

Øyvind Rimbereid

## KJÆRLIGHET OG RASERI OM JO EGGENS DIKT «ORDET KJÆRLIGHET»<sup>1</sup>

### I

«De er et ledd i en enhetsfront, en enhetsfront mot at ordet blir behandlet som en fetisj,»<sup>1</sup> skriver den russiskelitteraturteoretikeren Roman Jakobson i 1926 om visse former for (leken) diktning. Ordene passer også på mange av diktene til den norske poeten Jo Eggen (f. 1952). En sak er at Eggen lenge har befattet seg med moderne russisk litteraturtenkning og modernisme (med oversettelser blant annet av poeten Osip Mandelstam). En annen sak er at hans egne dikt saktens kan betegnes som modernistiske, språkrefleksives om de er. Slik sett inngår han i den norske 80- og 90-talls poesien, som ofte omtales som en fornying av modernismen. Men Eggen ligger skeivt i landskapet. Ulikt mange av sine samtidige nøyer han seg sjelden med å forbli i det såkalte «litterære». Enda så personlige diktene hans kan være, lukker de seg aldri om seg selv. De forblir aldri innenfor språkets reine eller ureine eksistens. Dette er dikt som nettopp yter motstand i Jakobsons forstand, det vil nærmere bestemt si dikt som virker presset fram av kulturens kontinuerlige fetisjerende trykk.

### II

Eggens dikt har en sjelden intensitet. Som en liten hypotese tenker jeg at dette ikke bare har med forfatterens tem-

---

<sup>1</sup> Essayet har tidligere vært publisert i Øyvind Rimbereid: *Hvorfor ensomt leve. Essays*, Oslo: Gyldendal, 2006, s. 47 – 58.

perament å gjøre. Det handler også om hva diktene hans er laget av, om alle de områdene som diktene hans har hentet sitt materiale fra. Skulle jeg assosiere Eggen med et virke, måtte det blir samlerens. Diktene hans kan kanskje sammenliknes med en loftsbod? Eller en overfylt garasje? At det er der inne Eggen romsterer, for så å ombrekke og rekonponere sine språkgenstander? Slik er for eksempel diktet «Serbisk propaganda» (*Forholdninger*, 2001), som utelukkende – ifølge forfatteren på en opplesning – består av lån fra graffittier og andre uttrykk for serbisk humor under Kosovokrigen:

Columbus, din forpulte nysgjerrigper  
Hjelp Clintonhjerneeteren  
han dør av sult  
ONLY YOUR BRAINS ARE INVISIBLE  
Bruene vil gjerne overleve dere  
AMERIKA er JURASSIC PARK  
NO RYAN WILL BE SAVED

Skjønt, hos Eggen finnes alt dette – graffittier, politiske slagord, mytiske anslag og musikkteoretiske refleksjoner – side om side med de mest personlige og såre erfaringer. Det gjør sitt til at disse diktene sjelden forblir lyrisk syngende. I den grad diktene hans er musikalske, er de det på et litt haltende vis. Det er som om Eggens dikt først stemmer når de ikke er helstøpte og likevektige. Som om diktene viser til noe ved verden som ikke går opp i det som klinger reint og likefram. Det er dikt med brudd og fremmedlegemer, med ord og fraser som stadig stikker seg ut. Det er som om poeten trekker med seg ei røys av stoff han har funnet utenfor kanondiktningen, brukt og ubrukt, privat og offentlig, ærverdig og trivielt, moderne og historisk, skjønt og stygt – for så å sette dette sammen igjen til dikt, med all den språklige omarbeidingen det innebærer. Det er en poetisk helhet der vi nok kan gjenkjenne de ulike delene, hvor de kommer fra, og hva de til vanlig forsøker å fortelle oss, men ikke uten at vi samtidig ser dem som ufullstendige, som frarøvet makten de har utenfordiktet.

