hverandre, og de kan også stå på egne ben. Men spenningen mellom ensom resignasjon og offensiv protest er nettopp en spenning i samlingen fordi den tar form som en spenning mellom ulike dikt i relasjon til hverandre. I diktene og sam-

⁵ *Spørsmålet om talegenrane* er oversatt til norsk av filosof og Bakhtin-kjenner Rasmus T. Slaattelid, som også har skrevet et fyldig etterord. Jeg tar i denne artikkelen utgangspunkt i denne utgivelsen, og i Slaattelids innføring til Bakhtin slik den er formidlet i etterordet. Som Slaattelid skriver i forordet (1998) var *Spørsmålet om talegenrane* ment som en foreløpig skisse til et større verk med tittelen *Talens genrar*, som imidlertid aldri ble realisert. Om Bakhtins genrebegrep skriver Slaattelid i etterordet: «Bakhtins genrebegrep omfatter alle typer av skriftlege og munnlege ytringar, frå den trivielle passiar til vitskaplege avhandlingar og bindsterke romanar. Ein talegenre vert definert som typiske trekk ved ei samling ytringar som tilhøyrer eit avgrensa sosialt område, plan eller situasjon. Talegenrane er former som ordnar semiotisk materiale etter eit mønster.» (Slaattelid 1998, 58). I en fotnote presiserer han: «Eg omset uttrykket rettsjevye zjanry med talegenrar. Uttrykket inneber ingen motsetning til skriftlege genrar, men omfatter begge typer.» (ibid.).

lingens form ligger det også en motkraft som arbeider for å lokalisere et her og nå i skjæringspunktet mellom «bort» og «hjem», og søker et fellesskap i opposisjon til det rådløse og tiltaksløse. Og der er her, i dette skjæringspunktet, at referansene, allusjonene og tilegnelsene i samlingen spiller en sentral rolle.

II: KREATIV KRAFT OG FELLESSKAP

Så hvor skal man løfte blikket når byen brenner og drømmene vegrer? Til tross for at jeget i *Drøymevegring* kan virke rådløs, er det ikke først og fremst rådløshet som preger diktene i samlingen. De kjennetegnes snarere av en kreativ kraft som kan leses som en stille protest mot tingenes tilstand. Ekrheim (2023) trekker frem «den transformerande leiken» som et viktig trekk ved samlingen og kommenterer også diktens reservoar av referanser, som både omfatter andre diktere og andre kunstarter. Om vi skal forstå spennvidden i samlingen, kan disse trekken med fordel leses i sammenheng.

Referansene, allusjonene og tilegnelsene i *Drøymevegring* er mange, og de favner bredt. De omfatter ulike steder, ulike tider og forskjellige sjangre. Både billedkunst, film, musikk og litteratur er representert. Et gjennomgående trekk ved samlingen er dessuten at referansene er åpne snarere enn avgrensede. I diktet «Sumardag på Sørlandet», heter det for eksempel: «Huset liksom måla / av Andrew Wyeth / der på knausen» (20), og en leser som kjenner Andrew Wyeths kunst vil her formelig føle hvordan assosiasjonen utvider seg, og hvordan det etableres en forbindelse mellom huset i diktet og husene i Wyeths bilder. Diktet refererer altså ikke til et bestemt maleri, men til en kunstners stil. Dette innebærer igjen at referansen åpner seg på ulike måter for ulike lesere. Slik er det med mange av referansene i *Drøymevegring*. Noen dikt er tilegnet bestemte kunstnere, som Hans Børli og Mario Camus. Andre dikt låner stemme til avdøde kunstnere eller fiktive karakterer: Diktet «Hans talar om livet» lar Hans fra eventyret *Hans og Grete* føre ordet, med et innledende sitat av J.W. Goethe (36). Et dikt har tittelen «Frå Hölderlins drøm» (71), mens «Dagens dikt II»

innleder med parentesen «dikta om sumaren i ei notisbok /med e. e. cummings biografi / som underlag» (94).

Felles for alle disse referansene til kunstnere og fiktive karakterer er at de på forskjellige måter inviteres inn i samlingen, at deres kunstneriske uttrykk får lov til å virke inn på diktene og påvirke leseren, som enten vil gjenkjenne dem eller kan utforske dem. En åpen referanse til en kunstner kan fungere som en potensiell referanse til et kunstnerskap. Å etablere en forbindelse til Hölderlin, er å strekke seg mot alt Hölderlin innebærer: Et annet land, et annet språk, en stor litterær tradisjon og alt han vekker av assosiasjoner (som også vil variere fra leser til leser, og dermed bidrar også leseren i denne utvidelsen).⁶ Referansene har også det til felles at de både åpner seg for leserens forkunnskaper, eller (i de tilfellene hvor referansen ikke er kjent) inviterer til å utforske nye sammenhenger og kunstnerskap. Dette bidrar til å utvide leserens assosiasjonsrom i møte med diktene.

Også dette blir klarere om vi ser det i lys av de grunnleggende innsiktene i Bakhtins tenkning. Bakhtin vektlegger, som tidligere nevnt, henvendelsen og dialogen som grunnleggende for alle språklige ytringer. Selv om Bakhtin ikke bare er opptatt av konkrete referanser i tekster, er disse grunnleggende tankene like fullt relevante også for tekster som etablerer denne type forbindelser, slik det skjer i *Drøymevegring*. Om vi legger til grunn at diktene i *Drøymevegring* vet om hverandre og svarer på hverandre, kan de mange referansene i diktene leses som en strategi for å åpne for flerstemthet i kontrast til (og dermed som et svar på) diktene som ble lest i forrige del. I forlengelse av Ekrheims refleksjoner over drømmevegringen som protest er det også mulig å lese reservoaret av referanser som et forsøk på å bygge opp et eget-definert drømmemateriale. Gjennom tilegnelser, allusjoner og referanser til andre kunstnere er det som om diktene både enkeltvis og samlet søker å etablere et fellesskap som står i kontrast til andre dikt der ensomhet og avmakt dominerer. Et karakteristisk trekk ved dette fellesskapet er at det i en viss forstand befinner seg både borte og hjemme. Det preges av både geografisk, temporær og sjangermessig variasjon

⁶ Det er selvsagt også mulig å studere dette nettverket i lys av både klassiske og nyere teorier om intertekstuelle og interartielle referanser, og dette kan gjerne bli et utgangspunkt for en annen artikkel om *Drøymevegring* i fremtiden.

som forenes i samlingen. I tillegg er det, som vi har sett, et fellesskap der også leseren kan bidra med kunnskap, assosiasjoner og tolkninger.

At diktene i så stor grad åpner seg for leseren er også et poeng som resonnerer med Bakhtins tenkning. I *Spørsmålet om talegenrane* utvikler han en egen teori om fortolkning der forståelse er tett forbundet med forestillingen om et svar. For Bakhtin innebærer det å forstå en ytring at vi går inn i den dialogiske utvekslingen av ytringer som alle tekster er en del av (jf. Slaattelid 1998, 61). Men for Bakhtin er det også slik at vi forstår en tekst når vi svarer på den.⁷ Slaattelid presiserer at det «ikkje primært [er] tale om svar i tydinga «løysinga på eit spørsmål», men at det skal forstås i vidare betydning, ikke ulikt måten vi forstår ordet «respons» på norsk.⁸ Målet i denne sammenhengen er altså ikke å komme frem til ett svar eller et endelig svar, men å svare. Igjen er dette for Bakhtin gjeldende for all fortolkning og ikke begrenset til studiet av skjønnlitteratur eller tekster som inneholder konkrete referanser. Like fullt er det relevant for lesningen av *Drøymevegring* der nettverket av referanser er så stort, åpent og flerstemt som det er. Gjennom å formulere ulike tolkninger og identifisere ulike forbindelser i en pågående prosess, inngår også leseren i den dialogiske utvekslingen av ytringer som *Drøymevegring* er en del av.

Konfrontasjon og gymnastikk

Fra ensomhet og avmakt beveger vi oss altså over i en kreativ sone der diktene både henvender seg til, låner stemmer fra og inspireres av et

⁷ Slaattelid sier det slik: «Bakhtin hevdar at vi forstår ein tekst *når vi svarer på den*. Forståingas vesen er med andre ord å vere eit *svar*. Dette må naturlegvis få metodologiske konsekvensar: For å forstå ein tekst må vi svare på den. Det vil seie: vi må gå inn i den dialogiske utvekslinga av ytringar som alle tekstar er ein del av. Berre som deltakarar i dialogen, i det vi svarer, er vi i stand til å forstå.» (Slaattelid 1998, 61).

⁸ «Når Bakhtin [...] presiserer at ‘svar’ her er meint i den vidast moglege tydinga av ordet, synest det som den engelske omsetjaren sin bruk av ‘response’ i staden for ‘answer’ for det russiske otvjet, er ei rimeleg fortolking på grunnlag av Bakhtins presisering. Vi brukar ‘respons’ på tilsvarende måte i norsk m.a. i uttrykket ‘å få respons’, som framhevar at svaret er ein aktivitet og tonar ned betydninga ‘problemløysing’.» (Slaattelid, s. 65).

bredd spekter av kunstnere, epoker og sjangre. Om vi går videre inn i samlingen med dette for øye, kan vi se at fellesskapet som etableres tar form på ulike måter. Et dikt har tittelen «Fargeskala» og «*Agnes Martin mumlar ved lerretet*» som innledende parentes (80). Igjen er dette et dikt som lesere vil respondere ulikt på, avhengig av hvor fortrolig leseren er med Agnes Martins kunstneriske virksomhet, biografi, historisk kontekst og andre faktorer. Diktet kan bygge på et sitat fra Martin, eller det kan låne hennes stemme. I alle tilfeller formulerer diktet en innsikt som kan fungere både som støtte og trøst:

Dei som meiner
at dystre dagar
ikkje er rettkomne
(både dei ytre og dei indre)
skulle gjera
eitkvart anna
enn å leva

(80)

I andre dikt kan forbindelsene som etableres fungere som utgangspunkt for konfrontasjon. Ta for eksempel diktet «Morgongymnastikk», som er tilegnet Hans Børli.

MORGONGYMNASTIKK

Tileigna Hans Børli

Før handa
opp framfor augo

Avstanden mellom dei
er mindre enn avstanden
mellom sorg
og sinne

Opne augo no.
 Det du ser
 er fingrane dine,
 dei liknar bjelkar

(91)

Diktet er altså tilegnet Hans Børli. Tilegnelsen kan både leses som en hyllest og en henvendelse, og den har flere funksjoner. Tilegnelsen skaper en forbindelse mellom Børli's poesi og *Drøymevegring* på tvers av tid og rom. Og som med referansen til Andrew Wyeth, utvider også denne tilegnelsen leserens assosiasjonsrom. Jo bedre kjent leseren er med Børli og hans poesi, desto større blir dette rommet. Videre ligger det også en klar henvendelse i selve diktet, som består av instruksjoner som gymnastikk-elementet i tittelen inviterer til å følge.

La oss se nærmere på dette: Det første leseren legger merke til er nettopp tittelen, tilegnelsen og de ulike instruksjonene, som retter seg til et flertydig «du» som både kan være leseren, Børli eller dikteren – kanskje helst alle tre. Henvendelsen til duet gjør at diktet skiller seg ut i samlingen.⁹ I dette tilfellet er det ikke viktig å bestemme hvem duet er, men det *er* viktig å bestemme det som flertydig. Jonathan Culler, som er blant de teoretikerne som har undersøkt ulike former for henvendelse i lyrikken i nyere tid, fremhever nettopp tiltaleformen som et av de viktigste aspektene ved lyrikken. I *Theory of the Lyric* (2015) undersøker han ulike former for lyrisk henvendelse, fra dikt som direkte henvender seg til en eller flere lesere, til dikt som tilsynelatende vender seg bort fra leseren. I Cullers teori henvender diktet seg alltid (også) til leseren, også i de tilfellene der henvendelsen tilsynelatende retter seg andre steder.

I Bakhtins grunnleggende tanker om ytringens adressivitet har vi sett hvordan henvendelsen konstituerer alle språklige ytringer, uavhengig av utforming. Med Culler kan vi mer spesifikt studere hvordan henvendelsen tar form i lyrikken. Følger vi Cullers refleksjoner, kan

⁹ Bare to andre dikt i *Drøymevegring* kan sies å romme en direkte henvendelse til et du, henholdsvis «Fjørlandet» (54) og «Fagmann» (99).

henvendelsen i «Morgongymnastikk» leses som tredelt. Diktet har potensielt (minst) tre mottakere på en og samme tid: Børli, som diktet er tilegnet, dikteren selv, og den som leser. Alle møtes i diktets morgengymnastikk, og tittelen kan også leses som en oppfordring til gjentagelse av en meditasjon over avstanden mellom sorg og sinne, og det faktum at fingrene ligner bjelker foran øynene. Dette er en øyeåpnende øvelse på flere måter, og også den rommer en referanse, nærmere bestemt til Matteusevangeliet, kapittel 7, der Jesus i Bergprekenen advarer mot å se flisen i sin brors øye samtidig som man ikke er klar over bjelken i sitt eget.¹⁰ Selve morgengymnastikken har altså bibelske konnotasjoner. Diktet kan i forlengelsen av dette leses som en instruksjon til kritisk selvrefleksjon og konfrontasjon, og som en oppfordring til å gjøre dette til en daglig praksis. Det spesielle er at oppfordringen til selvrefleksjon i diktet tar form av en henvendelse til et flertydig «du» som også direkte angår leseren.

Forholdet mellom diktet og leseren er et annet viktig aspekt for Culler. Han ser diktet som en arena hvor leseren for en stakket stund *blir* den som taler, en teori han formulerte på begynnelsen av 2000-tallet og siden videreutvikler i *Theory of the Lyric*:

When we read a lyric, aloud or silently, we utter the words, we temporarily occupy the position of the speaker (...) We are not simply overhearing the speech of another, whom we strive to identify from this speech, but are ourselves trying out, trying on this speech. (Culler 2001, xxii).

Diktet henvender seg altså til leseren, men leseren kan også et øyeblikk bli ett med diktet.

Dette skaper også en spesiell form for fellesskap mellom leseren og diktet. I dette diktet innebærer det at leseren befinner seg i glidende overganger mellom ulike roller: Leseren blir instruert og blir selv et øyeblikk den som instruerer.

¹⁰ «Hvorfor ser du flisen i din brors øye, men bjelken i ditt eget legger du ikke merke til? Eller hvordan kan du si til din bror: La meg ta flisen ut av øyet ditt, når det er en bjelke i ditt eget? Din hykler! Ta først bjelken ut av ditt eget øye! Da først vil du se klart og kan ta flisen ut av din brors øye.» (Matt, 7, 3-5).

Endelig er det et viktig poeng for Culler at lyrikkens spesielle tiltaleform er med på å gjøre diktet til en hendelse. Culler er generelt opp-tatt av det han kaller de ritualistiske aspektene ved lyrikken (i motsetning til de fiksjonelle), og fremhever at lyrikken karakteriseres ved at den finner sted i et lyrisk «nå» som diktet iverksetter:

The fundamental characteristic of lyric, I am arguing, is not the description and interpretation of a past event but the iterative and it-erable performance of an event in the lyric present, in the special «now» of lyric articulation (...) Fiction is about what happened next; lyric is about what happens now. (Culler 2015, 226).

I denne sammenhengen er det også verdt å legge merke til at diktets tittel er «Morgongymnastikk». For morgengymnastikken kan i beste fall leses som en form for moderne rituell praksis (noe man gjør og gjentar, gjerne til faste tider, og helst hver dag). Morgengymnastikk som praksis kan forstås både som en hverdagslig handling og som et ritual. Og diktet utvider også forståelsen av hva det kan innebære gjennom å beskrive en helt annen gymnastikk enn vi er vant med. På sitt hverdagslige og samtidig ekstraordinære vis, evner diktet dermed å koble seg til det rituelle – både i kraft av tittelen og tilegnelsen: Tittelen setter søkelys på gjentagelsen. Og tilegnelsen etablerer en forbindelse til Hans Børli. I begge tilfeller utvider dette leserens rom, slik diktets tid og rom blir større og omfatter en potensielt uendelig rekke av dager og hele Børlis poesi.

Å kalle på de døde

Både diktet som hendelse og det lyriske «nå» kan fungere som motkrefter til avmakt i *Drøymevegring*, slik samlingens nettverk av referanser og diktets relasjon til leseren kan fungere som motkraft til ensomhet. I begge tilfeller knytter motkreftene seg til det Culler definerer som lyrikkens rituelle aspekter.¹¹ Ytterligere ett aspekt med rituell

¹¹ Jeg har tidligere skrevet om lyrikkens rituelle aspekter i tilknytning til Gunvor Hof-

karakter skal nevnes, og igjen kan vi bruke «Morgongymnastikk» som inngang: I diktet kan vi, som nevnt, gjennom tilegnelsen lese en henvendelse til Børli. Vi vet også at diktet er tilegnet Børli lenge etter at den biografiske Børli er død og ikke vil kunne respondere. Ved nærmere ettersyn ser vi også at dette er et fellestrekk ved de fleste av de ulike kunstnere som blir referert og alludert til i *Drøymevegring*: De lever ikke lenger. Dermed kan de åpne og flerstemte referansene til andre kunstnere og kunstnerskap også leses som et forsøk på å nærme seg de døde, og å påkalle de døde, som også er en form for rituell praksis.

Mange dikt i *Drøymevegring* handler om døden, og om forholdet mellom de levende og de døde. Det er gravferdsmotiver i flere av diktene, og flere dikt tematiserer forholdet mellom livet og døden. Det gjelder både døden som en uunngåelig utgang på livet (som er tema i diktet «Venting» (90) og (som vi har sett tidligere) den voldsomme døden som følger av krig, brann eller slakt. I kontrast til dette kan vi observere at mange dikt i samlingen også er opptatt av å vekke til liv, enten det gjelder å kalle på de døde, kalle på et annet århundre eller vekke leserens assosiasjoner (og i den forstand også kalle på leseren).

