

Ole Karlsen

EKFRASEN I NORSK SAMTIDSLYRIKK¹

Innkretsninger

«Frokost i det gr» er tittelen på et dikt av Øyvind Berg i *Totschweigetaktiken* (1988).² Tittelen (jf. «gr») kan tyde på at det begynner å bli nok av dikt til og om det berømte *Frokost i det grønne* av Édouard Manet (1863). Og når Einar Økland i *Vandredue* (1968) ser seg nødsaget til å kalle et dikt om *Landskap med Ikaros' fall* (1578) av Pieter Brueghel d. e. for «det 75. fortreffelige diktet om Ikaros», «denne evindelege / Ikaros frå maleria», han som «klaskar i havet» og blir levert «frå generasjon til generasjon / (lik ein stafettpinne) / alltid til skrekk og årvaring» (Økland 1993: 109), så har vi vel i grunnen fått nok dikt om og til dette bildet. Ja, kanskje selve ekfrasen som denne lyriske subsjangeren kalles, er overforbrukt i samtids poesien. Ikke desto mindre skal denne artikkelen handle – ekskursivt - om ekfrasen i norsk samtidslyrikk og dermed gi et inntrykk av hvilken plass sjangeren har. La meg imidlertid starte med en bekjennelse: Jeg er ikke helt sikker på hva som menes med *samtidslyrikk*, et ord som i likhet med ordet *samtidslitteratur* er en problematisk størrelse. Ordet *samtidslitteratur* er på sett og vis et nyord. I norsk er

¹ Denne artikkelen kan også leses som en *pendant* til introduksjonskapitlet i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Se Karlsen 2003: 11 – 57. Noe av materialet i denne teksten gjenfinnes også i popularisert versjon i innledningen til *Poesi og bildekunst*. Se Karlsen 2011: 13 – 22.

² Dette diktet er i likhet med svært mange av diktene som er nevnt eller sitert i denne artikkelen, gjengitt i antologien *Poesi og bildekunst* sammen med det kunstverket det handler om. For Bergs dikt se Karlsen 2011: 176 – 177.

det bare 30 – 40 år gammelt, og oftest betyr det vel helst nåtidslitteratur, det vil si litteratur som er utkommet helt nylig. Kanskje er den frekvente bruken av dette ordet et resultat av vår vending mot oss selv og vår egen tid; konsentrasjonen om enkeltindividet og enkeltindividets plass i samfunnet; en innkrøkning mot og en oppfatning av nåtida og nåtidige problematikker som litterært gir seg utslag i en underlødige underholdningsprosa som skygger for den litteraturen som kan være rettet mot noe helt annet, dvs. for poesien, særlig den poesien som eier en historisk og historiserende bevissthet. Nettopp ekfrasen som lyrisk subsjanger med sin forholdningsmåte og utblikk til andre tider, andre steder og andre perioders kultur-frembringelser kan være et eksempel på en litterær form som danner et motspråk til vår tids selvopptatthet og selvbeskuelse og tendens til historieløshet. Nå er det jo imidlertid også slik at dikt av Wergeland, Vinje, Krag, Obstfelder, Uppdal, Gill – for bare å nevne en norsk poetrekke – kan oppleves som svært *samtidige*, like *samtidige* som et Kristine Næss-dikt, et Jan Erik Vold-dikt eller et Øyvind Rimbereid-dikt. Ja, jeg vil tro at det finnes dikt hos disse tre samtids-poetene som vil oppleves som samtidige også av kommende generasjoner – og av generasjonene etter der igjen. Selv et Wergeland-dikt, et Obstfelder-dikt eller et Uppdal-dikt man kjenner svært godt, kan oppleves som nytt og friskt og samtidig, selv ved gjentatte gjennomlesninger. Hva som oppleves som samtidighet, avhenger altså også av en dikterisk kvalitet, ikke nødvendigvis forstått som originalitet som gjerne kan knyttes til litteraturhistorisk vurdering, men som *nyhet* og invensjon, at noe nytt og annet oppstår ved hver ny lesning.³

³ Dette aspektet, eller kvalitetskriteriet ved lyrikken, drøftes inngående av lyrikkforskeren Derek Attridge i artikkelen «'News that Stays News': Literature, Invention and Cultural History» (Attridge 2009). En ansporende drøfting av begrepet samtidslitteratur finnes i Eirik Vassendens «Hva er 'samtidslitteratur', og hvorfor leser vi den? Noen begrephistoriske og fagkritiske bemerkninger» (Vassenden 2007).

Samtidslitteratur er altså intet enkelt begrep å forholde seg til. Søker man et enkelt og endegyldig svar (som også er et apropos til våre bemerkninger om vår tids innkrøkning om oss selv og vår egen tid) kan man finne det hos Ove Eide, sekretær for den læreplangruppa som i sin tid la fram utredningen *Framtidas norskfag* (Eide 2006:7): «Ein pragmatisk definisjon av samtidslitteraturen kan vere den litteraturen som er skriven i elevanes levetid». Overført på denne artikkelskribent og normativt gjeldende for denne artikkel: *Samtidslitteraturen begynner midt på 1950-tallet*. Som lyrisk subsjanger er imidlertid ekfrasen minst like gammel som det moderne diktet også i norsk lyrikkhistorie, og for å annamme ekfrasens betydning i norsk samtidspoesi er det derfor nødvendig å ha det moderne diktets tilblivelse på begynnelsen av 1800-tallet og med det den moderne diktkonsepsjon in mente, og samtidig også ha klart for seg de lyrikk- og sjanger-teoretiske utfordringer som møtet mellom to kunstarter i diktets form representerer.