I Eggens dikt kan vi se ordene tydeligere, både som fetisjer og som frigjort fra dette. Et slikt dikt er «Ordet kjærlighet» fra samlingen *Forholdninger* (2001). Det er en samling som grovt skissert kan sies å være spent opp mellom tre punkt: musikk, politikk og kjærlighet. Men disse motivene behandles ikke som avsondrede områder. Det handler heller om motiv som tvinnes inn i og ut av hverandre, som forstyrres og utvides i kollisjoner. Så har også tittelen *Forholdninger* med dette å gjøre; det er et musikkteknisk begrep for forholdet mellom to toner som ligger (litt for) tett, eksempelvis en liten sekund fra hverandre (som c og ciss), og som i kraft av sine ulike tonale system skjærer inn i hverandre, med de dirrende og ekspressive klangene det kan skape. Det er et begrep som også treffer diktet «Ordet kjærlighet». For selv så imøtekommende og harmonisk motivet her klinger, så er det et dikt som mest av alt opererer i betydningenes forstyrrelse, forvrengning og kakofoni. Men diktet eksponerer oss også for et mer generelt aspekt. «Ordet kjærlighet» eksemplifiserer poesiens særskilte måte å bevege seg på, eller bedre: poesiens særskilte måte å tenke på. Det er også et komplekst dikt. Det har mange tråder og har enda flere krysningspunkter. Jeg har her valgt å legge mest vekt på diktets første halvdel, da det er her det mest interessante utspiller seg – i et lesningens perspektiv.

### III

#### ORDET KJÆRLIGHET

En sjokolade som er blitt klissen?  
De runde bitene av Smil  
kjølige, som bokstavtyper  
gode å holde i, tenke på, glede seg til,  
like, men atskilte,  
smelter sammen i løpet av filmen  
til et klamrende kaos, demonisk, forvirra,  
et double-bind-grep av alle på en gang

der du ikke engang ser problemet  
og løsningen kan du bare glømme.  
Et grøtete hallo i telefonen,  
et ord som ikke får opp munnen.  
Kom fram med det, kom ut av din egen munn!  
Klem til nå, sier de.  
Ordet er for raskt, skal ha med seg for mange lyder,  
du har ikke forstått noe når du har sagt det  
ikke tenkt noe når du har tenkt det.  
Det svever over hodene våre  
som en vektløs reklamepolitiker:  
det har glømt at det er oss.  
Det vil herske over oss  
uten å vite hvorfor.  
Det raser over scena  
med håret foran ansiktet.

Med sin saklige ordlyd er det ikke urimelig å assosiere tittelen på diktet i retning av definisjonen, slik vi finner den i leksikon eller i ordbøker. Men dette endrer seg straks vi tar til å lese diktet. Første linje er nemlig formulert som et spørsmål: «En sjokolade som er blitt klissen?» Diktet åpner altså ikke i det avgrensede, definitoriske og fastslående, men i det tentative og undersøkende. Sakte, halvt klinisk tar diktet til å tale ut fra en undersøkende holdning. Mye kan sies om denne første-linjen. Det mest åpenbare er det formelle, nemlig at linjen, sammenstilt med tittelen, danner en metafor. Ordet kjærlighet blir, som vi ser, sammenliknet med en sjokolade. Et tilforlatelig, for ikke å si banalt bilde. Men altså, bare umiddelbart. For det første er sjokoladen her metafor både for ordet (språket) og for kjærligheten. Metaforen belyser altså to elementer samtidig. Ikke mindre kompleks blir det om vi ser på innholdet i metaforen. Mens diktets tittel så å si mimer overskriften til en tekst med et denotativt og fiksert innhold (som i et leksikon), så blir vi i denne første linjen konfrontert med en mildt sagt konnotasjonsrik og betydningsåpen metafor.

Som vi vet, har kjærligheten siden middelalderen vært et kongsmotiv i den lyriske diktningen, hos Petrarca, Shakespeare, Wergeland. Kjærligheten har vært det høyeste motivet, det mest uutgrunnelige, det tragiske, det innfrende, det evige og det mest allmenne. Det er også gjennom kjærligheten Gud virker i oss, som det heter i Paulus' Korinterbrev. Mer enn godt vet vi også hvor sterkt dette temaet står i populærkulturen, der det jo tutes om romantisk kjærlighet døgnet rundt, som om kjærligheten er det eneste som er verdt å synge om i livet. Det Eggens dikt gjør, er altså å dra dette store temaet ned. Det drar temaet ned mot det trivielle og ukompliserte, for ikke å si mot kroppens enkle lyst: en sjokolade. Noe som også slår oss, er at den blir beskrevet med adjektivet klissen. Det er ingen oppsiktsvekkende karakteristikk. En sjokolade kan lett bli klissen, den. Adjektivets viktigste funksjon er i så måte å presisere sjokolademetaforen. Men ordet klissen er et ord vi også ofte bruker metaforisk. Det er jo vanlig å betegne sentimentale framstillinger av kjærligheten som noe «kliss». Dermed har vi en metafor som vi med Jakobson nettopp kan omtale som en avautomatisering av en språklig fetisj, i dette tilfellet ordet kjærlighet. Men som vi etter hvert skal se, går diktet lenger enn å utøve språkkritikk og vise tomheten i frasene vi omgir oss med.