Det ligger en trøst i dette: Trøst i at diktet, og diktene i *Drøymevegring*, er et sted der vi kan henvende oss til de døde – uten at de nødvendigvis svarer – men likevel som om vi forventet at de kunne gjøre det. I dette ligger det en kraft som i *Drøymevegring* kan leses som en motkraft til den maktesløsheten som jeget i diktene også kjenner på.

Andre ganger er imidlertid maktesløsheten total, og den viser seg på flere måter, blant annet i bevisstheten om at ord alltid finner betydning i kontekst, og at vi ofte er maktesløse overfor konteksten. Diktet «Hamskifte» minner oss om dette i dyster forstand:

HAMSKIFTE

Ord endrar seg. Fyrst i førre hundreåret
hadde ordet Buchenwald den natur-

mos dikt «Angola» (Neple, 2018) og Tone Hødnebos diktsamling *Mørkt kvadrat* (Neple, 2024).

dåmen det var etla, Bøkeskog.
 No fell det ingen inn å kople
 ordet til tre. Ingen skogbrann
 kunne øydt tydinga
 av ordet like fullkome som
 dei skapningane gjorde som kallast
 menneske. Tydinga som tok
 over gapar mot oss alle,
 lik eit svart hol
 djupt i rømda

(47)

Diktet kan minne om ordets opprinnelige betydning, men ikke endre det. Diktet kan også understreke det umenneskelige i de omstendighetene som førte til at ordet endret seg, men konstaterer likevel at det er nettopp «dei skapningane [...] som kallast menneske» som har endret det for alltid. Ordet «hamskifte» brukes om dyr som skifter ham (hud, fjær eller pels) etter årstiden, og i overført betydning viser det til en gjennomgripende endring.¹² I dette diktet blir ordet som opprinnelig var ment å bety «bøkeskog» ufrivillig gjenstand for denne endringen og fremstår nærmest som forsvarsløst i møte med konteksten. Og mot den historiske konteksten som etablerer betydning i diktet har heller ikke diktet noe å stille opp med – annet enn nettopp, som her, å gi form og språk til maktesløsheten.

Men i andre sammenhenger finnes det en mulighet for diktene til å etablere egne koblinger. *Drøymevegring* er også en diktsamling som bruker ulike strategier til å etablere sine egne poetiske forbindelser. Vi har nevnt forbindelsen til ulike kunstnere, poeter og malere – men diktene kobler seg også til andre kunstsjangre og eldre tekster. En bevissthet om når man er maktesløs og hvor det åpner seg noen muligheter for poetisk kraft er også gjennomgående i denne samlingen. Og noe av den poetiske kraften ligger nettopp i diktene egne forbindelser til et

¹² Etymologisk har ordet «ham» flere betydninger, og kan blant annet bety både hylster og drakt (Falk og Torp, 1994 [1903-06], s. 269).

fellesskap som er kjennetegnet ved både: At de er der – og at de samtidig ikke er der: Det gjelder objektene for referanser, det gjelder allusjonene, stemmene, minnene, drømmene og de døde. De møtes i disse diktene – i denne samlingen. Men de kan ikke skrive historien på nytt. Diktsamlingen utforsker også dette: Hvor er vi maktesløse? Hvor har vi likevel kraft? Kanskje kan vi også lese en form for trass i dette, altså at Diktene i *Drøymevegring* – både enkeltvis og samlet – viser oss hvordan diktet også er i verden og er en måte å være i verden på. En måte å leve på, tross smerte, avmakt og ødeleggelser.

Drømme seg bort. Drømme seg hjem

Halldór Guðmundsson skriver at Gyrðir Eliasson må leses «med alle sansene parat» og at han lykkes «best når han beveger seg på grensen mellom det abstrakte og det figurative og overlater fortolkningen til leseren / tilskueren» (Guðmundsson 2023, 7). Som vi har sett, er mange av diktene i *Drøymevegring* nettopp åpne for tolkning, enten de beveger seg i glidende overganger mellom drøm og virkelighet, kaller på de døde eller åpner en referanse til et kunstnerskap som leseren enten er kjent med eller i neste omgang kan utforske nærmere.

Det handler om å drømme seg bort. Men det handler også om å drømme seg hjem, og hjem er i dette tilfellet et her og nå man ønsker å være i. Og kanskje er dette her og nå nettopp det Jonathan Culler definerer som *diktets* nå: der leseren og diktet møtes og blir ett i den tiden vi leser diktet. Der vi kan vende oss til de døde, der vi kan åpne for ensomhet og maktesløshet og samtidig inngå i et fellesskap.

Som Hanne Bramness skriver, finnes det i *Drøymevegring* «ei tru på mytar og ords magi, på kunsten, bilete og språklege bilete, på den makta metaforen kan ha» (Bramness 2023, *ibid.*). Dette er ikke en naiv tro på kunstens styrke, og i samlingen er den også under press både fra historien, fra smertefulle inntrykk i møte med verden og gjentatte konfrontasjoner med egen og kollektiv utilstrekkelighet. I denne artikkelen har jeg argumentert for at diktene kan leses med blikk for at de inngår i ulike dialogiske relasjoner til hverandre, og at det er mulig å se for

seg at de mer lyriske og åpne diktene svarer på de mer narrative og lukkede, og omvendt. Diktene i *Drøymevegring* tar form i et spenningsfelt mellom resignasjon og opposisjon, og denne spenningen dirrer i samlingen uten at den noen gang finner en løsning hverken på den ene eller den andre måten. Likevel demonstrerer *Drøymevegring* den kraften som ligger i diktets nå: At diktet kan være et kraftfelt eller en sone der det finnes et nå som er diktets eget nå, og som blir aktivert og alltid nytt når diktet leses. At denne sonen og dette nået også er en sone der diktet kan kalle på de døde – og der det også er mulig å lytte etter et svar.

Litteratur

- Bakhtin, M. M. (1998 [1979]). *Spørsmålet om talegenrane*. Overs. Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne.
- Bramness, H. (2023). «Etterord». I: Eliasson, Gyrðir. *Drøymevegring: Dikt*. Overs. Oskar Vistal. U.U.: Nordsjøforlaget.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press.
- Culler, J. (2001). «Preface to the Routledge Classics Edition». I: Culler, Jonathan (2001 [1981]): *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London / New York: Routledge.
- Ekrheim, S. (2023). Motstraums draum, *Krabben : Tidsskrift for poesikritikk*. 63. utgave (23. mars). Tilgjengelig fra <https://www.krabbenpoesikritikk.no/arkiv/mostraums-draum/>
- Eliasson, G. (2023 [2020]). *Drøymevegring : Dikt*. Overs. Oskar Vistal. U.U.: Nordsjøforlaget.
- Falk, H. og Torp, A. (1994 [1903-06]). Ham, i *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*. Oslo: Bjørn Ringstrøms Antikvariat, s. 269.
- Guðmundsson, H. (2023). I mørket spenner jeg vingene på, *Klassekampen*, 30. desember, Bokmagasinet, s. 7.
- Neple, A. (2018). «'Og jeg reiser meg ...' Om frigjøring, kraft og fellesskap i et oversett dikt av Gunvor Hofmo», i Simonhjell, N. og

- Jaeger, B, (red.) *Norsk litterær årbok 2018*. Oslo: Samlaget, s. 129–146.
- Nepel, A. (2024). «Eventyrets mørke, vitenskapens lys (og omvendt). Eksperimenter, besvergelses og magi i Tone Hødnebos *Mørkt kvadrat*», i Karlsen, O., Kvinnsland, R. og Rustad, H.K.S. (red.) *Nordisk samtidspoesi : Tone Hødnebos forfatterskap*. Oslo: Novus, s. 31–48.
- Slaattelid, R. T. (1998). «Føreord». I: Bakhtin, Mikhail M. *Spørsmålet om talegenrane*. Overs. Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne.
- Slaattelid, R. T. (1998). «Bakhtins translingvistikk». I: Bakhtin, Mikhail M. *Spørsmålet om talegenrane*. Overs. Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne.
- Vistdal, Oskar: Gyrðir Eliasson i Store norske leksikon, snl.no. Hentet 26. november 2023 fra https://snl.no/Gyr%C3%B0ir_El%C3%ADasson



RANVEIG KVINNSLAND

Om fortid, nåtid og fremtid i et utvalg dikt fra *Her veks ingen sitrontre* (2012)

Gyrðir Eliassons dikt er utsnitt av en sammensatt verden, men felles for diktene er at de gir en følelse av å være til stede. Diktene er til stede på en plass, i et rom, i en tid og i en følelse, og de er ofte et sammenstøt mellom det fjerne og det nære. Diktenes tilstedeværelse i tid og rom gjør at jeg leser flere av Eliasson sine dikt som tekster skrevet for den antropocene tidsalderen. Antropocen er både en geologisk benevnelse på vår nåværende tidsalder, men også en kritikk av hvordan mennesket har påvirket naturen betraktelig over lengre tid. Betegnelsen har en iboende tvetydighet og fungerer i mange sammenhenger som et retorisk begrep. Timothy Clark kaller det blant annet «a catchphrase, used as both intellectual shortcut and expanded question mark to refer to the novel situation we are in» (2015, 3). Denne artikkelen skal verken være en begrephistorisk eller begrepskritisk utgreiing av antropocen, men jeg mener likevel at antropocen kan fungere som en ramme for noen diktene til Gyrðir Eliasson som så tydelig poengterer menneskets relasjon til og utnyttelse av sine omgivelser.

For omgivelsene har blitt sterkt påvirket av menneskelige handlinger over lang tid, og vi står nå i en krise. En del av utfordringene ved klimakrisen kan være at vi mennesker er en del av naturen og våre omgivelser, samtidig som disse omgivelsene stadig konfronterer oss med handlinger og hendelser som står utenfor vår egen fatteevne. Mennesket står på utsiden fordi «naturen berre er der i sin uforståelege faktisitet: annleis, framand» som Atle Kittang beskriver det (2012, 65). Kittang fortsetter sin utforsking av relasjonen mellom poesi og natur med at det er viktig å være bevisst at det ligger en dobbelhet i vår re-

lasjon til naturen. Vi er en del av den, men samtidig ikke, og denne doble relasjonen mellom menneske og natur må vi forsøke å forstå: «Den kjennsgjerninga at vi har eit medvit om denne forskjellen, opnar imidlertid for at vi kan bearbeide den, redusere den, eller i det minste søke å ‘forstå’ den.» (ibid.) Det er her poesien kommer inn i bildet som et av mange forsøk på forståelse.

Vi er nødt til å ta innover oss realitetene av vår egen tid og konsekvensene av år med utnyttelse. Sigurd Hverven sammenligner konsekvensene av klimaendringene med konsekvensene av meteornedslag og vulkanutbrudd (2018, 11-12). Men der meteornedslag og vulkanutbrudd har en iboende øyeblikkelighet ved seg, er klimakrisen en mer langsom prosess. David Farrier påpeker at det er noe skremmende ved temporaliteten i det antropocene «which asks us to accept the ethical proximity between the most fleeting act in our present and planet-shaping effects that will play out over melennia» (2019, 2). Noe av det som gjør situasjonen krevende å ta innover seg, er at tidsperspektivet er så omfattende. Vi må forholde oss til det som har skjedd før oss, for å forstå de konsekvensene vi står i nå og de konsekvensene som kan møte oss i fremtiden.

Diktene jeg har valgt til denne artikkelen, er hentet fra Eliassons diktsamling *Hér vex enginn sítrónuviður* (2012), men jeg bruker diktene slik de er gjendiktet og fremstilt i *Dikt i utval: 1983-2012* (2016). Det utvalget som er gjort til *Dikt i utval*, har en påfallende kritisk holdning til menneskets relasjon til sine omgivelser. Flere av diktene forteller at menneskets egen tid er over, når planeten – jorda – endelig får anledning til å kvitte seg med menneskene, slik «eit dyr ristar av seg uty» (2016, 147). Klar tale finner vi òg i åpningslinjen i diktet «Auga for auga» med påstanden «Mennesket er den ufyselagste arten» (2016, 140).

Jeg vil vise først og fremst gjennom en lesning av «Auga for auga», men også kortere lesninger av «Arvtakarar» og «Utreinsking», at Eliasson skriver antropocen poesi. Dette er dikt skrevet som en del av den antropocene tidsalderen, og det er dikt som kommenterer og kritiserer de menneskelige handlingene som har ført oss til den situasjonen vi står i nå. Ved å utforske tiden i diktene, og hvordan diktene beskriver

noe som skjer, har skjedd eller skal skje, kan vi kanskje komme litt nærmere hvordan diktene er i sin tid, hvordan de er i antropocen.

Antropocen poesi

I innledningen til boken *700-årsflommen* (2016) poengterer Espen Stueland et grunnleggende behov for å ha rett språk til rett tid. Han skriver «For at mennesket skal kunne gå fra fortrenkning til bevissthet, ansvarsfølelse og erkjennelse, eller kvitte seg med følelser av maktesløshet og nummenhet, er det nødvendig at språket både er deskriptivt, virkelighetsnært og berører på et emosjonelt nivå.» (Stueland 2016, 15). Poesien kan være en brobygger eller en av flere «forståingsformer», som Kittang kaller det. Sissel Furuseth påpeker at litteraturen ikke vil kunne forhindre klimakrisen – vi står jo midt i den – men litteraturen kan være en mental forberedelse for de nye katastrofene som venter, fordi den kan bidra til å inspirere forestillingsevnen vår (Damgaard 2020). Poesien, både som språklig kvalitet og overordnet sjangerbetegnelse, skaper forestillinger og sammensetninger som er utenfor det som er mulig med hverdagsspråket. I diktene kan vi derfor nærme oss den tiden vi er i, den tiden som har vært og den tiden som kommer.

David Farrier skriver at antropocen poesi og poetikk er et felt som stadig er i utvikling. I boken *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction* (2019) påpeker han innledningsvis at «we most certainly must think differently about the poem as a consequence of the Anthropocene» (2019, 5). I det legger han at antropocen skaper konsekvenser for hvordan vi forstår det lyriske jeg-et og diktet som hendelse, fordi tiden i antropocen er ny. Farrier skriver at den antropocene tidsalderen overskrider individuelle opplevelser og utfordrer dermed den romantiske lyrikklesningen med et stabilt, subjektivt perspektiv. I tillegg vil det antropocene stille spørsmål ved vår oppfattelse av tid, der poesiens særegne temporalitet kan uttrykke det Farrier kaller «thick time»: «*Thick time* refers to the lyric's capacity to put multiple temporalities and scales within a single frame, to 'thicken' the present with an awareness of other times and places.» (2019, 9) En

av utfordringene som antropocen skaper for vår tidsoppfatning, ifølge Farrier, er størrelsesforhold, eller som Timothy Clark påpeker, at vi må tenke på alt på en gang og hele tiden (2012, upag.). Poesiens muligheter til å utnytte egen temporalitet og presentere oss for flere ulike tider, gjør den til en mulig kilde til kunnskap om verden.

Tiden til og i diktene til Eliasson markeres på forskjellige måter. I noen dikt er det spesielt tydelig fordi konstruksjonen av tiden som går, uttrykkes både i substantiv, verb og verbtider. Det første finner vi for eksempel i diktet «Originaltekst» som påkaller «ruinar» (2016, 144). De temporale bevegelsene hos Eliasson skaper en forbindelse og en veksling mellom ulike tider. Dette er ikke ulikt det Theis Ørntoft gjør i boken *Digte 2014*. Der lengter dikterjeget både mot et før og et etter, fordi, som diktjeget selv uttrykker, «Jeg kan ikke holde tiderne adskilte» (Ørntoft 2014, 31). Spriket mellom fortid og nåtid er ifølge Mikkel Krause Frantzen, i likhet med Daniel Farrier, iboende den antropocene tidsalderen. Vi står ved et veiskille der vi ikke lenger kan bruke erfaringene fra fortiden til å møte de nye utfordringene i fremtiden (Frantzen 2017, 42).

Frantzen utforsker i artikkelen «Poesi i den antropocæne tidsalder: Tid, affekt og fabulation i Theis Ørntofts *Digte 2014*» hvilken betydning den antropocene har for samtidspoesien og hvordan poesien kan forholde seg til klimakrisen. Han bruker også termen «antropocen poesi» om dikt skrevet i og som en kommentar til den antropocene tidsalderen. Han undersøker blant annet hvordan «tid» og «affekt» fungerer i samlingen *Digte 2014* av Theis Ørntoft, men forklarer også hvordan disse kjennetegnene er “konseptuelle komponenter” i all antropocen poesi (2017, 39). Frantzen trekker frem «tid» fordi klimaforandringene har påvirket naturens syklus, og det setter fremtiden i et nytt lys. Han viser til Jean Baudrillard når han påstår at vi i dag ser på fortiden og fremtiden tilsvarende likt som noe utilgjengelig og uforanderlig. Nåtiden står igjen som et altoppslukende vakuum (Frantzen 2017, 42). Dette vil produsere en «spesiell affektiv atmosfære» der alt og ingenting skjer – der alt og ingenting forandrer seg (Frantzen 2017, 44).

Den antropocene poesien leses som en del av vår felles fortelling om en verden i krise. Samtidig må vi ikke se bort ifra at hvert dikt for-

teller om hver sin situasjon – de er singulære. Diktene vil derfor alltid inneha sin egen tid og sin egen temporalitet som skapes i korrelasjonen mellom enkeltelementene i diktet som ordvalget, bildene, musikaliteten, enjambement og stemmen, for å nevne noe. Diktene er ikke representasjoner av en verden i krise, men presentasjoner av verdenen som eksisterer nettopp fordi diktet eksisterer. Den spesielle affektive atmosfæren som vi finner i antropocen poesi, støttes dermed av det partikulære i de enkelte diktene.