*

I det femte bindet av *Min kamp* (2010) ser Karl Ove Knausgård tilbake på sin tid som student ved Skrivekunstakademiet i Bergen på slutten av 1980-tallet. Jon Fosse har ansvaret for lyrikkundervisningen, og kurset begynner med et veritabelt bombardement av modernismens klassikere – fra Charles Baudelaire til Gunnar Ekelöf og Tor Ulven. Etter hvert må studentene som seg hør og bør på et forfatterkurs, også skrive selv:

Neste dag fikk vi vår første skriveoppgave. Det var Jon Fosse som ga den, skriv et dikt ut fra et bilde, sa han, et hvilket som helst bilde, og etter lunsjen var jeg på vei bortover til museene ved Lille Lungegårdsvann på jakt etter et bilde jeg kunne skrive om. (...) (Knausgård 2010: 107)

Skriv et dikt ut fra et bilde, sa Jon Fosse. Og unge Knausgård begir seg til kunstmuseet i Rasmus Meyers allé, og han blir

fort fanget inn av den bildeverdenen som møter han i museet der:

Det første bildet som fanget oppmerksomheten min, var et enkelt landskapsmaleri, det forestilte ei bygd ved en fjord, alt var tydelig og håndgripelig, et slikt scenario kunne man tenkes å komme over hvor som helst langs kysten, samtidig som det fantes noe drømmeaktig over det, ikke på den trolske måten som hos Kittelsen, dette var en annen drøm, vanskeligere å gripe, men enda mer dragende. (Knausgård 2010: 108)

Det er et bilde av Nicolai Astrup Knausgård fester seg ved og siden skriver om i sitt dikt, det blir gjenstand for diskusjon i klasserommet noen dager senere. Knausgård leser sitt dikt høyt og får kommentarer fra Fosse:

Han sa at han likte Astrup, og at jeg ikke var den første som hadde skrevet om et Astrup-bilde, det hadde Olav H. Hauge gjort. Så begynte han å ta for seg selve diktet. Den første linjen, sa han, er en klisjé, den kan du stryke. Den andre linjen er også en klisjé. Og den tredje og den fjerde. Det eneste av verdi i dette diktet, sa han etter å ha forkastet hver eneste linje, er ordet widescreen-himmel. Akkurat det har jeg ikke sett før. Det kan du beholde. Og så stryke resten. (Knausgård 2010:114)

Knausgård blir stående igjen med en ettversing med ett ord, trolig den korteste ekfrasen i norsk lyrikk. Et særdrag ved Astrups framstillingsmåte er fanget inn i ett bildebeskrivende og bildefortolkende ord, det unndrar seg på sett og vis tidens gang og gjengir noe av den stemning, det ladede øyeblikk som for alltid er frosset fast i Astrups bilde. Knausgårds ettversing blir således stående i motsetning til det Olav H. Hauge-diktet som Fosse nevner, «Til eit Astrup-bilete» (Hauge 2000: 179), en ekfrase som på flere plan tematiserer nettopp tidens gang og beretter fortellingen som leder opp til den situasjonen, det pregnante øyeblikk som er fanget inn i Astrups «Vårnatt i hagen» (1908), og det som skjer etter at dette natlige øyeblikket er over. Dette bildet henger nettopp i det galleriet

Knausgård oppsøker ved Lille Lungegårdsvann, og Jon Fosses artikkel om dette diktet, «Ein stad mellom subjekt og objekt» (1994), er i grunnen det første i en veldig lang resepsjonshistorie som vektlegger det faktum at diktet er skrevet til et bilde; at dette bildet igjen er en avbildning av noe som foregår i et vestlandsk fjordlandskap; at diktet ikke har en direkte tilgang til den virkelighet som er avbildet i bildet:⁴

TIL EIT ASTRUP-BILETE

Kan henda drøymde dei um dette her
å møtast på ein klote, på ein stad
der hegg og apal stend i syreblad
og blømer slik ei dulgrøn vårnatt nær

ved fjorden? Vera saman, planta bær
og så ein innvigd åker rad for rad
med urter bak ein steingard som dei la
kring helga lundar, dei som fyre fer?

Dei er i riket sitt og sår si jord.
Og vårnatti er ljøs av draum og gror.
Dei legg kje merke til at ein kjem stilt

i snjoskardet og stig på vatnet no.
Men då dei natta, såg dei månen vod
i gullserk ute der so unders mildt.