Så langt første linje. Hva diktet spenner ut i det påfølgende, er fortellingen om hvordan sjokoladen har kunnet bli så klissen som den er blitt, og dermed en gyldig metafor for ordet kjærlighet. Som vi ser, blir dette fortalt med stadig nye bilder, det vil si med troper (omskrivninger med enkeltord) og figurer (omskrivninger med fraser, setninger). Vi har her å gjøre med en hel rad av tropologiske og figurlige forskyvninger eller fordoblinger, som både presiserer og utvider det metaforiske nivået som alt er etablert. For allerede i annen linje har sjokoladen blitt til typen Smil. Altså, en sort sjokolade som i seg selv har et navn med et bredt betydningsregister. For det første er det et navn på et produkt som er assosiert med konsum og konstruerte behov, et objekt som mer enn

tydelig peker mot selve grunnmekanismen i den moderne kapitalismen: fetisering av varer gjennom bruk av merkevarer og logoer, som gjerne lover lykke og smil. Ja, er det ikke et slags lokkende smil innerst i alle varer? Viktigst er likevel at det handler om en sjokolade som har en særskilt trope til navn. Symbolsk forbinder vi jo smilet med vennlighet, lykke, glede – og ikke sjelden nettopp med kjærlighet. Den tropologiske knoppskytingen utvikler seg altså i diktet. Sjokoladen blir, i tredje linje, selv utvidet tropologisk. Den sammenliknes similisk eller halvmetaforisk med «bokstavtyper». De runde bitene av Smil-sjokoladen gis her emosjonelle egenskaper, de beskrives som «gode å holde i, tenke på, glede seg til».

La oss stanse opp litt her, og tenke over hva som ligger til grunn for disse transformasjonene. Stadig handler det jo om ordet kjærlighet. Tolket allment kan vi si at ordet kjærlighet i andre til femte vers framstår som håndterlig, prosjekterbart og harmonisk. Gjennom sammenlikningen med bokstavtyper, samt frasen «like, men atskilte», synes ordet kjærlighet å adlyde individuasjonsprinsippet. Bokstavene er jo – både de fysiske som blir brukt i trykkerier, og dem vi leser på papiret – avgrensede, selvomslettende og skilt fra hverandre. Skal vi gi oss til å tolke disse betydningene, kan det synes som at diktet tenker ordet kjærlighet, som selv består av tydelige, atskilte bokstaver, som noe høyst avklart og essensielt. Kjærligheten, slik den blir uttrykt språklig gjennom ordet «kjærlighet», er fullt ut mulig, som plan («tenke på») og som behag («gode å holde i»). Så kan vi spørre oss om det er fordi ordet kjærligheter atskilt fra kroppen («kjølige» og «gode å holde i») at det framstår slik? At det er derfor det er blitt et ord som det er mulig å drømme om, håpe på, kjenne behag over – og som kan betegne en sivilisert kjærlighet? Med den sjettede linjen er vi tilbake i det første bildet, i den fysiske opplevelsen av den «klisne sjokoladen». Vi får nå vite årsaken til at sjokoladen er blitt så klissen. Tiden har gått («i løpet av filmen»), og sjokoladebiten har gitt etter fysisk i hånden, just på sjokoladers vis. Trivielt, ja. Men like fullt er det dette som setter i gang

det skredet av tilstander, emosjoner og relasjoner som utgjør resten av diktet. Denne tilsynelatende banale hendelsen, at sjokoladen smelter, skal vi derfor vende tilbake til, om litt. Men nå er vi altså i en kino, der både kjærligheten og Smil-sjokoladen hører til. At en filmrulle samtidig som sjokoladen smelter, har betydning. Hvilken film det er, sies det ingenting om. Med diktets tittel *in mente* assosierer vi likevel lett til genrefilmen kjærlighetsdrama. I så måte er det jo ikke urimelig å tenke i retning av en film som nettopp skildrer kjærligheten som noe håndterlig, akseptabelt og sivilisert – til det som ordet kjærlighet vanligvis viser til. Men det er også mulig å lese ordet film som et større bilde, nemlig som en allegori. Mens livet, eller kanskje et intermesso i ens liv (et kjærlighetsintermesso?), går sin gang – ja, da smelter sjokoladen. Eller generelt: Denne allegoriske fortellingen om kjærligheten, stablet opp av en serie metaforer, smelter nå ned, bryter sammen. Og da skjer hva?