Her og nå

Auga for auga

Mennesket er den ufyselegaste arten

Om hausten driv vi i dauden
sauen som har note sumaren
rett attmed oss

Simler blir myrda frå kalvane
sine i fjellet, av velnærde
handlingens menn, som etterpå
skryter av drapet i avisene

Slaktaren klappar barnet sitt
på hovudet om kvelden, og
morgonen etter går han stad
og drep lammet som
skjelv av otte i bingen

Fisk får ikkje symja opp
i elvane utan å bli
pint på onglar, og
mange tykkjest tru at

fisk einast er til
for å plagast
med stong (verst
av alle er veidemenn
som «slepper» i den
falske humanitetens namn)

Fuglane som flyg
gjennom lufta, oftast i
største uskuld, blir
skotne midt i flukta
og plukka opp i blodet
sitt, med brosten
himmel i augo

Og som om ikkje dette var
nok, tynner vi jamt
og samt ut i vår
eigen art

(påstanden i byrjinga ein gong til)

(Eliasson 2016, 140-141)

«Auga for auga» åpner med denne harde påstanden «Mennesket er den ufyselegaste arten» og fortsetter med å konkretisere påstanden gjennom seks bilder. Bare dette ordet «ufyselegaste» setter stemningen for resten av diktet. Det ligger dårlig i munnen og selv om det er grammatisk korrekt, så skulle en nesten tro det ikke var det. Det er rett og slett kronglete å si, nesten like kronglete som meningen i ordet.

I lys av rammen fortid, nåtid og fremtid, kan dette diktet forstås som et dikt som belyser nåtiden. Verbene står i presens form og forteller om hendelser som skjer. Små språklige grep som første linje i andre gruppe «Om hausten» og ulike konstellasjoner av sammensatte verb, viser også at handlingene diktet presenterer, er pågående og uavsluttede. Den

korrekte syntaksen som skilles av enjambement, skaper et narrativ. Dette narrative gir en følelse av at tiden går. Det er dermed en utvikling i temporaliteten i diktet fra første linje. Den siste linjen i diktet «(påstanden i byrjinga ein gong til)» forsterker denne opplevelsen av at handlingene ikke tar slutt. De går i ring og skaper en sirkelbevegelse i diktet. Diktet nekter å ta slutt, og det krever at leseren går tilbake til start og leser om og om igjen. Diktet lager en evig runddans av elendighet.

For det er ingen pene bilder vi får i dette diktet. Det er vonde ord som «myrde», «drepe», «plage», «skjelve i otte», «skot» og «flukt». Bildene, som for eksempel at «Simler blir myrda frå kalvane/ sine i fjellet», er effektive og frembringer reaksjoner hos enhver som møter diktet. Bildene brukes som en kritikk av ikke bare en antropocen tidsalder, men et antroposentrisk verdenssyn. Eventuelt, for å dra det et hakk lenger, en kritikk av det Sigurd Hverven omtaler som «menneskesjåvinisme» (2018, 27). I det begrepet legger Hverven en etisk holdning som setter mennesket høyere enn alt i naturen på like tynt grunnlag som mannssjåvinisten setter mannen over kvinnen, uten annen begrunnelse enn at de er kvinner. Menneskesjåvinismen anser alt som ikke er mennesket, som mindre viktig.

I flere av diktene fra *Hér vex enginn sítrónuviður* står jeget på utsiden og viser leseren – gjennom henvendelsen i diktet – verdenen. Stemmen er fraværende og menneskene skildres diffust og anonymisert, til forskjell fra naturen som konkretiseres i større grad. Dyrene og naturlandskapet presenteres med konkrete artsnavn og viser dermed at det er verdenen utenfor mennesket som er viktigst. Først møter vi sauene, deretter reinsdyret og kalven og så lammet. Videre presenteres vi for fisken i elven og fuglen som flyr i luften. I skildringen av fuglene er mennesket totalt utelatt og presenteres kun gjennom passiv form av verbet. Ellers i diktet er menneskene handlingens menn, slaktere og veidemenn, og poenget er først og fremst å vise handlingene deres, heller enn å konkretisere hvem disse menneskene faktisk er.

Dette fraværet og denne avstanden som ligger i diktets utsigelse, kan forstås på to måter. Jeg-et ser, observerer, lytter og presenterer, men sanser og erfarer ikke selv. Det kan leses både som en allvitende

eller bedrevitende holdning, en gudeaktig stemme som kan fortelle oss hvordan verden burde vært annerledes, eller eventuelt vise leserne konsekvensene av våre mer eller mindre bevisste handlinger. Bibelreferansen i tittelen på diktet forsterker denne opplevelsen. Verset «øye for øye, tann for tann» gjentas flere steder i Mosebøkene og forstås som at den som utøver vold eller gjør ugagn, skal straffes. Diktet kan også derfor peke fremover i tid, der mennesket skal få svi for det det gjør nå. På den andre siden kan distansen til jeget leses som en form for ansvarsfraskrivelse. Det er tross alt mer behagelig å stå på utsiden og presentere en verden, uten å måtte stå til ansvar selv.

I «Auga for auga» møter leseren jeget i første og siste versegruppe, der stemmen inkluderer leseren og diktet i et felles «vi». Linjene «Om hausten driv vi i dauden/ sauene som har note sumaren/ rett attmed oss» og «Og som om ikkje dette var/ nok, tynner vi jamt/ og samt ut i vår/ eigen art» er konkrete og nærgående. Den direkte henvendelsen til leseren gjør at leseren selv forstår forbindelsen til handlingene i de ulike bildene, selv om vi helst ikke vil stå til ansvar for dette – i alle fall ikke med disse ordene. Vi vet at denne «tynningen» blant mennesker skjer, og vi aksepterer premissene på et vis. Men selv om vi vil kalle det noe annet, slipper vi ikke helt unna realitetene. Henvendelsen mot mennesket er en vending i diktet, og det stiller spørsmål til menneskets forhold til omgivelsene, andre arter og seg selv.

Hvert av de seks bildene i «Auga for auga» viser nettopp hvordan mennesket utnytter enkelte dyr til egen vinning. Vissheten om at det har vært en tid der disse handlingene – jakten på fugl og fisk, og slakt av reinsdyr og sau – ble gjort av ren nødvendighet, ligger som et bakteppe i diktet. I det moderne samfunnet der alle våre grunnleggende behov blir dekket for oss, kan jakten som fenomen fremstå mer som et middel for å dekke behovet om selvrealisering, heller enn å dekke et fysisk behov. Denne overgangen kommer tydelig frem i fiskebildet der fiskeren slipper fisken ut igjen i elven, med visshet om at fisken har blitt skadet idet den sluker fiskekroken. Målet med fangsten er ikke å fylle magen, men å fange fisken.

Det første bildet i den andre versegruppen er en presentasjon av sauene, eller snarere saueslakt. Det er en gjennomgående kontrast mel-

lom liv og død i diktet, og mer presist menneskets liv og dyrets død. I dette første bildet innleder diktet med en vending vekk fra den behagelige, hyggelige sommeren der menneske og sau har gått side om side og inn i høstens realiteter. Et interessant aspekt ved dette bildet er at det konstruerer en nærhet i rom, men avstand i tid. Åpningsordene «Om hausten» sier noe om når hendelsene skjer, og frasen uttrykker en tradisjon, eller i alle fall en gjentakelse. De påfølgende beskrivelsene er noe som skjer hver høst. Diktet presenterer likevel ikke en høst nå. Selv om verbet «driv» står i presens form, vet vi ikke om hendelsen har skjedd eller skal skje i diktets utsigelsesmoment. Det vi dog vet er at sauene var «rett attmed oss». Vi har stått ved siden av dyret, vi har vært i nærheten av det. Her ser vi, forsterket av enjambementet, at diktet skaper tilstedeværelse i de fenomenene som legges frem og som språket kan realisere.

I tredje versegruppe er sauebildet erstattet med reinsdyrbildet. Reinsdyret, her i form av en simle, fortsetter kontrasten mellom død og liv, og forsterker denne med en mor/barn-dimensjon. Fra at sauene drives i døden, blir simler myrdet og etterlater kalvene igjen i fjellet. Dyrebarnet står dermed igjen alene uten beskyttelse, mens menneskene går videre med sitt. Verbet i første linje i versegruppen står i passiv form: «Simler blir myrda frå kalvane». Det har ingen referanse til et punkt i fortiden, men er en beskrivelse av handlingen og at denne handlingen har skjedd før eller skal skje etter utsigelsen. Denne beskrivelsen forsterker oppfattelsen av at dette er pågående handlinger. Det særegne i dette bildet er at vi får vite hvem som utfører handlingen, nemlig «velnærde handlingens menn». Beskrivelsen «velnærde» understreker også denne kritikken om å ta dyrenes liv, ikke for å dekke egne elementære behov, men for opplevelsen av å myrde. Denne opplevelsen kommer tydeligere frem når linjen etterfølges av ordene «skryter av drapet i avisene». Ordene «som etterpå» står før linjeskiftet, og det utvikler temporaliteten i diktet fremover, mens selve handlingen «skryter av drapet i avisene» bremser opp.

I den fjerde versegruppen står dyrebarnet – lammet – helt alene. Forelder/barn-dimensjonen ligger her i stedet hos mennesket. Forelderen som klapper barnet sitt på hodet før barnet skal sove, er ett bilde.

Det andre er slakteren som utfører arbeidet sitt. Når disse to bildene settes i en temporal og kausal sammenheng i et poetisk narrativ, presenterer diktet en ubekvem situasjon. I en artikkel om dystopien og dystopiske dikt skriver Eirik Vassenden at «poesien lærer oss å se det velkjente som noe fremmed, underlig eller avskrekkende» (2019, 107), og at dette avskrekkende er et trekk ved dystopiske fremstillinger – en desautomatisering av det realistiske. Det uhyggelige ved akkurat dette bildet, er at det mulig å se for seg. Det er flere slaktere der ute med barn som klappes før natten kommer. Desautomatiseringen oppstår når barnet i sengen og lammet i bingen settes i relasjon med hverandre, men der den ene er trygg og den andre skjelver av redsel. Bildet forsterkes ytterligere av diktets egen temporalitet som kommer til uttrykk igjen gjennom enjambementet. Spesielt linjen «skjelv av otte i bingen», der betydningen og handlingen – skjelvingen – forsterkes ved at det står på en egen linje, like alene som lammet selv.

Den påfølgende versegruppen presenterer fisken i elven over ti linjer. Av de seks bildene er det i dette at lidelsen, heller enn avlivingen, står mest sentralt. Beskrivelsen «får ikkje symja opp» impliserer gjennom verbet «får» at det er noe eller noen som bestemmer over fisken og som avgjør hvilke muligheter fisken har. Det er den samme maktbalansen som i de foregående bildene, nettopp at mennesket bestemmer over dyrene, men i dette bildet er det mindre eksplisitt – i alle fall frem til parenteser. Et interessant grep i ansvarliggjøringen av menneskene og menneskelig oppførsel er skillet mellom «mange» og «veidemenn». Fjerde linje i versegruppen «mange tykkjest tru at» er både en anonymisering, en generalisering og en etablering av en idé. Henvendelsen i diktet tilsier at både stemmen, leseren og diktet inngår i disse «mange». Samtidig som stemmen i utsigelsen er distansert nok til å kunne skille ut dette «mange» i diktet. Det kan være uttrykk for både den bedrevitende og den ansvarfraskrivende holdningen som ligger i diktets utsigelse. Verst er likevel handlingene til veidemennene som blir gjenfortalt i parenteser. Slik etablerer diktet et slags hierarki over hvem som behandler fisken, dyrene og naturen verst.

Avstanden til det handlende mennesket er også tydelig i fuglebildet i den neste versegruppen. Slik som i reinsdyrbildet er det også her pas-

siv form av verbet, men uten et konkret eller generelt menneske bak handlingen. Vi bruker gjerne passiv for å nettopp være upersonlige, for å skape en distanse mellom handling og handlende, enten fordi det er irrelevant hvem som utfører handlingen, eller fordi man ikke vet. I dette tilfellet vet vi veldig godt at i sammenhengen fugl og skytevåpen, er det kun mennesker som kan stå bak våpenet og trekke av. Her er det likevel ikke relevant hvilket menneske som skyter fuglen, men at handlingen skjer og at handlingen skjer i det nået diktet etablerer.

I det siste bildet og versegruppen vender diktet vekk fra dyrenes verden og inn mot mennesket selv. Her ser vi imidlertid at de forstående bildene av mennesket og dyrene må forstås gjennom det faktum at mennesket også begår tilsvarende handlinger innad i egen art. Betegnelsen «tynner ut» impliserer en slags nødvendighet. Som om det er viktig å skape mer rom for de som er igjen, akkurat slik vi gjør med dyr, hekker og skog. Vi hugger ned, for at de trærne som er igjen får muligheten til å vokse og bli større. Tilsvarende har mennesket også gjort med dyrebestander. Vi organiserer jakt på enkelte arter og bestemmer hvor mange som må tas eller som kan tas for at bestanden skal være levedyktig. Igjen får vi her presentert en forbindelse mellom diktet, dikterjeget og leseren. Vi står i et fellesskap som gjennom dette diktet tvinges til å løfte blikket. Det Frantzen kaller den antropocene poesiens affektive dimensjon, uttrykkes her med pine og lidelse, ikke for mennesket selv, men for dyrene. Frantzen skriver at antropocen poesi ofte kjennetegnes ved en følelse av kynisk impotens (2017, 45). Kynismen i dette diktet er tydelig, men ikke på grunn av maktesløshet eller handlingslammelse, snarere det motsatte. Dikterjeget sympatiserer åpenbart med dyrene og impliserer at årsaken til at menneskene tar livet av dyrene er ikke for egen overlevelse, men fordi menneskearten er i stand til og har makt til å ta livet av andre arter og seg selv.

I et forsøk på å speile diktets egen struktur, vil jeg vende tilbake til «(påstanden i byrjinga ein gong til)» og ordet «ufyselegaste». Versjonen av diktet jeg forholder meg til her, er den eneste offisielle utgivelsen av dette diktet i norsk språkdrakt. I den islandske originalen er første linje slik: «Maðurinn er grimmastur tegunda» (Eliasson 2012, 26), og det er adjektivet «grimmastur» som her er gjendiktet til «ufy-

selegaste». Gjendiktning og oversettelse handler i stor grad om overføring og forflytning av en tekst fra en kulturell kontekst til en annen. Vi må derfor forstå gjendiktningen i lys av den konteksten som verket flyttes til (Toury 2012, 18). Som Susan Bassnett skriver: «Translation involves far more than replacement of lexical and grammatical items between languages.» (2014, 35) Gjendiktningen er basert på valg, og det vil aldri være en komplett overenstemmelse mellom originalen og den nye teksten, og det vil stadig oppstå betydningsforskyvninger mellom ord og uttrykk. I en annen upublisert oversettelse av dette diktet, er «ufyselegaste» erstattet med «verste». De to adjektivene eksisterer i det samme betydningsparadigmet, men de har noen ulike bruksområder. I diktet «Auga for auga» fungerer fremdeles det uhyggelige ved ordet «ufyselegaste» sin lydlike dimensjon som en effektiv og intensiv start på det som blir en sterk konfrontasjon med menneskelige handlinger.

Det som var

«Auga for auga» presenterer pågående handlinger. Det er handlinger vi kan forestille oss at kan skje eller skjer, men de eksisterer også i diktets egen etablering av en nåtid. Det forteller oss om vår egen tid, fordi vi kan se bakover for å forstå tradisjonene bak handlingene, og om det ikke etablerer nye handlinger, så presenterer det tanken om nye handlinger. Et annet dikt som i større grad bruker erfaringer fra fortiden til å presentere nåtiden – og fremtiden – er diktet «Arvtakarar». Kittang skriver at det er «ingen kunst utan erindring om noko tapt» (2012, 62). Dette diktet minner oss om en tid vi vet at har eksistert og som presenteres på ny gjennom diktets utsigelse.

Arvtakarar

Då siste mammuten
skjøna at siste
dagen hans var

komen, freista han
redde seg og røme.
Men han var tung
av seg, og same kvar
han stemnde, var
den kalde, matte sola
halvvegs sokken ned mot
horisonten

Han var den siste,
og jaga
av dei fyrste menneska

(Eliasson 2016, 146)

«Arvtakarar» er et av diktene som etablerer en fortid i sin egen nåtid. Verbene i diktet står i preteritum, men diktjeget står i nåtiden og presenterer noe som har vært med nåtidens øyne. Atle Kittang skriver at alle våre forsøk på å fremstille tiden er bare representanter for en subjektiv opplevelse av tid og rom (2012, 91). Dette poenget gjør ikke disse diktene krav på å kritisere, men fordi «Arvtakarar» forteller om en verden før mennesket, kan det leses som et forsøk på å generalisere og skape en felles fortelling om menneskenes historie.

I en lesning av dette diktet som antropocen poesi, kan det likevel være relevant å stille spørsmål ved hva vi kan få ut av å se bakover i tid når fortiden tross alt er utilgjengelig. Den er utilgjengelig fordi tiden vi står i nå og den fremtiden som kommer, er så ulik det som allerede har vært. I akkurat denne artikkelen, der jeg leser «Arvtakarar» rett etter «Auga for auga», er det nesten umulig å ikke kommentere noen gjentakende handlingsmønstre. For selv om dikterjeget her plasserer seg godt på utsiden av hendelsene og dermed ikke skaper den samme forbindelsen mellom jeget og menneskene, er det likevel påfallende hvor skylden for mammutens utrydding ligger i akkurat denne fremstillingen. For på den nest siste linjen står ordene «og jaga» helt alene. Ordet jage krever på samme måte som myrde, skote og plagast, en

agens og en pasient. Det er samtidig i denne holdningen at diktets subjektive tidsopfatning uttrykkes, for også her er det en kritisk tone mot konsekvensene av menneskelige handlinger. Dette diktet viser i større grad denne tidligere nevnte distansen til enkeltmennesket. I motsetning til i «Auga for auga» holder dikterjeget seg på utsiden hele veien. Blikket er rettet mot mammuten og diktet følger med tunge steg dette ensomme dyret ut i sin siste dag.