Sonetten er prototypen på det lyriske, noe «Til eit Astrup-bilete» kan eksemplifisere. Sonetten regnes gjerne som en romlig og arkitektonisk struktur både i sin rent ytre form og sin indre struktur, den består av to hovedfløyer (otaven og ses-tetten) med to rom (kvartetter og tersetter) hver seg, og som

⁴ En grundig lesning av diktet som ekfrase med en gjennomgang av hele dets resepsjonshistorie finnes i min bok *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Huges romantiske metapoese*. Se Karlsen 2000: 2002 – 227. Siste del av artikkelen «Palimpsest og polyfoni, abstraksjon og ikonkvalitet: meir om Olav H. Huges kunstverksekfraser» gir nok et bidrag til nærmere forståelse av diktet. Se Karlsen 2009: 218 – 230.

vi kan se, legger Hauge sin fortelling, sitt musikalsk-orkesterte ordmateriale inn i disse rommene og utspiler åpningene mellom dem ved enjambementet: Mye av diktets spenning ligger i de romlige strukturene satt opp mot de tidlige strukturene. I spenningen mellom disse strukturene skrives øyeblikket, tilstanden fram – og slik, kunne vi si, tilnærmer diktet seg bildets pregnante øyeblikk. Språkkunsten har tiden og tidens gang som sin grunnforutsetning, og diktet utgjør en fortellingsstruktur underlagt det enkle faktum at i en fortelling følger hendingene etter hverandre, i strukturen ofte også kronologisk ordnet. Likevel er det å fange nå'et, øyeblikket, sentralt i diktet, noe som gjerne betegnes som det lyriske diktets fremste kjennetegn.

Ekfrasen som utfordring av lyrikkbegrepet

Nå skal ikke jeg gi Jon Fosse, Eldrid Lunden eller Liv Lundberg eller andre lærere ved skrivekunstakademiene våre æren – eller skylden — for at ekfrasen står sterkt (eller for sterkt?) i norsk samtidslyrikk; diktformen eller sjangeren er omtrent like frekvent i samtidspoesien før skriveskolene ble til. Jeg tror Fosse kanskje ville få Knausgård og sine andre *writers-to-be* til å reflektere over kjente poetologiske størrelser, så som mimesisbegrep, ikonisk og symbolsk avbildning, *ut pictura poesis* eller *ut musica et pictura poesis*, at diktet er et talende bilde og at bildet er et stumt dikt, osv. Men så tidlig i kurset som Knausgård befinner seg på i eksemplet over, er kanskje målet først og fremst å reflektere over lyrikken – den moderne lyrikken – som diktart, se på dens sjangertrekk og reflektere over hvilke utfordringer ekfrasen som form/sjanger representerer. Den moderne skriftlyrikken er bildeorientert. Eksempelvis er benevnelsen imagisme (av imago = bilde), en dominerende retning innen den modernistiske lyrikken tidlig i forrige århundre, et enkelt uttrykk for dette, og imagismen har fremdeles impulsgivende kraft helt inn i vår mest samtidige poesi. Et dikt definerer vi gjerne som en kort tekst, en tekst som, slik vi før har nevnt, forsøker å framkalle og fastholde *en* til-

stand, *en* erkjennelse, *ett* øyeblikk. Ja, diktet kan endog ville *bli* (som) et bilde og prøve å overskride skriftens tidbundethet og ta i bruk bildekunstens romlige formtrekk (som i konkrete dikt), stilne den tidsmessige bevegelsen den uvegerlig er underlagt, stanse og «fryse» sitt uttrykk i et ekfrastisk øyeblikk. I det som gjerne kalles språklige stilleben, ultrakorte kortdikt, er denne driften mot å overskride de grunnleggende vilkår åpenbar. I moderne norsk poesi florerer slike kortdikt, og det er ikke vanskelig å forestille seg at en bildemessig effekt kan oppnås i slike dikt. Kortdiktet finnes også i ekfrasens form, f.eks hos Sigmund Mjelve og Tor Ulven, her eksemplifisert med Giacometti og Tor Ulven (Ulven 2000: 203):

(GIACOMETTI: TÊTE SUR TIGE)

Endelig
vaker
et menneske

som steinens
evne til
skrik

Diktets fremkallelse av et øyeblikk, dets fastfrysing av en tilstand, tematiseres eksplisitt i «Fiskeskøyta/Furutreet» av Jan Erik Vold. Dikt-jeget ligger bak en furutrestamme og ser et skip ute på sjøen. Skriftas grunnvilkår gjør at poeten er bundet til å legge handlingssekvenser etter hverandre, mens bildet kan framstille romlig samtidighet (Vold 1969:111):

FISKESKØYTA/FURUTREET

Jeg ligger på knausen
bak furutrestammen og ser

utover sjøen, da en fiskeskøyte
kommer dampende

forbi, med snuten inn
i furutrees bark – litt

etter litt blir den borte.
Idet jeg venter

på båtens fremkomst
på andre siden, fryser

jeg bildet og avslutter
hermed mitt dikt til deg

René Magritte, om fiskeskøyta
som gikk inn i furutreet – og ble.

Volds tekst er kort (om enn ikke blant hans aller korteste), og det kan som Ulven-diktet eksemplifisere et av de mest seig-livede kjennetegn ved diktet, nemlig korthetskriteriet, samtidslyrikkens tydeligste arv fra romantikken. Imidlertid er svært mange dikt mye lengre enn de 100 versene romantikeren Edgar Allan Poe foreskrev som maksimumslengde for å kunne være i det poetiske nået, i øyeblikkstilstanden. Langdikt er en svært dominerende form også i moderne norsk lyrikk, særlig i etterkrigslyrikken. For å beskrive langdiktet kan man gjerne nytte Jan Erik Volds kjente *objet trouvé*-dikt: «'Poesi er punkt, prosa er linje.» Langdiktet befinner seg mellom prosaen og poesien, linjen er underlagt tidens gang, mens punktet opphever den. Også i slike dikt står ekfrasen sentralt, på litt ulike måter. Følgende dikt av Paal-Helge Haugens innleder hans bok *Meditasjonar over Georges de La Tour* (1990) basert på bildene til den franske 1600-tallsmaleren Georges de La Tour (Haugen 1990: 5 – 6):