Mammuten kommer til syne gjennom ord- og lydlaget i diktet. Først og fremst er ordene tunge, tunge slik en mammut en gang var. Det er lange vokaler som «skjøna», «dagen», «komen», «røme», «jaga» og «freista» som imiterer bevegelsene til dyret. Det er også flere prominente stemte lyder i ordene som i «tung» og i «stemnde» som drar lydlaget nedover. Ned slik som sola er «halvvegs sokken ned mot / horisonten». Verbene i diktet er skrevet i preteritum, som forsterker bildet av denne utryddede arten. Jonathan Culler skriver at bruken av fortidsform av verbet forutsetter at leseren kan forestille seg relevansen og betydningen av hendelsen i diktet (2017, 128). Diktet utfordrer det indre bildet hos leseren når det både presenterer en tid som en gang har vært, og en art vi ikke har sett i levende live. Vi må tre inn i fantasirommet for å forestille oss den siste mammuten. Samtidig som vi kan forstå, ut ifra Cullers presisering av det rituelle i lyrikken, at presentasjonen av hendelsen uansett om den står i fortid eller nåtid, er det som er sentralt ved diktet. Det at diktet selv skaper en situasjon som krever imaginasjon og som utnytter det poetiske språkets muligheter (Culler 2017, 127).

Diktet etablerer sin egen temporalitet med det første ordet «Då». I det øyeblikket, et øyeblikk lesere kan gjenskape hver gang vi leser diktet, eksisterer mammuten fremdeles. Det er i dette øyeblikket tankepinnet begynner og refleksjonene over hva som er fysisk mulig å gjennomføre, og hvilke fysiske handlinger dyret makter å gjennomføre. Denne subjunksjonen peker samtidig til et punkt i fortiden. Det peker tilbake til den tiden da mammuten hadde sin siste dag på jorden. Utsigelsen forbinder diktets egen tid med den tiden det presenterer og kan leses som et uttrykk for det Farrier (2019) kaller «thick time» fordi det sammenfatter flere temporaliteter samtidig. Den videre bruken av per-

sonlige pronomen, at mammuten omtales her som «han», skaper en nærhet til utsigelsen. Dikterjeget presenterer mammuten rett foran øynene på oss. På bare noen få korte linjer blir vi kjent med han, og på noen enda kortere linjer er han borte.

Siste halvdel i første avdeling plasserer mammuten både i tid og rom. Diktet skriver frem solnedgangen «den kalde, matte sola / halvvegs sokken ned mot / horisonten», men påpeker at mammuten ser den samme solnedgangen, uansett hvilken vei den går. Der mammuten forsøker å forflytte seg enten mot det ukjente eller fra den natten som kommer, er følgene de samme. Mammuten vil se at enden er nær, at den siste dagen skal gå over til natt. Likevel vil den natten aldri komme, i alle fall ikke i dette diktet. Øyeblikket i utsigelsen minner om den kanoniserte lesningen av John Keats' «Ode on a Grecian Urn», der lepene til paret på vassen aldri vil møtes, men spenningen og forventningen er forseglet for evigheten. Det samme kan sies her. Så lenge dette diktet finnes, vil også mammuten finnes fordi solen aldri vil gå over horisonten og den siste dagen vil vare så lenge diktet varer.

Diktet vender om en kronologisk tidsfortelling ved å presentere den «siste mammuten» på første linje og «dei fyrste menneska» på siste linje. Her beveger vi oss fra fortiden mot nåtiden, men også mot en ukjent fremtid. Tittelen viser likevel at selv om mammuten er borte og menneskene tar over, er det en del av han som vil leve videre gjennom menneskene. Arven overføres gjennom flere ledd. Den siste mammuten bærer på arven etter alle mammuter før han, og de eneste han kan overføre arven sin til, er menneskene. Som de første menneskene, overtar de hele arven etter alle som har vært før dem, og det krever et visst ansvar.

Verdenen etterpå

Kittang skriver at «å opne seg mot framtida er ikkje først og fremst ei temporal handling, slik ein skulle tru. Å fantasere, føresjå, eller førestille seg det som ikkje er, betyr å opne eit atemporal rom, eller snarare, eit romleg potensial: ikkje reelt, men nettopp irreelt» (2012, 93).

Bevegelsen fra fortid i «Arvtakarar» til fremtid i «Utreinsking», er vel så mye en romlig bevegelse. De to diktene står side om side i *Dikt i utval*, og leseren tvinges til å ta stilling til hvor diktene er og bearbeide opplevelsen av sammenhengen mellom tid og rom.¹

Utreinsking

Ein gong blir det til
at planeten får nok,
gjer ein rask rykk
i den ovsnøgge rotasjonen sin
og slengjer alle desse 7 milliardar
med alt som høyrer til ut i den mørke
rømda, om lag som når
eit dyr ristar av seg uty. Så
byrjar han i ro og mak
på ny å sanke
liv

(Eliasson 2016, 147)

I «Utreinsking» står mennesket på utsiden av både utsigelsen og motivet i diktet. Menneskene er små, ubetydelige og mulige å bli kvitt, uansett hvor mange de er. De er så små at de ikke nevnes utover tallet 7 milliarder. Dikterjeget står fremdeles på utsiden og bidrar i presentasjonen av denne dystopiske fremstillingen av kloden, der vi vender oss bort fra menneskets hittil utømmelige makt, til ideen om planetens revansje.

Kittangs overnevnte poeng handler om diktets etablering av et rom, vel så mye som en etablering av en tid. Det betyr at våre og diktenes forestillinger om en verden som har vært, ikke bare er en temporal forestilling, men også en romlig forestilling som går gjennom fantasirommet før det kan «realiserast i den menneskelege handlingas verd» (2012, 91). Det samme fantasirommet kan vi forstå at vi må gjennom

¹ Denne lesningen er basert på en gjendiktning som også er en samling dikt i utvalg. I Eliassons *Hér vex enginn sítrónuviður* står ikke disse diktene rett ved siden av hverandre.

for å forestille oss fremtiden. Når vi i tillegg, som Frantzen skriver, står i en tid der vi ikke kan bruke erfaringene fra fortiden til å forberede oss på fremtiden, for den fremtiden som venter vil skje i en verden ganske annerledes fra vår egen, da kan vi få utfordringer. Heldigvis for oss, har vi muligheter til å nærme oss fremtiden, nåtiden og fortiden gjennom poesien. Der hverdagspråket ikke strekker til, finner poesien smutthull.

Både «Auga for auga», «Arvtakarar» og «Utreinsking» utforsker sirkulære bevegelser i rommet og i tiden. I «Auga for auga» finnes for-elder/barn-relasjonen, slakter/offer og morgen/kveld, samtidig som hele diktet i seg selv nekter å slutte, men krever å bli lest på nytt og på nytt. I «Arvtakarar» slår sirkelen om seg når mennesket som står ansvarlig for mammutens bortgang, må bære arven etter han med seg videre. Tittelen viser dermed hvordan vi alle har en relasjon til hverandre. I «Utreinsking» er det diktet – og planetens – bevegelser som er sirkulære, og sirkelen påvirker både diktets egen tid og tolkningen min av diktets vending mot fremtiden.

Sirkelen i diktet uttrykkes på flere måter, deriblant diktets visuelle utforming. Linjedelingene er finurlig plassert slik at de utgjør en halv-sirkel, litt hakkete og litt ufullstendig. Utformingen kan vi likevel forstå som et forsøk på å begynne på nytt. Interessant nok er det noen brytninger i sirkelen som ligger både i utformingen og i språket. Mange av ordene i diktet består av lange og myke lyder, med unntak av «nok» og «rykk». Begge disse ordene blir stående helt i enden av linjen, og vi kan også se et lite innhugg i sirkelen, spesielt inn til «rykk». Ordet bryter dermed lydlig, formmessig og i meningen med sirkelen i diktet, og skaper små pauser i diktets egen tid.

Vi kan også finne en slags sirkelbevegelse i verbene. Verbene i dette diktet står også i presens form, slik som vi så i «Auga for auga». Her, gjennom etableringen av en ny eller kommende tilstand i første linje «Ein gong blir det til», utnytter diktet den spenningen som presens form av verbet uttrykker. Vi bruker den nemlig både om vaner, om påbegynte handlinger og om handlinger som kan komme siden. Det skaper usikkerhet og underliggjøring om sentrale kjennetegn på vår egen tid, og det øker uroen mellom det som er nå og det som kan komme. Denne

følelsen av uvisshet finner vi også igjen i den antropocene tidsalderen, og vi kan finne den i den antropocene poesien.

De tre diktene jeg har presentert, beveger seg på akse fra det antroposentriske til det økosentriske. Jeg leser «Auga for auga» som en kritikk av et antroposentrisk verdenssyn, men diktet orienterer seg likevel rundt menneskets egne handlinger. Det åpner med mennesket og det avslutter med mennesket. I «Arvtakarar» beveger vi oss et hakk nærmere et økosentrisk perspektiv ved at vi følger mammutens bevegelser, mens her i «Utreinking» er det planeten selv som har både makten og som vi opplever diktet gjennom. Og det er spesielt ett bilde hvis forståelse betinges av det økosentriske perspektivet, og det er den fjerde linjen: «i den øvsnøgge rotasjonen sin».

Ut ifra et antroposentrisk perspektiv, vil «den øvsnøgge rotasjonen» nærmest oppfattes ironisk. Vi står jo nemlig her, helt i ro og helt upåvirket av det faktum at jorden roterer rundt seg selv i 1670 km/t og rundt solen med en hastighet på mer enn 107 000 km/t. Et menneskeliv på om lag 80 år er ingenting i forhold til planetens liv. Tidsoppfatningene er totalt forskjellige. Dersom planeten derfor faktisk hadde hatt mulighet til å gjøre et lite rykk, stoppe opp et lite øyeblikk, ville det øyeblikket fått katastrofale følger for menneskene.

Planetene er en sirkel og beveger seg i sirkel, mens diktet presenterer en sirkel både i utformingen og i innholdet. Diktet bygger på noen felles oppfatninger av hva som har forårsaket denne tilstanden, når jeget henvender seg til oss med denne fremtidsvisjonen som for så vidt minner om en konstatering av en følge. Vi ser likevel at når enkelte elementer som skaper utakt i sirkelen som rykket, slengingen og ristingen, er over, da omslutter sirkelen – som planeten – rommet og tiden seg om nytt liv. Det presiserer en interessant trekkraft som tilskrives planeten, som om den er avhengig av liv – ikke menneskeliv, men et eller annet liv – for å eksistere. Slik kan jordas eksistens sies å være betinget av noe eller noen andre.

Tid og rom

De tre diktene «Auga for auga», «Arvtakarar» og «Utreinsking» har tid og skaper tid. Diktene er i sin tid gjennom å fortelle oss om hvordan alle står i relasjon til hverandre: Mennesker, dyr, omgivelser, planeter, sol, morgen og kveld er alle elementer som er i et gjensidig forhold til hverandre. Diktene presenterer det som er akkurat nå, gjennom vendinger mot det som var og det som kan komme. Diktene gjør ikke krav på hierarkiske strukturer over sannheter om verden. I stedet er de eksempler på hvordan man kan utnytte poetiske språklige kvaliteter gjennom enjambement og paradokser, til å konfrontere en leser med en verden som er like sann som enhver annen. Diktene gjør ikke krav på svaret til alle verdensproblemer, men de skaper tid og rom for refleksjon.

Litteratur

- Bassnett, Susan. 2014. *Translation Studies* (4. utg). Routledge/Taylor and Francis Group
- Clark, Timothy. 2012. «5. Scale. Dearangements of Scale» i Tom Cohen (red.) *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change* (Vol. 1). Open Humanities Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/ohp.10539563.0001.001>
- Clark, Timothy. 2015. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Thershold Concept*. Bloomsbury Academic
- Culler, Jonathan. 2017. «Theory of the Lyric». *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning* 2 (2), s. 119–133
- Damgaard, Sofie Anker-Møller. 2020. «Litteratur kan fungere som mental doomsday-prepping». *Vagant* (22.04.2020). Hentet fra <https://www.vagant.no/sissel-furuseh-litteratur-kan-fungere-som-mental-doomsday-prepping/>
- Farrier, David. 2019. *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*. University of Minnesota Press. DOI: <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.5749/j.ctvc5pcn9>

- Frantzen, Mikkel Krause. 2017. «Poesi i den antropocæne tidsalder: Tid, affekt og fabulation i Theis Ørntofts *Digte 2014*» i O. Karlsen & H. K. Rustad (red.), *Nordisk samtidslyrik* (Vol. 3). Aalborg Universitetsforlag, s. 37–59
- Gyrðir Eliasson. 2012. *Hér vex enginn sítrónuviður*. Uppheimar
- Gyrðir Eliasson. 2016. *Dikt i utval: 1983–2012*. Oversatt av Oskar Vistdal. Nordsjøforlaget
- Hverven, Sigurd. 2018. *Naturfilosofi*. Dreyers forlag.
- Kittang, Atle. 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Fagbokforlaget
- Stueland, Espen. 2016. *700-årsflommen: 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*. Oktober forlag
- Toury, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies - and Beyond*. John Benjamins Publishing Company
- Vassenden, Eirik. 2019. «Dystopier, alternative verdener og litterær aksjonisme. Poesi i krisetider» i T.-K. M. Aarvik, T. Skorgen og E. Vassenden (red.) *Undergang og utopi. Poesi i krisetider*. Alvheim og Eide akademisk forlag, s. 93–113.
- Ørntoft, Theis. 2014. *Digte 2014*. Gyldendal.



HANS KRISTIAN S. RUSTAD

Gyrðir Eliásson's spøkelser og lyrikkens hauntologi

«A masterpiece always moves, by definition, in the manner of a ghost», skriver Derrida i *Specters of Marx* (1994, 20–21). I innledningen til den norske oversettelsen gjentar Atle Kittang at litterære klassikere, eller mesterverk, er verk «der dei filosofiske spørsmåla reiser seg på ein slik måte at berre eit språk med medvit om det spøkelsesmessige er i stand til å artikulere dei.» (Kittang 1996, 18) Kittang aktualiserer med dette grenseerfaringen mellom litteratur og filosofi og mer enn antyder at den gode litteraturen åpner opp for filosofiske refleksjoner, meditasjon og erfaringer som alene verken kan tilskrives det litterære eller det filosofiske. Han sikter også til overskridelser av ontologiens grenser, det vil si erfaringen av det ikke-værende i det værende, nærværet av det fraværende. Han (og Derrida) er opptatt av språket i grensesøkende (og grensespengende) litteratur. Dette vil være litteratur som fanger inn det spøkelsesmessige, slik det spøkelsesmessige hjemsøker et sted eller et jeg, og slik det spøkelsesmessige strukturerer språket som sanselige og nærværende spor av det fraværende, kanskje alltid, men i hvert fall i litteratur som anerkjennes som mesterverk.

Denne artikkelen skal ikke handle om litterær kvalitet som sådan, selv om innledningen inviterer til dette med sitatene fra Derrida om «masterpiece» og fra Kittang om «litterære klassikere», hvor begge sitatene vitner om en nærhet mellom et særlig litterært språk og en bevissthet om det spøkelsesmessige. Artikkelen skal derimot handle om Gyrðir Eliásson, en litterær mester, hvilket er bekreftet gjennom litterære priser som Nordisk råds litteraturpris, ved at han inngår i en liten

eksklusiv gruppe poeter som har vært festivalpoeter under Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene, ved at han har figurert som én av fem poeter i undervisningsemnet Nordisk mestermøte ved Universitetet i Oslo, og senest gjennom Nobelprisvinner Jon Fosse, som i et intervju med den tyske avisen *Zeit* framhevet Eliasson som en sterk nobelpris-kandidat.¹ Dessuten, gitt Derridas og Kittangs refleksjoner om likheten i hvordan et mesterverk og et spøkelse beveger seg, er Eliasson en mester idet det spøkelsesmessige kan anses som et definerende trekk ved hans lyrikk. En slik struktur opptrer i svært mange dikt, dog på ulike måter og gjennom ulike motiver. Denne artikkelen skal derfor ganske enkelt undersøke hvordan det spøkelsesmessige som en struktur framtrer i et lite utvalg dikt av Eliasson, og den skal argumentere for at det spøkelsesmessige i Eliassons lyrikk kommer til uttrykk både som grenseerfaring og som en erfaring av en oppheving av ontologiske grenser.

Det er viktig å presisere at ord som spøkelse og gjenferd i liten grad dukker opp i Eliassons dikt. Et spøkelse opptrer for eksempel i diktet «Ingolfur Arnarson kjem attende til Reykjavik», fra *Avbleikt mørker* (2005), der oppdageren av Reykjavik vender tilbake som spøkelse og erfarer det moderne Island og den moderne islandske litteraturen. Midt i diktet heter det:

Så leitte han seg fram
till hyllene som var merkte
Moderne islandsk litteratur
Då fekk han brått
ei alvorleg mine. Han snudde
(s. 115)²

Det spøkelsesmessige kan også framtre fenomenologisk, som stemmer som et jeg hører i både novellene og diktene til Eliasson, eller det kan være der «post-fenomenologisk», i betydningen at diktene omhandler erfaringer av det som vi ikke kan sanse. Men aller mest, og mest inter-

¹ <https://www.zeit.de/2023/43/jon-fosse-leben-nobelpreis-theater-beziehungen>.

² Der ikke annet er opplyst, er sitatene fra Eliassons dikt hentet fra *Dikt i utval* (Eliasson 2016).

essant for denne artikkelen, er det spøkelsesmessige som grenseerfaringer og overskridelsen av grenser i dikt der steder og tider, fortid og framtid, hjemsøker diktjeget og nåtida. Som jeg skal vise, er Eliassons dikt hauntologiske. De har en spøkelsesmessig struktur ved seg idet de forsøker å gripe en tid som er fortettet i et nå fylt med fortid og framtid, og der selve nåtiden (derfor) vanskelig lar seg gripe fordi det som er der, også er det som ikke lenger er og det som ennå ikke er.