(Dreielirespelaren)

Dei samanfuga dagane, ringmuren
Det verkelege reiser seg over deg
i ein brun vegg, svakt hellande
over herja hovud

Dei lukka augo, munnens lydhol
Neven som vrir fram lyden
av noko anna, ei slag meining

Hentar ut det som er utan namn
Ein rein tone riven laus
av skitne hender
Spele seg bort
frå kroppens fengsel
ein mortar av minne
Svidde byar Flimrande lyst
Skuggar Visna barnekroppar
Eit kjerrelass død

Spele nåden ned over deg, over oss
Eit honninglys

til det garva skinnet ditt, til deg
denne sakte utfalda geografi
av sår og musikk

Meditasjonar over Georges de La Tour er egentlig *ett* ekfrastisk langdikt komponert langs to akser: diktets knappe, konsentrerte form imploderer meningsutvidende nedover via diktets bildeverden, mens langs den andre aksen ekspanderer diktet og hver enkelttekst lenkes sammen til en episerende struktur, noe som samtidig også gir mermening til hvert enkelt punkt på linjen.⁵ Hvert dikt i boka knytter an til La Tours bildeverden, og ut fra hver enkelt meditative ekfrase vokser det fram en helhetlig storkomposisjon. Komposisjonelt beslektet med denne boka er *Uten film i kameraet* (2010) av Hanne Bramness. Tittelen på boka tilsier at vi har med snapshots å gjøre, tekster basert først og fremst på fotografier av Henri Cartier-Bresson, Franscesca Woodman med flere. Ettersom man leser, merker man at diktene kopler seg sammen til beretninger om det forrige århundres Europa; den blir både en historiebok og historiserende refleksjoner om hvordan historiefortelling konstitueres. På tilsvarende måte forholder det seg med en annen kritikerrost diktsamling fra samme år, Jo

⁵ En grundig lesning av dette diktverket med vekt på det ekfrastiske finnes i artikkelen «'Spele nåden over deg, over oss'. Om nokre dikt i Paal-Helge Haugen: *Meditasjonar over Georges de La Tour*». Se Karlsen 2006: 265 – 280.

Eggens *Stavkirkedikt*. Boka inneholder et dikt til hver stavkirke i Norge (pluss én i Sverige og Polen), men kan leses under ett som en samlet framstilling om stavkirkene våre. Ja, lest grundigere er diktene kanskje en framstilling av Norge i nåtid og fortid med norsk historie prismatisk framstilt og sett gjennom stavkirkemotivet. Ekfrasen som lyrisk subsjanger kan slik, som bøkene til Haugen, Bramness og Eggen er eksempler på, iallfall ikke entydig knyttes til det tradisjonelle lyrikkbegrepets korthetskriterium.

Ekfrasen utfordrer imidlertid også vår tradisjonelle lyrikkforståelse på nok punkt. Det fremheves ofte at diktet er kjennetegnet ved det monologiske; innføringsbøkene i lyrikk sitterer gjerne det berømte utsagnet om at diktet er «monologische Aussage eines Ichs». Diktet er personlig og subjektivt; en stemning eller en følelse formidles av *ett* dikt-jeg, og det er en særegen nærhet mellom det talende dikt-jeget og det som dikt-jeget omtaler. La oss for enkelthets skyld igjen kaste nok et blick på det Vold-diktet vi nettopp har sitert:

FISKESKØYTA/FURUTREET

Jeg ligger på knausen
bak furutrestammen og ser

utover sjøen, da en fiskeskøyte
kommer dampende

forbi, med snuten inn
i furutrees bark – litt

etter litt blir den borte.
Idet jeg venter

på båtens fremkomst
på andre siden, fryser

jeg bildet og avslutter
hermed mitt dikt til deg

René Magritte, om fiskeskøyta
som gikk inn i furutreet – og ble.

Dette diktet er nokså snedig i forhold til det monologiske som kjennetegn ved lyrikken. Retorisk er den ekfrastiske henvendelsen nokså dominerende i diktet; dikteren i diktet taler til kunstneren *bak* bildet. Diktet er monologisk, ja vel, men samtidig også dialogisk inviterende; dikter-jeg og maler har noe felles. I ekfrasen finner man ofte en slik dialogiserende forholdningsmåte. Når den lyriske poeten bringer inn bildekunstneren eller bildekunstverket og endog også kan gjøre en tredje aktør, den leseren som også er eller har vært tilskuer til bildet, delaktig i utvekslingen, så må vi også bringe inn begreper som dialogisitet og flerstemmighet i vår grunnleggende lyrikkforståelse. Den ekfrastiske situasjonen er gjerne slik at poeten kan tale til den eller dem som er avbildet i kunstverket. I Gunvor Hofmos meditasjon over «Over Rodins Tanken» (Hofmo: 1996: 57) tales det eksempelvis direkte til den kvinneskikkelsen som er i ferd med å vokse fram fra (eller forsvinne i?) materien i Rodins berømte skulptur – og samtidig inkluderes *vi* i opplevelsen (jf. for eksempel «hvit synker du gjennom *oss*», min utheving, i strofe 2):

OVER RODINS TANKEN

Slik skimrer du fram
av kaos og stillhet i oss,
skjelvende, underlig blek av lys,
fryktsom som et dådyr som vil flykte
tilbake i mørket igjen ved den minste uro...