Derridas hauntologi

«Hauntologi» er, typisk Derrida, et ordspill på «hanter», som betyr å besøke ofte eller å hjemsøke, og ontologi, som i læren om det som er. Hauntologi er altså læren om det spøkelsesmessige, en ontologi for både det som er nærværende og det som ikke er nærværende, men som likevel er av betydning for og en del av væren. Dette er for så vidt et ledemotiv i dekonstruksjonen, at vi «alltid allerede er hjemsøkt» (Kittang 1996, 16), en tanke som ligger til grunn for Derridas kritikk av den vestlige filosofiens ontologi for å være besvergende. I slutten på *Specters of Marx* skriver Derrida at den vestlige ontologien praktiserer eksorsisme, i betydningen at den er en utdrivelse av alt det som ikke er sanselig og nærværende (Derrida 1994; 213-214; 220).

Til grunn for Derridas hauntologi ligger det at spøkelser og det spøkelsesmessige unndrar seg tradisjonelle forståelser av tid og rom idet spøkelser på en gang er der og er der ikke, de representerer fraværets nærvær, eller som Derrida skriver, de er «the visible invisible». Det spøkelsesmessige er en temporal størrelse og kommer til syne gjennom en avsporet nåtid. Derrida bruker Shakespeares *Hamlet* og blant annet replikken «time's out of joint» i sin refleksjon om en slik tid. Hamlet har sett farens spøkelse, og i slutten av første akt samler han sine venner for i forpliktelse å hevne sin far:

Let us go in together,
And still your fingers on your lips, I pray.
The time is out of joint: – O cursed spite,

That ever I was born to set it right! –
Nay, come, let's go together.
(Shakespeare 1966, 953)

Å tenke med og å leve med spøkelser, som er hva hauntologien i bunn og grunn handler om, bærer med seg en arv, ifølge Derrida, som viser til at spøkelset av Hamlets far forplikter og krever: «*Ghost*: I am thy father's spirit; [...] If thou didst ever thy dear father love, [...] Revenge his foul and most unnatural *Hamlet*: Murder!» (Shakespeare 1966, 951–952).

I Hamlet er det spøkelset som setter i gang handlingen med en befaling om hevn. Hamlet tar, som vi så i det første sitatet fra dramaet, imot farens befaling som en byrde: «O cursed spite, / That ever I was born to set it right!» Ved å kalle på oss og kreve vår respons, at vi skal utføre en handling som er framtidig, blir det spøkelsesmessige relasjonelt (se Ringgaard 2021, 71–92). Det framtrer i relasjon til oss, til det levende, og likeledes framtrer Hamlet i relasjon til farens spøkelse og dets befaling, og mer bestemt til fortidens handling som en arv som krever framtidige handlinger. «There is no inheritance without a call to responsibility», heter det hos Derrida (Derrida 1994, 114).³ Hauntologien handler ikke om spøkelse per se. Hauntologien er orientert mot livet, og angår, som allerede nevnt, det spøkelsesmessige i livet. Derrida påpeker dette allerede i starten på «Exordium», at det handler om å lære om livet, og om å leve med spøkelser og det spøkelsesmessige, som hos Derrida er tett forbundet med en bestemt tidsforståelse.

Som det også går fram av det lengre sitatet fra Hamlet, er tida delt i fortid, nåtid og framtid, eller som Kittang skriver, utstrakt mot to typer fravær (Kittang 1996, 14). Dette temporale spillet med fortidas da og framtida som det som skal komme, gjør at Derridas hauntologi både omhandler framtreddelse og venting, og da ventingen på noe eller noens framtreddelse. Derrida skriver med utgangspunkt i Hamlet: «As in Hamlet, the Prince of a rotten State, everything begins by the apparition of a specter. More precisely by the Waiting for this apparition.» (Derrida

³ Denne tenkningen om forpliktelse overfor spøkelsets befaling, uttrykker en større etikk med en rekke konsekvenser som Derrida også har utforsket i andre studier, blant annet om gjestfrihet og tilgivelse.

1994, 2) Det er en venting som på en gang er et håp og en visshet om spøkelsesets gjenkomst. I så måte kan vi si at hjemsoekingene finner sted før spøkelsen framtrer. Dette henger sammen med en forståelse av spøkelsene som utidig, at de ankommer fra en ikke-spesifikk tid, hjemsoekingene lar seg ikke tidfeste, skriver Derrida (ibid., 3).

Spøkelse trenger derimot et sted for å framtre, og som María del Pilar Blanco og Esther Peeren hevder, er steder alltid hjemsoekte, de er på en gang fylt med det levende og med fortid og framtid (Blanco og Peeren 2013, 195). Det vil si at vi går inn på en plass, i et rom eller i et hus som er fylt med erfaringer av tider og hendelser som alt har forbigått, utgått og stilnet i nåtida. I så måte kan vi si at å erfare spøkelse er på en gang grenseerfaring og en erfaring av at grensene overskrides, at de ikke lenger er absolutte. Derrida viser til arven fra den vestlige filosofiens insistering på gresedragninger og utelatelser, det han altså også kaller en eksorsistisk praksis, mellom det som er og det som ikke er: «There has never been a scholar who, as such, does not believe in the sharp distinction between the real and the unreal, the actual and the inactual, the living and the non-living, being and non-being (...) in the opposition between what is present and what is not” (Derrida 1994, 12)

Diktene til Eliasson er, som vi skal se, både tids- og stedsorienterte. De kaller fram steder med en utstrakt tid, en tid ute av ledd. Derrida har påpekt hvordan språket er spøkelsesmessig strukturert ved å holde fast ved nærværet av returen og gjentakelsen. Dette gjelder selvsagt også for det lyriske språket, men lyrikk har også ved seg andre egenskaper som gjør det nærliggende å peke på forbindelsen til det spøkelsesmessige. Ifølge Jonathan Cullers utledning om det lyriske diktet er ett av kjennetegnene på denne sjangeren den iterative strukturen, at det i sjangeren lyriske dikt og i det lyriske språket, det Culler også omtaler som «voicing» (2015, 31–32), ligger en invitasjon til å utsi diktet igjen og igjen. Lyrikk «succeeds as it acts iterably through repeated readings» (ibid., 131). Og videre, når svært mange dikt er skrevet i presens, i en presens som gjør at handlinger og hendelser strekker seg uavsluttet inn i framtida, ligger det i og med den iterative kvaliteten en fortidig og framtidig hjemsoeking i utsigelsens nå. Lyrikken har et språk

som synes å reflektere en bevissthet om seg selv som spøkelsesmessig. Heri ligger det derfor en interessant, men ikke overraskende parallell mellom det spøkelsesmessige og diktets språklige kvaliteter, idet sistnevnte påkaller gjentakelser av utsigelsen som en hendelse.

Reisediktets spøkelser

I diktsamlingen *Sidasta vegabrefid* fra 2016, *Siste reisebrev* som samlingen heter i Oskar Vistdals oversettelse, heter det i diktet «Reisebrev»:

Eg skriv dette brevet til deg
her frå rasteplassen,
dette er det siste reisebrevet.
Alle rutene sveiva ned,
det er varmt, og eg legg skriveblokka
mot rattet medan eg skriv. Rett
attmed her er ei postkasse, skakk og
skrøpeleg, men likevel ei postkasse
Fivrelthåven ligg i baksetet,
eg har nesten ikkje brukt
han. Det er liksom ikkje
fleire fivrelt att
i verda –

(framhald ventar)
(s. 85)

Diktene i *Sidasta vegabrefid* er ikke vanlige reisebrev, ei heller er de epistolære dikt, av latin «epistula» for brev, som bokstavelig forstått skulle bety at dikt leses som brev. Tittelen kan, som også Hanne Bramness gjør oss oppmerksom på i etterordet til diktsamlingen på norsk, bety både «siste reisebrev» og «det siste passet», eller «siste reisedokument». Diktene er altså brev, eller dokument, fra en eller flere reiser,

der reisen kan være en konkret reise, den kan være en imaginær reise, og reisen kan forstås metaforisk, som livets reise.

Ett av de få eksplisitte brevdiktene i samlingen er diktet «Reisebrev», som jeg siterer over, og som ifølge jeget er «Reisebrev». Diktet framstiller gjennom skrivesituasjonen, «her», og stedet en væren med en delt tilstedeværelse, et her-og-nå, men en væren som i tid er utstrakt og fylt med fortid og framtid. Dette er en utforsking av væren som minner om den som er reflektert i Derridas hauntologi. Sistelinja, skrevet i parentes, «(framhald ventar)», motsier på lakonisk vis at dette er det siste reisebrevet. «Siste» blir strukket ut i tid, som noe endelig som er utsatt eller forlenget på ubestemt tid. En slags uendelig endelighet, uten religiøse eller metafysiske konnotasjoner.

Diktet er ett av få hos Eliásson som er apostrofiske og henvender seg til et du som ikke er nærværende. Det framstiller en skrivesituasjon, en brevskriver på reise, men der «dette brevet» viser til både et brev og et dikt. Diktet er også deiktisk, stedsorientert med bruken av pronomenene «dette» og «her», ord som får en dobbel betydning idet de som spatiotemporale koordinater peker mot stedet og tida hvor brevet skrives, den aktuelle rasteplassen. De har også en metapoetisk funksjon som peker mot selve situasjonen eller betingelsene for det som utsies og skrives.

Stedet, representert ved «her», som gjentas to ganger, blir nærværende i diktet, selv om det er fraværende for duet, mottakeren av brevet som ikke befinner seg på dette stedet. Adressaten kan være et fraværende du, det kan være til jeget selv (det er mer vanlig at jeget henvender seg til seg selv i dikt enn at man skriver reisebrev til seg selv, med mindre reisebrevene er dagbok), og «deg» kan være oss lesere. I alle tre tilfeller er det snakk om en adressat i framtida, altså en adressat som er fraværende på dette stedet, «her», og fraværende i brevskrivingsen nå, men gjort nærværende gjennom skriften og i henvendelsen til en framtidig leser av brevet og diktet. Disse tre aspektene, skrivesituasjonen, apostrofen og de deiktiske ordene, gjør at diktet er strukturert omkring en spenning mellom et fravær og et nærvær, mellom det siste og fortsettelsen som er lovet å komme, mellom fortid og framtid.

Diktets steds spesifisitet blir elegant utvidet og skrevet inn i en plan-tær scene i siste linje: «i verden». «Her» er ikke lenger bilen og rasteplassen, men også verden, og akkurat som rasteplassen med sine fasiliteter, slik som en sliten postkasse, er heller ikke verden lenger slik som den har vært. Dermed viser diktet fram endring, tida som går, det som har vært og det som skal komme, alt samlet i ett nå og på ett sted.

Rasteplassen som stedet for skriving og for refleksjon om tid underbygger også spenningen mellom det som er og det som ikke er, det som var og det som skal komme. En rasteplass er et sted for en slik spenning idet den er en pause, en rast i reisingen, altså et sted hvor reisen midlertidig er satt på pause, som en stans i bevegelsen som en reise ellers er. Den har en ambivalent status idet den på en gang tilhører og ikke tilhører reisen. Rasteplassen er en utsettelse eller en forsinkelse, og et sted som også har i seg en lovnad om en fortsettelse.

Postkassen har i den skrivende nåtid ved seg et spøkelsesaktige nærvær. Den er et spor fra en nærmest svunnen tid, konkret og materielt fordi den er i ferd med å forfalle, et forfall som truer den med ikke lenger å være en postkasse. Samtidig gjør den det mulig å sende et brev, kanskje nærværet av postkassen også minner jeget om å skrive, og kanskje nærværet av postkassen forplikter og befaler. Jeget i diktet imøtekommer i så fall både trusselen om et opphør og befalingen om å skrive et brevdikt som strekker seg inn i framtida, slik at stedets og skrive-hendelsens nå peker bakover og framover, og inkluderer fortid og framtid.

Linjene i diktets siste del, «Det er liksom ikkje / fleire fivrelld att / i verda →» kan umiddelbart, og lest endimensjonalt, appellere til en øko-kritisk lesning om tap av artsmangfold, dog er grunnlaget svakt for dette i akkurat dette diktet. Om vi har in mente Eliassons metapoetiske refleksjoner, er det mer nærliggende at diktet retter oppmerksomheten mot imaginasjonen, både fordi jeget forestiller seg («liksom») en verden uten fivrelld, og fordi ordet «fivrelld» bærer med seg metapoetiske konnotasjoner. I diktet på originalspråket heter det «Það er einsog ekkert sé / orðið eftir af fiðrildum / í heiminum» (Eliassón 2016, s. 81). «Fiðrildum» islandsk for *lepidoptera*, det latinske ordet for sommerfugl og møll, begge familier av insekter som går gjennom en forvandling

fra larve til flygende insekt som «beveger seg ustadig», ifølge *Det norske akademis ordbok*. Vi kjenner insektet som topos, som en inspirasjonskilde, slik det også heter hos Olav H. Hauge i diktet «Eg drøyer meg bort her i utslåtta» fra *Spør vinden* (1971), der skyer og fivrelde opptrer som inspirasjon for imaginasjonen. I første del av diktet heter det:

Eg drøyer meg burt
her i utslåtta,
i lundar av bjønnekjeks
og burkn.
Kring sylvbunke-duskane
sviv fivrelde
vakrare enn
paradisfuglar,

(s. 64)

Sommerfuglens opptreden i Inger Christensens sonettkrans *Sommerfugldalen* (1991) er like kjent. Christensens samling bærer undertittelen «et requiem», som en spesifisering av diktsamlingen som en messe for døde mennesker og tapt tid. Foruten at sommerfuglen i Christensens 15 sonetter gjennomgår uunngåelige forvandlinger, speiler jeget seg i sommerfuglen idet sistnevnte minner om at de to lider samme skjebne, at de er sårbare og skal dø.

I et annet dikt av Eliásson, «Elegi», fra samlingen *Nokre allmenne ord om den kolnande sola* (2009), minner også nærværet av fivrelde om en framtid uten fivrelde. Det heter «men på husveggen / ventar fivrelde på dauden som / hausten kjem med til dei. Dette er òg ei verd» (s. 133). Likeledes er det i «Reisebrev» en tematisering av tida som går, død og tap. Fraværet av fivrelde i verden peker mot et pågående tap som minner om at stedet og verden allerede bærer spor av framtid, fravær og død.

Her opptrer en interessant dobbelthet som også er relevant for det spøkelsesmessige. Spøkelse er en figur som på en gang er og ikke er,

og den får sin kraft i spenningen, eller tvilen, idet den ikke kan reduseres til en av disse to. Som Alice Rayner påpeker i forbindelse med spøkelsets doble representasjonelle praksis, har spøkelser «an appearance of a dynamic contradiction or opposition that cannot come to rest in either what is visible or what is invisible» (Rayner 2006, s. xii). Karin Gundersen har en tilsvarende refleksjon om spøkelser: «Et spøkelse har det med å bevege seg på uberegnelig vis; det holder seg aldri på plass, på sitt sted, men snakker fra stadig nye steder, som i Hamlet når det skal sverges» (Gundersen 2019, 99). Ikke bare beveger fivrelde seg ustadig, som spøkelser og tiden, i Eliassons reisebrev er fivreldene ikke fullstendig fraværende, døde eller utryddet, men på stedet hvor jeget skriver fra, er de fraværende. Likevel, mangel på fivrelde i verden, som en metafor på manglende eller en utsatt imaginasjon, gir inspirasjon til å skrive. Fraværet som erfares på rasteplassen, og den fortida og framtida som allerede er nærværende i det skrivende nået og på stedet, utsagt med pronomenet «her», skrives ikke bare fram, men er forutsetningen for diktet og jegets imaginasjon. Eliassons dikt uttrykker nettopp vanskeligheter med å fange tida, spøkelset, spøkelset i tida og tida som spøkelsesmessig. I diktet har fivrelde, nåtida og spøkelset det til felles at de ikke er samtidig og identisk med seg selv. De har vært, men fortsetter å være, i en synlig usynlighet, eller i en nærværende fraværenhet.

Som det siste reisebrevet antyder brevdiktet et fravær idet det som det siste, som etterfølges av et (mulig) opphør, leses forsinket, og da som en gjentakelse av det som allerede er skrevet og utsagt. Det ligger i iterativiteten til reisebrev, dikt og skrift. Brevet og skriften leses, og diktet utsies, forsinket, etter at det er skrevet, etter at jeget ikke lenger er der jeget skriver fra. Denne forsinkelsen innebærer et stedlig og tidslig opphør, der nået er blitt fortid og «her» har opphørt å være det konkrete stedet «her». Deiksisen «her» peker mot et sted og en tid, det bærer i seg en fortid, man vet at idet man skriver «her», sender brevet og reiser videre, er «her» ikke lenger «her», men «der», altså en endring fra nærhet til avstand, og det bærer i seg en framtid idet man vet at «her» senere skal bli lest. Reisebrevet overskrider jegets tid og sted, og blir lest i jegets fravær, hvilket gjør at vi med Derridas refleksjon

om spøkelseser kan si at stedet og jeget «are already haunted by this future, which brings our death. Our disappearance is already here. We are already transfixed by a disappearance.» (Derrida og Stiegler, 2013, 38)

«Reisebrevet» minner om stedet, «her», og gir oss en mulighet til å tenke på stedet på nytt, selv om «her» på en gang ikke lenger er «her» og samtidig alltid er en lovnad om å være, eller å bli, et «her». «Her» har i seg denne doble referansen til det som er og det som ikke er. Diktet er ett eksempel på hvordan subjektet erfarer og forsøker å leve med grenseutflytende steder og tider. Rasteplassen framstår som et allerede besøkt sted ved å bli framstilt i et utstrakt nå, der også det temporale har ved seg en gjentakelse som framstår som tvunget, iboende eller «naturlig», som en del av væren, som «(framhald ventar)». Som vi allerede har sett, og som vi skal se i fortsettelsen, handler Eliassons diktning om sansninger og erfaringer av det synlige og hørlige og det usynlige og ikke-hørlige, og erfaringer av fortider og framtider i nået, det vil si her og nå. Dette er erfaringer av grenser som er gått i oppløsning. I så måte handler diktene, som vi skal se, om å (lære å) leve med et her og nå som på en gang er og ikke er, det vil si som er gått i oppløsning gjennom spøkelsesmessige strukturer.

Det er, som jeg allerede har nevnt, en påkallelse i å bruke et språk, og språket har ifølge Derrida en spøkelsesmessig, eller hauntologisk, struktur. I «Reisebrev» er postkassa og fraværet av fivrelde slike stille påkallelser. Brevet og språket tilhører med andre ord fortida og framtida og opptrer som et spøkelse, det vil si som en gjentakelse og en framtrekkelse som strekker seg fra fortida og inn i nåtida og framtida. Om vi ser Eliassons forfatterskap under ett, framstår subjektet, diktjeget, som isolert. Det har en avstand til andre og til verden, ved at det ser verden på avstand, gjennom et vindu, ved at jeget for eksempel skriver brev sittende inne i en bil, eller ved at subjektet skriver fram en manglende interaksjon med andre. Relasjoner etableres derimot til det tapte, til fortida og framtida, til spøkelseser og det spøkelsesmessige, til det som har vært og til det som ennå ikke har skjedd, men som likevel allerede ligger i det skrivende og talende nået.

Det uhyggelige

En evig framtidig hjem søking ligger i brev som i lyrikk. I diktet over er dette markert ortografisk med tankestrek framfor punktum ved diktets slutt, morfologisk i motsetningen mellom «sist» og «(framhald ventar)» og motivisk gjennom reisen og raste-plassen. Det er som om det reisende og skrivende mennesket med «(framhald ventar)» lover å besøke duet og leserne.

I «Reisebrev» er det et menneske på reise som tar en pause. Vel så ofte er det hos Elíasson dyr, og særlig sauser, som er på en siste vandring, slik det heter i «Djúpavatn fyrst i september».⁴

Der er vorte skumt her,
sauen lagt seg for natta;
mødrer med dei halv vaksne borna sine.
Dei har vore på ein særeigen
orienteringstur gjennom eit innfløkt net av krøtterstigar
i bratthenget heile utlange
dagen. No er dei trøtte,
og ligg rolege innåt steinar.
Kanskje var dette siste orienterings-
turen dei tok på
veg til det uhyggelege huset
der blodet deira renn
bleikraudt over golva

Det småregnar, og i jakt-
hytta lyser det; ein ljosome fell
på den svarte sanda ved enden
av vatnet. Ingen kjem ut

⁴ Diktsamlingen bærer tittelen *Hér vex enginn sítrónuviður* på originalspråket og kom ut i 2012. Diktet, og samlingen, er oversatt av Oskar Visdal, men foreløpig upublisert.

I «Reisebrev» er det brevskriveren som lover en fortsettelse, en slags gjentakelse. Her, derimot, ligger fortsettelsen i den rituelle slaktingen som en tvungen kulturell og rituell gjentakelse.

Diktet framstiller en geografisk lokasjon, et hus og ei jakthytte, tre steder som framstår som uhjemlige, fylt med død, spøkelses, og skrevet fram i en sammenblanding av tider, med en fortid som strekker seg inn i nåtid og framtid. Tittelen på diktet bærer en spesifikk stedsreferanse, Djúpavatn, en innsjø sør for Reykjavik, i regionen Reykjanes Peninsula, og den inneholder en tidsangivelse som forteller oss at det er høst. Diktet inneholder også en deiksis i første linje, «her», som muligens viser til Djúpavatn og til en sæter ved innsjøen, og muligens viser «her» til stedet hvor diktsubjektet befinner seg. Når steds- og tidsangivelsene framtrer på denne måten, underbygger diktet Blanco og Peerens påstand om steder som hjemsøkte og som fylte med nåtid, fortid og framtid (Blanco og Peeren 2013, 195).

Stedet, og de to husene, skaper en uhyggelig stemning. Her er det nærliggende å se til Kittangs etymologiske forståelse av «hauntologi» (Kittang 1996, 16). Kittang minner om at rota for «haunter» kommer fra det norrøne «haim og «haimta», som i «hjem» og å «hente». Det samme opphavet finner vi igjen i det tyske «heimlich» og «unheimlich», sistnevnte som den grenseoverskridende erfaringen mellom blant annet det fortrolige og det uhyggelige. Ikke bare er jakthytta hjemsøkt av et fravær, som om det uhyggelige også der allerede har skjedd, den mulige antropomorferingen i linje tre, der sauene ikke nevnes som binne og lam, men som «mødrer med dei halvvakne borna sine» understreker tilsvarende det tvetydelige, usagte og konseptuelt forrykkete.

Sauene er på en gang plassert i en nåtid og gitt en plass i historien, og diktets hauntologiske struktur framtrer i spenningen mellom øyeblikket og historie, individualitet og flokk, det unike og det utbyttable. Sausenes verden er «her» og «der», det vil si merket av tidligere hendelser og tider, «net av krøtterstigar». De går de samme stiene som sine forgjengere gjorde og som etterfølgende kull skal gjøre senere. Diktet peker med andre ord både bakover og framover. Igjen er «siste» med på å aktualisere i nået en framtid som tilhører spøkelses, en nær framtid som bringer deres død, og som er nærværende på stedet gjennom slak-

tehuset. «Det uhyggelege huset» er hjemsøkt av død og blod, også i nåtid, derav det kjappe skiftet i verbtid til fortid, «var» og «tok», før ordet i presens, «renn», som viser til en uavsluttet handling som peker inn i framtida: «der blodet deira renn / bleikraudt over golva». Altså renner blodet til sauene over golvet alltid allerede, som om de allerede er slaktet, og der lammenes væren og eksistens ligger i gjentakelsene av å være på beite og å bli slaktet. Nåtida, stedet og slaktehuset er hjemsøkt av det rituelle, gjentakelsen av slaktingen og blodet som renner.

Høst er jakttid og slaktetid, men tidsangivelsen representerer også en tvungen gjentakelse, der det uavslutta, som også her er markert med mangel på punktum i siste linje, angir en evig framtidig hjemsøking. Eller som i følgende dikt, «Haustdikt» fra *Nokre allmenne ord om den koldnande sola* (2009), der lammene, om de vet det eller ikke, allerede er døde.

Lamma i lia kryp
 inntil mødrene sine;
 einast nokre netter
 til avrettinga
 (s. 131)

Den andre delen av diktet fra Djúpvatn er også preget av et fravær og en framtid som bringer død. I siste linje heter det «Ingen kjem ut», kanskje fordi de er døde de også, slik vi alle på et vis er idet vi i nåtid vet at vi en gang ikke skal gå ut. I så måte er vi alle hjemsøkt av vår død, slik det heter i et lakonisk dikt hos Eliasson, «Bødlane / døyr òr / om så / seinare». I likhet med årstider er også bødlene og deres handlinger å betrakte som rituelle gjentakelser. Det er ifølge et annet dikt, «Fundering om årsakssamanhengar», som kanskje kan leses som en slags ønsketenkning, uvisst om bødler blir gjenfødt som lam «og blir jaga i haustfrost / opp på kalde lasteplan / av hundar / med kvasse tenner» (s. 143). Bødlenes framtidige død er sikker, selv om de ikke nødvendigvis blir gjenfødte som lam. «Ingen kjem ut», derimot, etterlater en ubestemthet. Vi kjenner ikke til jegernes skjebne i nåtiden. Derimot demonstrerer sistelinja en viktig side ved hauntologien, nemlig at spøk-

elset er der ved å ikke være der. «Ingen kjem ut» er synligheten til det usynlige. «There is no *Dasein* of the specter, but there is no *Dasein* without the uncanniness, without the strange familiarity (*Unheimlichkeit*) of some specter», skriver Derrida (1994, 125). Sitatet har flere implikasjoner. Her er det tilstrekkelig å nevne at han med dette mener at spøkelset representerer en synlighet som er usynlig. I påvente av spøkelset, er spøkelset ennå ikke der, og gitt verbet i presens, «kjem», vil ingen noen gang komme ut. Diktets iboende iterativitet gjør at ankomsten til spøkelset eller jegerne utsettes og ventingen forlenges inn i framtida. Det er en venting uten forventning.

Framtiden som bringer med seg våre spøkelser

Slaktehuset og jakthytta representerer begge en nærmest tvungen, menneskeskapt gjentakelse, der de begge symboliserer menneskets dominans over dyr. I så måte åpner det igjen opp for en form for moderne økokritisk bevissthet som ligger latent i det førindustrielle, og som synes implisitt i diktens utvikling av naturmotivet. Men igjen er dette bare én mulig lesning. Det er påfallende hvordan mennesket er fraværende i diktene, og likevel nærværende i handling og i språk. Gjennom utvikling av motivet trer menneskets kraft til å skape, omdanne og ødelegge fram. Og igjen er dette et motiv som er forbundet med hauntologien og mer bestemt med en menneskeskapt framtid av spøkelser. Elíassons dikt er, som vi har sett, orientert mot den menneskelige kraften til å dominere over dyr gjennom gjentakende handlinger, og på den måten selv skape en framtid av spøkelser.

Flere av diktene til Elíasson retter oppmerksomheten mot at det er mennesket som bringer inn menneskers og ikke-menneskers framtidige død i nåtida. Diktet «Auga for auga» begynner med den kursiverte linjen «Mennesket er verste arten», og i siste avdeling i diktet heter det:

Og som om dette ikkje var
nok, tynnar vi jamt

og samt ut vår
eigen art

(«påstanden i byrjinga da capo»)
(s. 141)

I likhet med gjentakelser, spøkelses og tida som er ute av ledd, er diktets begynnelse og slutt problematisert. Det har ikke punktum, og det er strukturert etter en tvungen gjentakelse, en gjentakelse som parallelliserer den iboende iterativiteten i dikt. Diktets iboende gjentakelse speiler iboende og nærmest deterministiske gjentakelser i mennesket, som om vi gjentar den samme handlingen igjen og igjen, «da capo», en gjentakelse som fører inn i framtida, nærmest som en dødsdrift, ikke på et individuelt-psykologisk nivå, men som en hauntologisk struktur og som en betingelse for vår eksistens.

I diktet «Originaltekst» fra *Hér vex enginn sítrónviður* (2012) er denne på en gang skapende og destruktive kraften framstilt mytisk, etter Prometheus-myten, som en gnist.

Originaltekst

Ein stad inne i skogen er det ein lysning.
Ein stad inne i lysningen er det eit menneske
Ein stad inne i mennesket er det ein gneiste.
Det er gneisten som skapar verder, og
legg dei i ruinar
(s. 144)

Diktet omhandler skaperkraftens doble funksjon, at den skaper og ødelegger. Gnisten står som en metafor på kunstens og kunstnerens skaperkraft, og da som en kraft som kommer innenfra. Denne bevegelsen står i motsetning til diktet som i form, med figuren *mise en abyme*, er strukturert som en bevegelse utenfra og inn, fra skogen og til gnisten i mennesket, fra verden utenfor til den verden som diktet, og kunsten, skaper og ødelegger. Skaping og ødeleggelse, som to hendelser i ett, i gnisten, er også reflektert i diktets tilsynelatende slutt, et opphør som

ikke er et opphør. Diktet ender med ordet «ruinar», som om det selv går i stykker idet femte linje stanser, uten punktum, i en linje som er halvparten så lang som de foregående fire linjene. Like mye som diktet stanser her, markerer mangelen på punktum en slutt uten en slutt, det vil si en gjentakende ødeleggelse, og før det en gjentakende skaping. På den måten er diktet gjennom den uavslutta sistelinjen hjemsoekt av sin egen gjenkomst av skaping og ødeleggelse idet diktet innbyr til gjenlesninger.

Gnisten er som nevnt en figur for skaping, techné, men kan også leses som en politisk og etisk metafor. Gnisten som Prometheus' ild, som han stjal fra Zevs og ga til mennesket, gjorde ikke bare mennesket i stand til å skape redskaper, våpen og etter hvert kunst, men står også som symbol på menneskets dominans over sine omgivelser, inkludert dyr og andre mennesker, slik Osvald Spengler legger ut om i *Menneske og teknikken* (1987). Gnisten er i diktet kilden til skaping og ødeleggelse, eller kontinuitet og brudd.

Med førstelinjens benevnelse av lysningen i skogen, aktualiserer diktet også en annen tenker fra *Lebensphilosophie*-bevegelsen. I Martin Heideggers undersøkelse av menneskets værensforståelse er lysningen det stedet som åpner opp for menneskets erfaring av væren. Lysningen framkommer på åpne steder, der den ellers tildekte væren viser seg for og erfares av mennesket. Kunst er et slikt sted, ifølge Heidegger, fordi den står for det som er annerledes, eller viser fram verdener og utgjør en forskjell gjennom sin annerledeshet. Den «slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers.» (Heidegger 2000, 86) Det er ikke langt fra en slik tenkning om kunst til Eliássons forståelse av lyrikk, slik den kommer til uttrykk i diktet «Definisjon» fra *Draumstol* (2020)⁵, der det nettopp er diktet som får oss til å se og til å se det vi ellers ikke ville sett:

Å dikte
er som å køyre ein gamal
buss etter ein smal bygdeveg

⁵ Diktboka kom på norsk i 2023 på Nordsjøforlaget med tittelen *Drøymevegring*, oversatt av Oskar Vistdal og med etterord av Hanne Bramness.

med tende ljøs i mørket,
men fjernljosa virkar ikkje,
dei verkar ikkje,
dei verkar –
(Eliasson 2023, 18)

Heideggers lysning i skogen er byttet ut med et av modernismens viktige kollektive framkomstmiddel ved siden av toget, og interessant nok er det teknologien som er i førersetet for lysningen og åpenbaringen av det som ellers er fjernt, eller fjernet, for oss.

Eliassons dikt er som nevnt gjerne betraktninger og utsigelser fra et enkelt og isolert subjekt, der subjektets betingelser for erkjennelsen er ukjent, utover at stedet jeget betrakter noe fra, er kjent. I så måte er det på ingen måte et forsøk på å framvise en idealistisk erfaring hos Eliasson, men heller å framskrive at enhver forståelse av tilværelsen, væren, og tiden, ligger i subjektet og er ikke uavhengig av mennesket, eller «der-væren», *Dasein*. I lys av bruken av ord som lysning i diktet over, er nettopp subjektet, det som observerer, erfarer og erkjenner væren som temporalt betinget, interessant fordi Heidegger oppfatter subjektet, mennesket, som det for hvem lysningen som væren kan gi mening.

Heidegger anser ikke mennesket som en ting blant andre ting, som ansamling i verden, kunne vi si med henvisning til nymaterialistiske tenkere som Jane Bennett (2022), men han mener derimot at mennesket, som *Dasein*, må forstås som en måte å være på, som væren-i-verden, og det er gjennom denne måten å være i verden på at verden åpnes opp for mennesket, som en lysning, eller som i diktet over, ved hjelp av et kjøretøy, en teknologi.

Diktet forkludrer tida gjennom anaforiske gjentakelser, «ein stad inne i», gjennom gjentakelsene med morfologiske forskyvninger av substantivene fra ubestemt til bestemt form, og med den spatiale inn-snevringa eller zoomingen inn mot menneskets gnist. Gjentakelsene reflekterer den uavslutta skapingen av liv og av død, verdener og ruiner. Ruinene ligger der allerede i skapingen, som et uttrykk for at framtida, alle tings opphør, allerede er nærværende i nået, om det er i sauenes

væren, i bøddelens væren, i menneskets væren eller rett og slett som en kosmologisk realitet som i diktet «Kvardagsfolket», der det i sistelinja heter «medan solelden kolnar». Sola kjøles ned mens vi lever, en nedkjøling som opptrer som et historisk alletidsnærværende spor av dens opphør og med den alle tings død.

Linjen «medan solelden kolnar» reflekterer dødens nærvær før den (selvsagt og endelig) inntreffer. I et klart språk kommer en slik erkjennelse til uttrykk i diktet «Venting» fra *Draumstol*, som forsøker å fange en essens ved livet:

Livet handlar ikkje om
 å koma seg heilskinna gjennom noko
 snarare om å vente -
 ikkje alltid på noko
 særskilt, snarare oftast
 på alt
 Til slutt ventar folk
 på dauden -
 som er det einaste
 dei helst vil
 aldri skal
 koma
 (Eliasson 2023, 87)

Sisteordet «koma» etterfølges ikke av punktum, er rykket inn og tillegger diktet en ekstra pause som forsterker enjambementet. Den antyder en temporalitet, som spiller tilbake på den ventinga som folk fyller livet og hverdagen med. Den kompliserer tida ved å tematisere vending og en varighet. Samtidig er det med innrykket en markering av at døden kommer til å komme og da som et innrykk og et brudd i ventinga.

Diktet gjør døden og det ikke-nærværende til en del av væren. Det heter i andre del av diktet, «er», et sentralt ord i ontologien, «dauden - / som er det einaste». Døden er her allerede og hjemsøker oss i vår væren, den er der allerede, selv om den ennå ikke har kommet, og den

er her i nået nettopp fordi vi allerede vet. Som Derrida altså kommenterer: «because we know this already, we are already haunted by this future, which brings our death. Our disappearance is already here.» (Derrida og Stiegler 2013, 38) Diktene hauntologiske struktur viser fram denne erfaringen der det ikke-værende er nærværende, enten som en grense eller som (forsøkt) utvisket, kulturelt skapt eller naturlig gitt.