Så nær er du dypet,
hvit synker du igjennom oss,
tar naglene ut av korsfestede hender
og blindheten vekker fra de sluknede øyne,
rører ved nakne gjerder og forvitrede murer,
mørke bilder står stille i dugget lys –
og alt gjennomstråles og brister
og blir ånd ved deg...

Hos Hofmo apostroferes den kvinneskikkelsen som bokstavelig talt stikker sitt hode opp av marmorblokken i skulpturen. Men den som er avbildet i kunstverket, kan endog vende seg mot beskueren og gi sitt tilsvaret til den poetiske tiltalen; rent retorisk følges apostrofen av sitt gjensvar i den ekfrastiske prosopopeia. «Brancusi-fuglen» av Astrid Hjertenæs Andersen (Hjertenæs Andersen 1985: 185) er et av mange dikt som i sin helhet er bygget opp om den ekfrastiske prosopopeia; dikt-jeget som taler her er den fuglen som under Brancusis skapende hender til slutt slippes fri i siste strofe:

BRANCUSI-FUGLEN

(en rumensk skulptur)

Jeg er en fugl, Brancusi.

En storvinget fugl. I flukten. Før flukten.

Før hvilen på klippen.

Før vingene folder seg ut

er jeg idéen i fuglen om fuglen i rommet.

Fuglen som løfter sitt hode motivløst.

Som lys i bevegelse. Treet får eksistens.

Havet blir bølge på bølge og mer enn alt hav, Brancusi.

Verden begynner når fuglen letter.

Fuglen tyngre enn kirsebærblomster og sne.

En fugl ulykksalig forelsket i jorden.

I plogfuremulden.

Forelsket i gresset.

Grønt gress som gløder omkring mine aksler.

Holder fast på min trekant-skygge.

Min skygge som flytter seg

over vandrende sletter og vrir seg i elvespeil.

Elver med karper i og derfor musikk. Ditt hjemlands, Brancusi.

Jeg er lett som en sten mellom stener som letter bestandig.
Jeg er en fugl, Brancusi.
Fordi dine hender endelig slipper meg.

Så vel henvendelsesmåten som tematikken hos Astrid Hjer-tenæs Andersen kan sies å være typiske for etterkrigstidens norske skulpturdikt. Poeten kan altså overskride den monologisiteten som gjerne knyttes til det lyriske diktet. På en måte ligger dette så å si innebygget i ekfrasens palimpsestiske grunnstruktur, og nettopp dette – og ønsket om å overskride sentrallyrikkens formelle tvangstrøyer – er en viktig grunn til at så mange av modernistiske poeter har vendt seg til ekfrasen som lyrisk subsjanger.

Samtidspoesiens kunsthistorie

Vi har hittil gitt noen glimt fra samtidspoesiens kunsthistorie. Dikterne plukker fritt fra kunsthistoriens hyller og montre, skriver om skulpturer på sokler, malerier i museer eller fotografier i bøker. Også disipliner som grafikk og billedvev, video, installasjon og arkitektur er gjenstand for undersøkelse, dertil kunsthåndverk som tepper, puter og vaser. To forhold står klart fram om man gjennomgår et tekstkorpus fra ca. 1950 til i dag: Det er kunsthistoriens høyest rangerte, maleri og skulptur, også samtidspoetene oftest tar for seg. Og de forholder seg oftest til mestrene innenfor kunstdisiplinene enten det er de gamle klassiske mestere eller modernismens kanoniserte kunstnere.

Interessen for skulptur er slående, særlig den som er figurativ og menneskeliknende og gir mulighet for identifikasjon. Arven fra norsk romantikk, fra nasjonsbyggingsfasen i Welhavens tid da man skulle skape byrom og torg på europeisk vis med statuer på sokkel, vedvarer lenge i norsk lyrikk, faktisk godt inn på 50-tallet; i 1960 skriver eksempelvis Paal Brekke sonetten «Wergeland i bronse» (for øvrig en formelt spennende sonett) om Brynjulf Bergsliens Wergelandsmonument i Studentertunden fra 1881 (Brekke 2001: 174 – 175). At selve

det klassiske monumentet gjennom århundrer mister sin betydning under modernismen, synes altså ikke poetene å anfektes særlig av. Med August Rodins skulpturer fra 1880-tallet av oppløses gradvis den sterke figurative skulpturen, og som vi har sett, reflekteres dette for eksempel hos Gunvor Hofmo på 50-tallet. I 2006 viser Einar Økland i prosadiktet «Eitt blått ansjosmonument» i *Krattet på badet* (Økland 2006: 28) at skulpturen har inntatt helt nye felt. Han skriver eksempelvis dette om et «ansjosmonument» i ei rundkjøring i den vesle byen Tavira på Algarvekysten i Portugal:⁶

Eitt blått ansjosmonument er reist i Tavira. Ein kan gå rundt det frå alle kantar og heile tida sjå inn i ein stim av ansjos. Eg har sett det frå bil to gongar. Straks såg eg for meg heimlege monument over brislingen vår. Over vintersilda. Over makrellen, Over skreien. Og sidan eg også har vore barn, kunne eg ikkje la vere sjå for meg eit mennesmerke over vårens tallause vrikkande rumpetroll. Det ville eg plassert på botnen av eit basseng i parken, så kunne vatnent oppå fungert som sokkel. Det finst ein skulptør i mange av oss, sjølv om vi ikkje lagar statuar over store menn, driv med steinhogging eller løftar på tunge ting. Soklar er gjerne vanskelegast å få til.

For å sette det på spissen: Minnesmerker over konger, statsmenn og poeter hevet på sokkel, erstattes også i poesien av «eit minnesmerke over vårens tallause vrikkande rumpetroll» som det heter i Øklands dikt.

Hva enten det gjelder maleri eller skulptur, forblir poetene grovt sett trofaste mot det figurative. Nå vet vi at abstrakt kunst og modernistiske dikt samvirker på andre måter enn gjennom ekfrasen som form, men det er i grunnen litt påfallende at det abstrakte maleriet i så liten grad inviterer til ek-

⁶ Like ved siden av denne rundkjøringa ligger det en forlatt og øde fabrikkhall som i sin tid ble brukt til å foredle den ansjosen lokale fiskere leverte inn der. For øvrig er det satt opp skulpturer i alle rundkjøringene på innkjørselsveiene til Tavira som samlet sett utgjør et skulpturlandskap knyttet til lokal historie og utvikling.

frase, for i teorien skulle det appellere til det sanselige og åpne for frie assosiasjoner. Unntak finnes likevel. I «Abstrakt maleri» skriver Harald Sverdrup (fra *Sang til solen*, 1964, Sverdrup 2000: 119) om sitt møte med et maleri av Gunnar S. Gundersen.⁷ Men mest påfallende er det at dikteren, tross sin åpenbare ærefrykt overfor den stramme geometrien i bildet, ignorerer malerens abstraksjon:

ABSTRAKT MALERI

Til Gunnar S. Gundersen

Sollyset bygger pyramider i luften,
ingen herskelyst, ingen lidende menneskehet
får slippe til i leken med trekanter
mellom skapelsens hvitglødende spiss
og dødens sorte firkant

faraos løvegestalt
og de solbrente slaver flimrer forbi,
her velter katastrofene med et smil,
umenneskelig lyner sollysets fantasi
over vårt lille liv.

Vår tyngde presser oss ned
med våre erfaringers hamrede gull
som et ørlite smykke ved hjertet,
presser oss ned gjennom mørket

om litt legger døden oss
matematisk til rette
i rektangulære graver,
en farao her
tusen slaver der

I bildet er både Egypts pyramider og menneskehetens «rektangulære graver», ifølge Sverdrup. Bildets abstrakte kvaliteter uttrykkes i geometriske størrelser (trekant, firkant,

⁷ Gunnar S. Gundersen har mange bilder som kan ha vært forelegg for Sverdrups dikt. Så langt har det ikke vært mulig å bringe på det rene hvilket/hvilke Gundersen-bilde(r) «Abstrakt maleri» forholder seg til.

rektangler, m.v.) som parres med gjenkjennelige figurer og forestillinger. Sverdrup er ikke alene om å gripe til eller dikte inn motiver vi kan gjenkjenne i bildet, eller ta for seg eller dikte fram bildets symbolske og fortellende kvaliteter, heller enn å reflektere over formen. Arnljot Eggens refleksjoner over Jan Groths abstrakte bildevev i «Streken (Teppevevnad av Jan Groth)» (fra *Dikt mot det stumme*, 1993, Karlsen 2011: 111), et dikt skrevet til Jan Groths sceneteppe i Det norske teatret, kan nevnes i denne sammenheng – og det med en særlig nysgjerrighet siden veven i den ekfrastiske litteraturen opptrer som en metafor for teksten.

STREKEN

(Teppevevnad av Jan Groth)

søvnjengeraktig

følgjer han

ukjende lover

samtidig

lysande vaken

søker vibrerer

til synes tilfeldig

men gåtefullt

riktig

utan dagklar

berekning

som finst det

ein skjult

og ubevisst

matematikk

lever pulserer

slik ein bekk

i ei fjellside

plutseleg

finn att sitt får

slik også eit ord

i eit dikt

fell på plass

som svar

i seg sjølv

Også Eggen fokuserer på motivet, Groths langstrakte strek mot ensfarget bakgrunn, men dikteren er verken blind for formen eller for vevkunstens «lover». Hans metapoetiske refleksjon – *og den metapoetiske refleksjonen er den modernistiske ekfrasens særlige anvendelsesområde* - ligger dessuten som renning gjennom hele diktet, slik at forholdet mellom veven, bildene og ordene framstår som en uløselig helhet. Og dertil har han rent typografisk utformet diktet konkretistisk, som et strekbilde. Sverdrup og Eggen viser for det første hvordan bildekunstens abstrakte motiv ikke etterlikner noe i den ytre verden. For det andre demonstrerer de hvordan betrakteren konstruerer sine egne bilder i møte med kunstverket, og for det tredje hvordan poeten vever dem sammen til et nytt.