«The future belongs to ghosts»

Diktene jeg har trukket fram i denne artikkelen, samler tider i et nå, oppløser hendelser og erfaringer, både de hendelser og erfaringer som diktene refererer til og diktene selv som hendelser, som knyttet til en bestemt tid, og sender disse inn i framtida. Eliasson skriver dem fram i nået som en framtid de allerede tilhører. I så måte kan vi forestille oss at Eliasson kunne uttalt at «the future belongs to ghosts». Men utsagnet er ikke hans, men Derridas. Det faller i filmen *Ghost dance*, og da egentlig som en måte å koble sammen film som teknologisk medium og psykoanalysen på. Det er en uttalelse som minner mye om et av Derridas poenger om skrift i *Of Grammatology* (1976), nemlig at språk alltid allerede er skrift og skrevet. Det heter for eksempel at «the signified always already functions as a signifier» (ibid., 7) og at «[t]he represented is always already a representamen (ibid., 50). «The future belongs to ghost» vil si at framtida er dominert av gjentakelser, fram-tredelser av de døde, minner, forventninger og tradisjoner. For Derrida er det spøkelsesmessige en strukturell åpenhet og en henvendelse mot nåtida gjennom stemmer og hendelser fra fortida og de muligheter som ligger – på en gang erfart, men likevel ikke-erfart – i framtida. Det er en slik forståelse av det spøkelsesmessige som er strukturerende for Eliassons dikt, altså diktene som alltid en nåtid adressert av, eller hjem-søkt av, en fortid og en framtid som allerede er der.

Ifølge Jussi Parikka er det en bredere tendens – i hvert fall i den vestlige kulturen – at kunst og litteratur tematiserer framtida ved å bryte opp forståelsen av tida som lineær. Han skriver at vi i populærkulturen og samtidskunsten finner «hauntologiske tendenser» og spør «what

sort of a future and memory of a future are we then able to produce?” (Parikka 2017, 130) Elisassons diktning skaper ikke minner om en framtid, men produserer forestillinger om framtida, og da en framtid som allerede er gjentatt i nåtida. Diktene er i så måte hauntologiske i framskrivningen av et nå fylt av fortid og framtid, av et nå hvor tida er gått ut av ledd. Hos Eliásson er ikke framtida representert i nået som modernismens idé om eller idealisering av en stor, nærmest utopisk framtid som venter på oss. Heller synes det som om diktene reflekterer en nåtid omgitt av fortid som peker mot en framtid, også som tapt framtid, men der disse framtidige tapene allerede er nærværende i nåtida. På den måten ligger både fortid og framtid innvevd materielt i nåtida, som fysiske spor av det som har vært og det som ennå ikke er.

Framtidas nærvær i det lyriske nået gjelder særlig det mørke, døden. I diktet «Bilete frå ei reise. SMS til Kristján Fjallaskáld» heter det at «vegen innover Sprengisandur» blir «litt / om senn mørkare // Slik er også vegen mot dauden» (s. 122). Igjen har vi å gjøre med et dikt hvor mangel på punktum sammenfaller med oppbrudd, ødeleggelse og død, og igjen et dikt der døden blir mer og mer nærværende under reisen, under lesningen av diktet og i det lyriske nå. Her ser vi for øvrig en interessant konflikt mellom to temporaliteter som gjør døden nærværende på to forskjellige måter. Reisen og veien reflekterer en lineær temporalitet. I første del av diktet skifter verbformen fra «er» til «blir», og diktet nevner «til å byrja med», «senn» og «mot». Dette er en begrepsliggjøring som registrerer en utvikling og som varsler døden. I så måte er døden nærværende som framtid, som noe «ennå ikke» heller enn som «alltid allerede», samtidig som døden allerede er nærværende. Diktet er ikke kun temporalt, det er også spatialt. Det er ifølge tittelen et «bilete», og det er en «sms», som det lakonisk heter i undertittelen, det vil si et verbalt snapshot, en kort melding. Bildet, og diktet, som et øyeblikk i nået, er spatialt, der tidene «er», «blir» og «mot» er innrammet av de to ordene «vegen» og «dauden». Dette bildet viser fram en hårfin spatial grense mellom livet og døden, lys og mørke, der begge er framkalt. I et annet dikt, «Parallelt», er denne hårfine grensa sammenlignet med «Denne lauvtunne veggen / mellom liv og daude / lik-

som ein skiljevegg av / japansk silkepapir, / somme stader rivna / så ein ser igjennom.» (s. 123).

Når utsagnet «the future belongs to ghost» kunne vært Eliassons, hva slags spøkelse er det da snakk om? Eliassons dikt er, som jeg har vist, hauntologiske, de er også mesterlige, oversatte og antologiserte og tilhører på den måten allerede framtida. Mer enn dette viser de at lyrikk, den mesterlige lyrikken, kan ta opp filosofiske spørsmål, slik Kittang nevner, og at lyrikken som diktart er hauntologisk.

Nået hos Eliasson er ofte eksplisitt tematisert, gjennom en framskriving av en skrivesituasjon eller gjennom bruken av deiksis som «her» og «nå». Dette nået korresponderer med lyrikkens nå, at lyrikk er utsigelse i et nå, der nået, på grunn av lyrikkens iboende iterativitet, blir framkalt igjen og igjen, hver gang diktet leses. Culler påpeker det samme, at nået «evokes a present of enunciation or discourse, but also possibly a scene, a here and now.» (Culler 2015, 18) I denne framkallingen av det lyriske nået, framkaller Eliassons dikt også fortiden og framtiden som, som nevnt, en alltid allerede gjentakelse, dømt til å være spøkelser. Men også nået er spøkelsesaktig gjennom det iterative, det nærmest hjemsøker seg selv. Med lyrikkens iboende gjentakelse blir den alltid allerede gjentakelsen av fortid og framtid ytterligere intensivert fordi den gjentas i lesingen. Skriften er hauntologisk, og lyrikken er hauntologisk.

Og til sist viser denne artikkelen at Eliassons poesi er mesterlig i stand til å reise filosofiske spørsmål om menneskets væren, nærvær og erfaring, og om tid, anakronisme og fortid, nåtid og framtid som ontologisk grunn for virkeligheten, der skillet mellom persepsjon og imaginasjon ikke lar seg trekke skarpt, og der både fortid og framtid alltid allerede er nærværende i nåtida.

Litteratur

- Bennett, Jane. 2022. *Vital materie*. Oslo: Existenz.
- Blanco, María Del Pilar og Esther Peeren (red.) 2013. *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London og New York: Bloomsbury.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Baltimore og London: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx*. London og New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1996. *Marx's spøkelse*. Oslo: Pax.
- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax.
- Kittang, Atle. 1994. «Innledning». I Derrida, Jacques. *Marx's spøkelse*. Oslo: Pax.
- McMullen, Ken. 1983. *Ghost Dance*. Kunstfilm. Uavhengig produksjon.
- Parikka, Jussi. 2017. «Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past». I Blom, Ina, Trond Lundemo og Eivind Røsaak (red.) *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ringgaard, Dan. 2021: «Spøgelser. Udkast til en nordbrandtsk hauntologi». I Karlsen, Ole (red). *Nordisk samtidspoesi. Henrik Nordbrandts forfatterskap*. Oslo: Novus forlag.
- Shakespeare, William. 1966. *The Complete Works of Shakespeare*. London: Spring books.
- Stiegler, Bernhard og Jacques Derrida. 2013. «Spectrographies». I Blanco, María Del Pilar og Esther Peeren (red.). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London og New York: Bloomsbury.



OLE KARLSEN

Å skrive og å lese

Utdrag fra en samtale med Gyrðir Elíasson

Jeg forstår det slik at du er oppvokst på landsbygda, men du bor nå i Reykjavik?

Ja, jeg har bodd i Reykjavik det meste av mitt voksne liv. Jeg flyttet til byen da jeg var 20 og bodde i selve Reykjavik inntil for fem år siden. Nå bor jeg et stykke utenfor sentrum. Minst 35 år i Reykjavik, altså.

Jeg spør fordi natur og landskap står svært sentralt i forfatterskapet ditt, også barndommens landskap.

Landskap og natur har alltid vært til inspirasjon for meg, jeg er kanskje gammeldags på den måten. Byen har imidlertid også øvet sin innvirkning på meg, men det er alltid naturen jeg kommer tilbake til både i fortellinger og dikt.

Det finnes en romantisk forestilling, kanskje særlig i engelsk romantikk, om «the poet-wanderer» som vandrer rundt i landskapet og som lar sine dikteriske naturbilder avspeile sitt indre sjeleliv. Men slik er det ikke hos deg; landskapet blir skildret visuelt, naturen har sitt egenliv, den blir ikke, iallfall ikke først og fremst, et ytre bilde på eget sjeleliv?

Du kan nok ha rett i det, det er natur- og landskapsfenomen i seg selv jeg er opptatt av. Det er vel det som er min natur rett og slett. Jeg er oppvokst i et landskap, ble tidlig vant til å legge merke til det visuelle

ved landskapet. Faren min var maler, så jeg lærte av maleriets former. Kanskje bruker jeg ordene slik en maler ville ha gjort det.

Dette forholdet mellom kunststartene kommer vi tilbake til, men når det gjelder natur og landskap: Bevegelsen gjennom landskapene skjer forunderlig ofte til fots i dine dikt. Det kan virke som om denne litt langsomme måten å bevege seg gjennom naturen på, er viktig i seg selv og at den virker inn på anskuelsesform og naturoppfatning. Du må være litt av en turgåer?

Ja, jeg er en ihuga turgåer. Og fotgjenger! Jeg bruker bil så lite som mulig, så jeg beveger meg til fots både i naturen og i byen. Man kan tenke når man går, og man får nye ideer. Så jeg er helt annerledes enn Laxness som sa at man aldri får ideer når man går. For han var det å gå avslapning, å komme seg vekk fra skrivingen. Jeg er mer som Nietesche som sa at han fikk de beste ideene utendørs.

I norsk har vi uttrykket avkobling, men i forbindelse med dikterisk og kreativt arbeid er det kanskje like naturlig å snakke om tilkobling. Og du kobler altså til når du er ute og går. Men det er vel også snakk om mottakelighet, å komme i en slags tilstand av det tyskerne kaller «Gelassenheit», en form for indre ro, avslappethet, mottakelighet ...

Når jeg skriver, må jeg være litt avslappet på et vis. Du kan ha ideer og stoff fra mange kanter, også fra dårlige dager, men under selve skriveakten må du være litt avslappet og la inntrykk og ideer slippe fram. Tidligere gikk jeg alltid rundt med notatbøker i lomma og skrev ned ideer og inntrykk, men nå prøver jeg bare å gjøre meg et mentalt notat, la det ligge for så å skrive det ned siden.

Forholdet mellom sansning, følelse og refleksjon – forholdet mellom disse utgjør ofte en form for hellig treenighet i diktningen. Arbeidsmåten din avspeiler vel på sett og vis denne treenigheten?

Det er en måte å få disse tre aspektene til å falle sammen når jeg skal utforme det jeg skal skrive om. I imaginasjonen, i forestillingsverdenen faller de sammen. Det var nok grunnen til at jeg skrev inntrykkene ned, så de etter hvert kunne farges av mine egne forestillinger, fra mitt eget ubevisste sjeleliv. Da kan noe overraskende skje under arbeidsprosessen.

Ja, det overraskende må ha satt seg som en kvalitet i diktene, for som leser kan man lett bli overrumplet og overrasket i leseforløpet, noe uventet setter inn. Men ett forhold er de egne forestillinger fra ens eget indre liv og egen livsverden, ofte er det også forestillinger fra andre sammenhenger; fra mytene, fra litteraturen, folkekunsten, fra kunsten...

Jeg er nok mer influert av *folklore* enn av Edda-diktning og sagaer. Men skrivestilen har mye til felles med den i sagaene, det lakoniske, distanserte og kortfattede uttrykket for eksempel.

Det ekstrem-korte «Haustdikt» fra Nokre allmenne ord om den kolnande sola fra 2009 er et godt eksempel på det lakoniske: «Lamma i lia kryp / inntil mødrene sine; / einast nokre netter / til avrettinga». I et annet kortdikt om lam fra 1992, altså 17 år tidligere, heter det at «lamma anar / ikkje vondt i dei raude / haustnettene». En ting er det lakoniske ved formen, men her synes det som om det også har skjedd en endring i synet på dyr gjennom årenes løp.

Jo eldre jeg blir, desto mer usikker blir jeg på menneskets forrang framfor andre av naturens skapninger. Spesielt siden jeg fikk hund selv, har jeg lært utrolig mye om dyr og dyreatferd, og jeg er blitt overbevist om at dyrene har en langt større intelligens enn det vi før har tilskrevet dem. Tidligere sa folk at dyr ikke er redde for døden, de har ikke dødsbevissthet. Men jeg jobbet en gang som unggutt på et slakteri, og det jeg erfarte der, var at dyrene var fryktelig redde for å dø. Nei, dyrene er ikke så ulike oss ...

I de siste samlingene dine er det flere dikt som i grunnen tar for seg dyrs rettigheter. Dyr som utsettes for blodig og voldsom jakt ...

Det er en våknende bevissthet om dette nå på Island. Jeg vet ikke om du har fulgt diskusjonen om grindhvalfangsten på Færøyene for eksempel. Jeg dro dit i fjor og prøvde å diskutere denne hvalfangsten med dem. Til ingen nytte. Det var som å snakke til en steinvegg.

Dette danner en veldig kontrast til hvordan vi behandler våre hunder og katter, mishandles de griper dyrevernet inn. Katten vår lider ingen slik nød, men den ble syk forleden og måtte få fjernet et øye. Fælt å se på når de er syke og åpenbart har det vondt.

Vi mistet katten vår i fjor, og det føltes som et familiemedlem hadde gått bort.

Når katten vår vil ha oppmerksomhet, klatrer den opp på skrivebordet mitt og legger seg på tastaturet. Smart måte å gjøre det på.

Akkurat som katten vår pleide å gjøre! Det er minst to dikt om akkurat det i de to nye bøkene mine som foreligger nå.

Vi har alt vært inne på det, for du nevnte at faren din er maler. Men det er flere malere i familien, ikke sant?

Jo, broren min er også maler. Jeg vokste nærmest opp i min fars atelier, så jeg er så å si født inn i en maler-atmosfære. Tidligere tenkte jeg å bli maler selv også, men så fant jeg ut at det var nok med to malere i familien. Så da ble det skriving og litteratur på meg. Men de siste 10 årene eller så har jeg tatt opp malingen igjen, det har blitt mer og mer av det. Kanskje vil det bli enda mer framover, så jeg kan la litteraturen hvile litt. Jeg har publisert bøker i nøyaktig 40 år nå, siden 1983, så jeg

begynner å føle at jeg kanskje trenger litt tid til å fornye meg, finne på noe nytt ...

Det høres litt for veloverveid ut at du ble forfatter fordi det var flere malere i familien. Det var vel ikke så planlagt, vil jeg tro.

Nei, nei, det var naturligvis en serie av sammenfall og bestemte omstendigheter som gjorde at det ble slik. Min far var veldig interessert i litteratur, og vi hadde fullt opp med bøker hjemme. Fars bror var forfatter, så forfatteriet framsto som en mulighet. Så hadde vi en lærer på skolen som var poet. Han hadde et enormt bibliotek med utenlandsk diktning, og jeg kunne låne hvilken som helst bok fra samlinga hans. Og det ble nokså avgjørende for meg.

I bøkene dine er det ekfraser, dikt om og til billedkunstnere som vitner om forholdet til bildekunsten. Og så er det dette vi så vidt var innom, nemlig «to write painterly», å skrive malerisk.

Det synes jeg er en ganske presis beskrivelse av min måte å skrive på. Det er kanskje ikke noe jeg gjør bevisst, men når jeg leser tekster jeg har skrevet tidligere, så ser jeg at det maleriske er en tilnæringsmåte, det er noe som finnes der. Jeg skriver ganske spontant og planlegger ikke på forhånd. Jeg lar hjulet spinne og ser hva som kommer ut av det.

I de første bøkene dine finner man inspirasjon fra og eksempler på bl.a. imagistiske dikt og konkret poesi. Altså inspirasjon fra Cummings, Pound, Brautigan – sistnevnte har du gjendiktet også – og flere andre. Pounds berømte «In a Station of the Metro» kan jo minne om maleren som fryser et bilde fast i sitt maleri i det pregnante øyeblikk for å låne ord fra gamle Lessing.

Det er nok helt riktig at jeg kan plasseres inn i en slik retning. Også andre amerikanske diktere har vært viktige for meg, Frank O'Hara for eksempel. Poeter som ikke er selvhøytidelige, som er humoristiske, av-

slappede, hverdagslige, som fanger øyeblikket uten de store fakter i et muntlig språk.

Dette er jo diktformer som legger seg opp mot folkelige former som ordtak og gåter, de byr seg vel i grunnen fram i de nordiske folkespråkernes uttrykksmåter også. Det er noen sammentreff der. Men tenker man etter, er det kanskje ikke så merkelig, for Pound og flere med ham kjente jo godt til folkelitterære former, og de formene og sjangrene vandrer jo over nasjonale og språklige grenser. Men jeg synes å se referanser til f.eks. romantikeren Jónas Hallgrímsson og ikke minst atomskalden, modernisten altså, Steinn Steinarr, i din diktning.

Åja! Du har helt rett. Steinn var min fars favorittforfatter, far illustrerte også *Tida og vatnet*. Så han var den store poeten hjemme hos oss. Steinns diktning, og *Tida og vatnet*, var som en åpenbaring for min fars generasjon.

Tida og vatnet er jo en ekfrase egentlig, så da går det fra maleri til diktning – hvorpå diktene – eller diktet får vi vel si – blir illustrert. Interessant rundgang! Steinn gikk jo fra det tradisjonelt rimede og metriske diktet til frie vers i langdiktsform – som Paal Brekke hos oss. Men en ting er «overføring» fra visuell kunst til en annen kunstform, noe annet er overføring av dikt fra et språkområde til et annet. Du er jo gjendikter også, Brautigans dikt er allerede nevnt i så måte – for eksempel.