Da fotografiet framsto som en alternativ kunstart rundt 1850, syntes den å oppfylle det som hadde vært bildekunstens mål gjennom århundrer: en perfekt gjengivelse av den ytre virkeligheten. Fotografiet utfordret maleriets posisjon; de realistiske maleriene i samtida ble sett på som ufullkomne fotografier. Men allerede Vinje i sitt berømte selvportrettdikt «Medens Daguerreotypisten avgnider et mislykket Portrait» (1850) gjør det imidlertid klart at det mekaniske ikke er noen garantist for en sann avbildning. Tross denne erkjennelsen har både senere diktere og teoretikere latt seg fascinere av fotografiets paradoksale natur. Fotografiet er både avtrykk av verden og et konstruert uttrykk for den. Samtidig som fotografiet er gjenkomst av nåtid, det fotograferte øyeblikket, peker det på dette øyeblikkets fravær, og eksempelvis er Paal-Helge Haugen, Cecilie Løveid og Hanne Bramness alle poeter som tematiserer denne problemstillingen. Dikterne ser verken på fotografiet eller bildekunstens øvrige kunstretninger utelukkende som bilder, men utnytter det potensialet som ligger i de forskjellige kunstneriske mediene. De tematiserer maleriets evne til illusjon, skulpturens antropomorfe kvaliteter og bestandighet, fotografiets fengslende øyeblikk, vevens lover og også arkitekturens rom og materialitet. At den figurative kunsten oftere brukes som springbrett for ekfrasen enn

den abstrakte, skyldes kanskje først og fremst dette: Den har et iboende litterært potensiale, og den skaper gjenkjennelse og vekker erindringen, skaper mulighet for fortelling. Nå kan det imidlertid også være slik at poeten slett ikke trenger noe bilde, en skulptur eller en installasjon for å skrive en ekfrase. Prosadiktet som følger etter Einar Øklands før nevnte «Eitt blått ansjosmonument» i *Krattet på badet* (Økland 2006: 28), er et slikt dikt. Diktet handler om betongstruktur, og innefra denne betongstrukturen kan man se ut på det omliggende landskapet gjennom ulike glugger og åpninger. Øklands betongkasse kan således minne om mange skulpturer innenfor ulike *land art*-prosjekter, for eksempel innenfor den skulpturlandskapssamlingen (Skulpturlandskap Nordland) som er utviklet i Nordland fylke. På spørsmål om hva som er forelegget for diktet, svarer Økland at den skulpturen han skriver om, er «oppfabulert».⁸ Diktet er således et eksempel på det som kalles en *forestilt ekfrase*. Slike finnes det mange eksempler på i norsk samtidspoesi; hos Hans Børli, Olav H. Hauge, Stein Mehren, Tor Ulven – for å nevne noen.

Den feministiske ekfrasen

Den moderne ekfrasediskusjonen har vært ladet med kjønnsproblematikk: Kunstbildet er skriftens fremmede andre som kvinnen er mannens andre. Den ekfrastiske grunnsituasjonen har gjerne vært slik: Den kvinnelige modellen er underlagt den mannlige malerens begjær og blick, og den avbildede kvinne blir så i sin tur underlagt den mannlige poetens begjær og blick. De fleste ekfrase-studier er viet mannlige poeters forfatterskaper; naturlig nok, kan man tenke seg i og med at blant poeter og bildekunstnere har menn iallfall, historisk sett, vært i flertall. Dertil kommer at mannlige og kvinnelige poeter kanskje ikke alltid har hatt de samme forelegg for sine dikt. Satt på spissen: Alle kjenner Keats' ekfrase, «Ode on a Grecian Urne», men få kjenner

⁸ Einar Økland i brev til meg datert 16. august 2010.

«Lines to a Teapot» av den samtidige Joanna Baillie. En te-kanne er kanskje ikke like aktverdig som gjenstand for et dikt som en gresk vase, men diktet til en tekanne bør likevel kunne inngå som et sentralt dikt i den ekfrastiske kanon.⁹ Kan hende er det slik at kvinnelige poeter er tidlig ute med å bringe det lave og hverdagslige inn i den høye litteraturen, men kan hende er det også slik at kvinnelige bidrag til genren har vært oversett i kritikken og lyrikkhistorieskrivningen, selv når kvinnelige poeter skriver om de kunstverk som har fått plass i museene. Kaster vi et blikk på det som her kalles samtidslyrikk, kan det knapt være tvil om at to av de mest sentrale bidragsytere til genren og samtidig to av etterkrigstidens mest sentrale poeter, er kvinner: Gunvor Hofmo og Astrid Hjertenæs Andersen. Også i senere poetgenerasjoner finnes sentrale poeter som kan dyrke ekfrasen: Åse Marie Nesse, Eldrid Lunden, Inger Elisabeth Hansen og Hanne Bramness. Sett på denne bakgrunn er det rett og betimelig å spørre: Hva skjer når kvinnelige poeter går inn på det som har vært en mannlig arena og skriver ekfraser?

Å svare fyllestgjørende på et slikt spørsmål vil kreve en egen avhandling, men la meg kort presentere noen antydninger med utgangspunkt i Hofmos og Hjertenæs Andersens diktning. Svært mange mannlige poeter har skrevet om Auguste Rodins «Tenkeren», mens Gunvor Hofmo skriver som vi har sett, om samme skulptørs «Tanken», skulpturen med kvinnehodet som presser seg opp og ut av en massiv materie. Når Astrid Hjertenæs Andersen skriver om «Bran-cusi-fuglen», sees verden fra fuglens perspektiv; poeten låner kunstgjenstanden sine ord, slik vi allerede har poengtert. Når samme poet skriver om Gustav Vigelands «Kvinnen og øglen» (Andersen 1985: 31), spør hun: «Hvorfor kjemper du ikke, kvinne?» Et spørsmål rettet til kvinnen i skulpturen