Brautigan var som en åpenbaring for meg. Jeg kan ikke helt forklare hva det var, men jeg følte en form for spesiell slektskap, et slags eget bekjentskap med diktene hans. Da jeg leste *June 30th, June 30th*, hans japanske dikt i dagboksform, var det noe som traff meg. Jo, han har betydd enormt mye for meg og virkelig påvirket meg, men om man kan merke Brautigan i mine egne bøker, det vet jeg ikke. Men det åpnet også opp mer for den japanske diktningen, haikuen og eldre østlig diktning.

Det minner meg om Olav H. Hauge dette, han begynte med «kinesiske vers» som han sier, etter å ha pløyd seg gjennom brorparten av den vestlige poesien ...

Ja, omtrent slik. Jeg har jo lest i dagbøkene hans, og det er mye der som er sammenfallende med måten jeg tenker om dette på. Det var svært interessant å lese disse bøkene hans, se endringene og utviklingen i forholdningsmåtene hans, hvordan han begynte med gjendiktning osv. Jeg kjente en nærhet til det han formidler der.

Det er kanskje også denne dobbeltheten hos ham, nemlig det at han på den ene siden holdt på det romantiske samtidig som han stadig tok inn nytt, det modernistiske, kinesisk poesi osv. Du har vel selv kanskje mer enn en flik av det samme i din diktning?

Han har den franske forbindelsen også. Og så er han en stor poet selv. Han klarte å gjøre noe helt nytt og originalt ut av alle disse inntrykkene. Det var fabelaktig for meg å komme til Ulvik og se hvor han bodde. Det er et svært vakkert sted, et av de vakreste steder jeg noen gang har vært.

At Olav H. Hauge skrev prosa, kom som en overraskelse da alle dagbøkene kom ut i 2000. Før den tid kunne man telle prosastykkene hans på en hånd. Men du har syslet med poesi og prosa om hverandre, og både sakprosa og fiksjon – romaner og noveller. Hvordan er det for deg å arbeide både med prosa og poesi? Er det veldig forskjellig?

For meg er det ingen stor skillevegg mellom de to. Jeg skriver prosa med om lag de samme tilnærming som jeg skriver poesi. Mange forfattere trekker skarpe linjer mellom de to, men slik er det ikke for meg. Noe jeg lærte av Brautigan, var at romanen foreligger i så mange ulike former, og kanskje skrev han ikke romaner i streng forstand, kanskje bidro de heller til å utvide og utvikle sjangeren. Jeg ville gjøre noe lignende. Ikke skrive helt tradisjonelle romaner eller følge tradisjonelle fortellingsstrukturer. Jeg vet ikke om jeg har fått det til, men det er det

jeg har forsøkt på. Opererer man uten tradisjonelle plott, så nærmer kanskje prosaen seg poesien.

Og poesien har kanskje på sin side nærmet seg prosaen. Det metriske diktet har veket plass for ubundne former, en gang på 1800-tallet ble prosa-diktet funnet opp, osv. Noen kritikere har hevdet at denne poesiens bevegelse mot prosaen er poesiens redning, ettersom poesien i stadig sterkere grad er blitt en marginalisert diktart. Mens romanen holder seg populær. Samtidig har jo poesien sitt eget frirom, den kan operere utenom all markedenkning, den har frihet til å eksperimentere ... Kanskje det er der poesien trives best.

Åja! Og jeg tror at selv om poesien ikke leses av så mange nå til dags, så har den ennå sin viktige funksjon. Selv om en diktbok bare leses av 100 personer, så har den, slik Eliot var inne på, en dyptgripende innflytelse som rekker videre enn til bare de 100 leserne.

«Ord er dynamitt og verkar både i djupni og høgdi», sa Olav H. Hauge. Og spør du prosaforfattere, så setter mange av dem poesien høyere enn prosaen. Og mange av dem leser mer dikt enn prosa. Nå er dette kanskje bare anekdotisk historieskrivning, noe man har hørt og lest her og der, men det antyder iallfall at poesien er viktigere enn hva bare antall lesere skulle tilsi. Kanskje noe av det lyriske diktets evne til overlevelse skyldes at det er så kort. Edgar A. Poe satte jo en distinkt grense for hvor langt et dikt kunne være. Og du skriver kort.

De fleste er korte. Det er ett langdikt, *Blindfugl/Svartflog*, fra 1986, påvirket av Eliot på en måte, iallfall når det gjelder lengde. Men også av den islandske poeten Hannes Sigfússon's tidlige diktbøker, han bodde jo i Norge i mange år. Han hørte til blant atomdikterne og skrev minst to langdikt som inspirerte meg. Senere møtte jeg ham, og han ble en viktig mentor for meg.

Jeg gikk gjennom alle diktbøkene dine fra debuten med Svartkvite bukseleser i 1983 og framover, og det slo meg at du i begynnelsen av for-

fatterskapet prøver ut alle slags former og uttrykksmåter. Konkretismen er en av de retningene du prøver ut.

Ja, konkrete dikt finnes i *Dobbelt (spele)rom* og *Ei slags hovudinnløy-
sing* fra midt på 1980-tallet. Det var svært interessant å prøve ut, men
jeg fant ut at jeg ikke kunne gå lenger med denne formen for dikt. Hos
Franz Mohn og Apollinaire og alle anglo-amerikanerne som skrev kon-
krete dikt, ser du at diktene nødvendigvis blir korte; både det billedlige
og det verbale må inn på en bokside. Men også en rekke andre poeter
som skrev korte og bildeskapende dikt, for eksempel Issa og Basho,
har vært svært viktige for meg.

*Forholdet mellom lesning og skriving synes å være svært viktig hos
deg. Jeg tror du er inne på det i et av diktene dine at det å skrive egent-
lig er en form for lesning.*

På en måte er det sant. Jeg har jo sagt at jeg ikke planlegger hva jeg
skal skrive, og når jeg skriver føler jeg meg ofte som en leser. Når man
leser, vet man ikke helt hva som venter en i neste vers eller på neste
side, og slik er det når jeg skriver også. Andre forfattere gjør det på en
helt annen måte og mindre intuitivt, de har en plan i arbeidsprosessen
sin, de vet nøyaktig hva de skal gjøre. Jeg kjenner mange forfattere,
både islandske og utenlandske, som ikke leser særlig mye. Det synes
jeg er rart. Jeg har en mistanke om at for eksempel Jon Fosse arbeider
litt på samme måten som jeg gjør. Jeg vet ikke så mye om skuespillene
hans, men romanene hans framstår som de er skrevet spontant.

*Jeg tror Fosse selv har beskrevet sin arbeidsmåte omtrent på samme
måte som du skildrer din, og han har et dikt også der han spør seg selv
hvem det egentlig er som skriver, han er jo veldig opptatt av det han
kaller «skrivaren». Det kan også minne litt om Rolf Jacobsen, som sa
at poeten måtte ha en ekstra antenne som tok i mot signaler utenfra
som ble til dikt, og han opererte slik som deg med løse notater der han
skrev ned inntrykk som «slo inn i ham» i øyeblikket. En svært radikal
utgave av dette er automatisk skrift som den store norske poeten Ellen*

Einan dyrket – uten å bli spiritualistisk av den grunn. Hun skrev vakre og merkelige dikt, noe man virkelig kan stusse over. Hauge nevner henne i dagbøkene sine, han hjalp henne i gang.

Kan du skrive ned navnet hennes? Jeg kjenner ikke til det forfatterskapet. Det må jeg sjekke ut.

Vi snakket om «Gelassenheit», den mentale tilstanden da man er som mest mottakelig. I forbindelse med det å skrive, skrive skjønn litteratur, snakker man ofte om apollinske krefter kontra det dionysiske. Men de dionysiske krefter kan vel ikke slippes helt fri, de må tøyles. For skriving er vel også håndverk på et vis.

Absolutt! Men det viktige er å la tingene flyte først, og så temme det etterpå. Du må ta en overflatisk sjekk og se om «it makes sense». Så kontroll kommer definitivt etterpå.

I dine 40 år som forfatter har det blitt svært mange bøker. Du er en usedvanlig produktiv forfatter.

Jeg har jo ikke gjort noe annet enn å skrive. Jeg har passert de 60 nå, og av og til så spør jeg meg om alt arbeidet, alle bøkene virkelig var verdt det. Det er så mange ting man kan gjøre i livet, så var det å bare skrive virkelig verdt det? På den andre siden: Man *måtte* jo bare gjøre det – og holde på videre.

Når du er ferdig med en bok, tar du da en pause eller har neste bok allerede begynt å emne seg i deg? Ligger starten til en ny bok i den siste du har skrevet?

Tidligere var det nok slik, men i de siste årene har jeg noen ganger tatt en pause mellom bøkene. Men det har vel heller aldri vært slik at jeg har begynt på en bok en halvtime etter jeg ble ferdig med den foregå-

ende. Tidligere hadde jeg ideer til en ny bok mens jeg holdt på med en annen, men nå lar jeg underbevisstheten hvile en stund før jeg er klar for neste. Kanskje brygges ikke ideene like fort når du blir eldre heller. Og når jeg nå ikke lenger skriver hugskott og ideer ned i en notatbok, men lar det ligge i minnet, hender det at jeg glemmer det. Men man kan jo trøste seg med Tsjekhov som sa at om du har glemt det, så var det ikke viktig uansett.

Du har et dikt om just det der, «Diktet som forsvann» i Drøymevegring fra 2020: «Eit dikt fall meg inn / men orka ikkje stå opp / og skrive det ned / (eg hadde lagt meg og / låg i mørkret). Så /sovna eg // Då eg vakna / (etter ein draum / eg har gløymt) var / diktet svunne or / minnet. Difor / er det / ikkje med her». Underfundig og morsomt dikt! Hadde du husket diktet som «fall deg inn» eller husket drømmen for den del, så kunne det kanskje ha forpurret det gode diktet som materialiserte seg til slutt. Lar du deg forstyrre og distrahere når du har et skriveopplegg på gang? Mange forfattere vil jo ikke lese når de selv «er i skrift».

Ja, de er redd for å bli direkte influert der og da. Selv har jeg aldri vært redd for det. Man burde kunne være uavhengig nok til at man skal kunne skrive og lese samtidig. Men nå er jo jeg en lesehest, en lesejunkie nærmest, så det kunne ikke falle meg inn å ikke lese. Som vi var inne på, leser jeg idet jeg skriver også! Nei, å lese er viktig. Ikke bare for det å skrive, men for alt! Det gir deg ulike livsperspektiver, du får nye ideer og tanker, du endrer holdninger, du lærer alltid noe av god litteratur. Jeg leser fiksjonslitteratur, men jeg leser også alle mulige slags tekster. I de siste årene har jeg lest mer og mer sakprosa.

Man glemmer ofte at det er mye sak-kunnskap, faktisk kunnskap, også i poesien. Slik er det jo i dine dikt også.

Jeg tror at hvis du skal være i stand til å skrive poesi, så må du ha diktning «i bagasjen» du bærer med deg, og du bør også ha kunnskaper og innsikt i andre kunstformer, musikk, visuell kunst osv.

Ezra Pound likte ikke det metriske diktet fordi det ikke var musikalsk, det hadde ikke dagligspråkets musikk i seg. Og Oehlenschläger kom jo med disse bevingede ord: "Godt! Musikalsk maa Digtet være.". – Riktig! – / "Og malerisk! – Ret vel! Men vær forsiktig! / Hver Kunst har Sit, som ei den anden mægter; / Beslægtede, dog høist forskjellige Slægter!» Ut pictura et musica poesis kunne være så vel romantikken som deler av modernismens slagord, og iallfall gjelder det dine dikt. Men hvordan jobber du med det musikalske?

Jeg prøver alltid å orkestrere versene rytmisk – eller det er kanskje en form som ubevisst trenger seg fram. Det har kanskje med det å gjøre at jeg alltid lytter til musikk, også når jeg skriver, og det siver inn i diktet på en eller annen måte. Jeg har alltid vært musikkinteressert, jeg har om lag 7500 CD'er, mest klassisk musikk, så det har en sentral plass i livet mitt.

I det langdiktet ditt vi var inne på, er jo den musikalske strukturen veldig tydelig, med motiver, motivvariasjoner, repetisjoner, etc., altså det som kjennetegner musikkens temporalitet.

Det er kanskje lettere å se og høre i lange tekster enn i kortdikt, selv om den er der hele tiden. Man merker jo godt musikaliteten i Jon Fosses prosa, for eksempel. Jeg var forresten veldig glad for at Fosse fikk Nobel-prisen. Jeg så at det var noen som mente at Dag Solstad burde fått den. Harry Martinson og Eyvind Johnson delte jo prisen. Solstad er en storartet eksentriker, jeg har møtt han noen ganger. Han er kanskje en slags skandinavisk Thomas Bernhard, jeg ser at interessen for hans diktning nå brer seg utover i verden.

Apropos Nobelprisen så leste jeg et intervju med Jon Fosse i Der Spiegel. Han foreslår der at du burde få Nobelprisen! Skal vi la samtalen forstumme med det?

—

Om bidragsyterne

Jon Gunnar Jørgensen (f. 1953) er professor i norrøn filologi ved Universitetet i Oslo. Han har arbeidet spesielt med kongesagaene, men også med annen sagalitteratur. Han har redigert et verk med islendingesagaer i oversettelse, og har forsket og skrevet om bruken og betydningen av sagalitteratur gjennom tidene. Jørgensen har også oversatt moderne litteratur fra islandsk. I 2017 ble Jørgensen utnevnt til ridder av Den islandske falkeorden i forbindelse med statsbesøket til Islands president i Norge.

John Swedenmark (f. 1960) er en svensk essayist, oversetter og redaktør. Han har skrevet mange artikler innen oversetterteori, litteraturkritikk og pyskoanalyse. Han er en aktiv oversetter av litteratur fra Island og har blant annet oversatt lyrikk av Gyrðir Elíasson og Jón Kalman Stefánsson.

Erik Skyum-Nielsen (f. 1952) er mag.art. i nordisk litteratur ved Københavns Universitet. Fra 1974 til 1978 var han dansklektor ved universitetet på Island, og siden 1978 har han vært fast kritiker i Dagbladet Information. Fra 2003 har han virket som lektor ved Københavns Universitet. Skyum-Nielsen er oversetter fra islandsk og færøysk. Hans viktigste forskningsfelt er moderne prosa og lyrikk, fortelle teori og genreteori. Blant hans nyeste bokutgivelser er *Et græsstrå i vinden. Samtaler med Jens Smærup Sørensen* (2017) og essay-samlingen *En særlig del af naturen: læsninger av 20 danske digte* (2021).

Oskar Vistdal (f. 1953) er oversetter og forfatter fra Vågå. Han er cand. philol. med fagene tysk, islandsk og finsk, og har vært lektor både ved Islands universitet og Tammerfors universitet. Vistdal har oversatt en rekke bøker. I 2015 fikk han Bastianprisen for oversettelsen

av Gyrðir Elíassons fortelling *Suðurglugginn*, på norsk med tittelen *Utsyn frå sørglasat*.

Hanne Bramness (f. 1959) regnes blant våre fremste samtidslyrikere. Siden debuten med diktsamlingen *Korrespondanse* i 1983 har hun gitt ut 16 diktbøker, hvorav flere for barn og unge. Bramnes er gjendiktet til flere andre språk, bl.a. fransk og engelsk, og er også selv en sentral gjendikter, særlig fra engelskspråklig poesi. Bramness var redaktør for *Stemmenes kontinent* (1997-2007), en serie gjendiktninger av kvinnelige lyrikere fra det 20. århundre. I 2007 startet hun Nordsjøforlaget som utgir gjendiktninger av samtidspoesi fra landene rundt Nordsjøen. Nordsjøforlaget står bak flere gjendiktninger av Gyrðir Elíasson.

Ole Karlsen (f. 1954) er professor emeritus i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Han har skrevet *Fansmakt og bergsvaldom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), *Streifyls. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006), *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon* (2017) og *Flisa-seminaret – en skole- og litteraturhistorie* (2022). Har redigert ca 30 vitenskapelige antologier og publisert en rekke artikler om norsk og nordisk lyrikk.

Dan Ringgaard (f. 1963) er dr.phil. og professor i nordisk litteratur ved Aarhus Universitet. Han har gitt ut en rekke bøker. Hans siste utgivelse er *Chaplins pind: et essay om litteratur og kreativitet* som kom i 2020.

Svein Henrik Nyhus (f. 1983) er førsteamanuensis ved Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Innlandet. Han avla sin Ph.d. ved Senter for Ibsen-studier (2020), og har skrevet om Ibsen i ulike sammenhenger. Han har novellen som nåtidig forskningsinteresse.

Anemari Neple (f. 1980) er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskulen i Volda. Hun har tidligere utgitt monografien *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2018) samt vært med-

redaktør av *Politikk, kunst og kjærlighet. Nye perspektiver på Torborg Nedreaas' forfatterskap* (2023), *Logikker i strid. Kulturrådets virkemidler på litteraturfeltet* (2020) og *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk, kartlegging og forskningstradisjon* (2017). Medredaktør av tidsskriftet *Nordisk poesi*.

Ranveig Kvinnsland (f. 1997) er stipendiat i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo. Hun er i gang med et doktorgradsarbeid om norsk lyrikk på 1800-tallet som kombinerer lyrikkforskning med digitale fjernlesingsmetoder. Har tidligere arbeidet med Marie Silkebergs forfatterskap og har bl.a. skrevet etterordet til den engelske oversettelsen *Damascus, Atlantis* (2021).

Hans Kristian Rustad (f.1973) er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo. Han har skrevet artikler og bøker om nordisk lyrikk og om forholdet mellom litteratur og medier, deriblant *Digital litteratur. En innføring* (2012) *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk* (2017), *Digtopplæsning. Former og fællesskaber* (2022, sammen med Louise Mønster og Michael Kallesøe Schmidt) og *Situating Scandinavian Poetry in the Computational Network Environment* (2023).