⁹ Disse to ekfrasene er også kort drøftet i innledningskapitlet i *Ord og bilde. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* ut fra et litt annet perspektiv, nemlig forholdet mellom det høye og det lave i bildekunsten. Se Karlsen 2003: 18 – 19.

som underlegger seg det mannlige blikkets makt. Altså: Den kvinnelige poet kan ha øyne for andre estetiske objekt enn de sedvanligste; hos den kvinnelige poet fremgår det at blikket kan brukes til annet enn å dominere andre, eller kvinner kan bruke blikkets makt til se og eksponere patriarkalske strukturerer. Dermed er det ikke sagt at mannlige poeter ikke kan ha blikk for de mer unnselige estetiske objekter eller bruke blikket til annet enn dominans. Tvert om kan for eksempel en poet som for eksempel Paal-Helge Haugen også i sin ekfrastiske skrivekunst være skeptisk til vår kulturs overdrevne tiltro til synet som den ypperste blant våre sanser og sannhetens garantist.

Sluttord

Om noen tendenser vedrørende ekfrasens plass i norsk samtidslyrikk skulle bringes i kortform avslutningsvis, kunne i det minste følgende fastslås: For det første fremviser ekfrasene hvor utadventt og internasjonalt orientert norsk lyrikk har vært og fremdeles er. Norsk diktning har lenge vært satt og sett i nasjonsbyggingens tjeneste og perspektiv, men mange ekfraser viser oss at det som her kalles samtidslyrikk, er svært så internasjonalt orientert; den viderefører i så måte arven fra romantikken. For det andre: Vi nevnte innledningsvis at ordet *samtidslitteratur* så å si er et nyord i norsk, et uttrykk for vår usedvanlige appetitt og interesse for oss selv og vår egen tid på bekostning av historien. Samtidspoetene fremviser derimot ofte en annen orientering. I 2010 kan Jo Eggen, som vi har nevnt, skrive om stavkirker, de samme kirkene – selve norskhetens symboler så å si – som de tidlige romantikerne og nasjonsbyggerne i sin tid var så opptatt av og ønsket å bevare for ettertiden. Paal-Helge Haugen, som vi også har nevnt, kan bruke ekfrasen til å føre en samtale med Georges de La Tour på tvers av landegrenser og fire århundrer. I en tid da underholdningsindustrien, heri også alle former for underholdningslitteratur, morer oss til døde – skulle ikke da en historiserende og utadventt sjanger, en sjanger med evne

til å stille de påtrengende eksistensielle spørsmål, en sjanger ladet med refleksjon, selvrefleksjon og selvfornyelsesevne, slik det ekfrastiske diktet er, være som en nødvendighet å betrakte?

Litteratur

- Andersen, Astrid Hjertenæs 1985: *Samlede dikt*, Oslo: Aschehoug.
- Attridge, Derek 2009: 'News that Stays News': Literature, Invention and Cultural History. I *Edda*, 1, 2009, 3 – 8.
- Brekke, Paal 2001: *Samlede dikt* [1], Oslo: Aschehoug
- Eide, Ove (2006): Frå kanon til literacy. Det nye norskfaget i nærlys og perspektiv. I *Norsklæreren*, 2, 2006, 6 – 13
- Fosse, Jon 1994: Ein stad mellom subjekt og objekt. I Terje Tønnessen (red.): *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfattarskap*, Oslo: Fagbokforlaget. 91 – 97.
- Hauge, Olav H. 2000: *Dikt i samling*, Oslo: Samlaget.
- Haugen, Paal-Helge: *Meditasjonar over Georges de La Tour*, Oslo: Cappelen
- Hofmo, Gunvor 1996: *Samlede dikt*, Oslo: Gyldenda
- Karlsen, Ole 2000: *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub
- Karlsen, Ole 2003: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Oslo: Samlaget.
- Karlsen, Ole 2006: «Spele nåden over deg, over oss». Om nokre dikt i Paal-Helge Haugen: *Meditasjonar over Georges de La Tour*. I Per Thomas Andersen (red.): *Lesing og eksistens. Festskrift til Otto Hageberg*, Oslo: Gyldendal Akademisk, 265 – 280.
- Karlsen, Ole 2009: Palimpsest og polyfoni, abstraksjon og ikonkvalitet: meir om Olav H. Hauges kunstverksekfraser. I *Norsk litterær årbok*, 2009, Oslo: Samlaget, 206 – 230.
- Karlsen, Ole (red.) 2011: *Poesi og bildekunst*, Oslo: Fagbokforlaget.
- Karlsen, Ole 2011: «Ekfrasen». I Ole Karlsen (red.): *Poesi og bildekunst*, Oslo: Fagbokforlaget, 13 – 22.
- Knausgård, Karl Ove 2010: *Min kamp* (5), Oslo: Oktober.

Sverdrup, Harald 2000: *Samlede dikt* [I], Oslo: Aschehoug.

Ulven, Tor: 2000: *Samlede dikt* (redigert av Morten Moi), Oslo: Gyldendal.

Vassenden, Eirik 2007: Hva er 'samtidslitteratur', og hvorfor leser vi den? Noen begrepshistoriske og fagkritiske bemerkninger. I *Edda*, 4, 2007, 357 – 371.

Vold, Jan Erik 1969: *kykelipi*, Oslo: Gyldendal.

Økland, Einar 1993: *Dikt i samling*, Oslo: Samlaget.