#### IV

Men først et teoretisk poeng. Som vi har sett, forskyver bildene seg stadig i diktet, og dermed også betydnings- og lesemulighetene. Det er et påfallende ladet betydningsrom vi etter hvert befinner oss i. Hver verslinje har bare vært et skritt lenger inn i det metaforiske og allegoriske. Men det er et betydningsrom som er arbeidet fram gjennom en særegen logikk. Det er en logikk som står langt fra sakprosaens eller dagligtalens fortellende, beskrivende eller argumentative språk. I taler, byråkratiske tekster eller litterære fortolkninger fungerer oftest tropene og figurene kun som ornamentikk. Der er figurene lokale, de har entydige betydningsutvidelser som sitt formål, og den bokstavelige betydningen slippes i bunn og grunn aldri av syne. I Eggens dikt, derimot, springer tanken ut av tropenes og figurenes egen logikk og konsekvens. Her er det ikke temaet, omkranset av kulturens topoi og tankesett, som setter i gang tanken, men de poetiske bildene – hva disse enn måtte tilby av ideer, forløp og mønstre.

Når diktet først er koplet til grunnmetaforen sjokolade, synes hele det tropologiske og figurlige reisverket også å følge med videre, samme hvor det måtte ende. Diktet har latt sjokoladens karakter, dens ustadige konsistens, bestemme hvor tanken skal lede oss, selv så fjernt det må virke satt opp mot det opprinnelige temaet. Mer presist har diktet behandlet det metaforiske nivået «realistisk». Den bokstavelige betydningen av ordet klissen er blitt en like relevant og produktiv metafor som den konvensjonelle metaforiske betydningen av det samme ordet. Diktet har snudd opp ned på det bokstavelige og metaforiske. Ja, det er som om tankearbeidet i diktet er utført på sjokoladervis! Har vi først omtalt dette som realisme, skulle det også være mulig å ty til en omskrivning av den ungarske romanteoretikeren Georg Lukács' ord om den realistiske romanen: Diktet har tenkt fritt og egenrådig, uavhengig av kulturelle og genrehistoriske føringer, og slik åpnet seg for en slags *poesiens triumf*. Hvor ender diktet så i sin poetiske triumf? Et ganske annet sted enn det vi vanligvis assosierer med ordet kjærlighet, må vi kunne slå fast. Det positive, metaforiske og allegoriske reisverket diktet så langt har arbeidet fram, kollapser når grunnmetaforen gir etter eller smelter. Men nettopp i denne nedsmeltingen er det at diktet sier noe sjeldent om ordet kjærlighet. Det som diktet i sin fortsettelse skildrer, er nemlig det som framtrer når ordet kjærlighet *selv* gir etter, når ordet kjærlighet mister sine grenser og former. Ordet kjærligheter nå tapt som sentrum i diktet, det er desavuert som en trygg størrelse. Det som da bryter fram og avdekkes, er noe som mest likner et mareritt: «(..) et klammerende kaos, demonisk, forvirra, / et double-bind-grep av alle på en gang / der du ikke engang ser problemet/ og løsningen kan du bare glømme.» Men også i dette skrekkens univers kan vi tolke ut flere og mer presise betydninger, så trope- og figurrikt som diktet fortsatt er. «Smelter sammen» har vi lest, og kan vel tenke oss at dette handler om to individers om smelter sammen «i løpet av filmen»: At den individuelle identiteten vi trenger som mennesker, blir tynt, og at alt som måtte



ha å gjøre med respekten for den andre, utslettes. Med diktet kan vi også spørre: Er det ikke slik det også kan være? Er det ikke dette vi så godt vet kan oppstå i intime, mellommenneskelige relasjoner: maktvilje og eiertrang («klamrende kaos»), artikulerte og uartikulerte overgrep («double-bind-grep») og kommunikasjonssammenbrudd («grøtete hallo i telefonen») – samt oppi det hele, hvilket kanskje er det verste: kommunikasjonstvang («Kom fram med det, kom ut av din egen munn! / Klem til nå, sier de»). Under slike forhold må nødvendigvis samtalen «smelte ned», enhver plan for livet og kjærligheten bryte sammen, enhver følelse komme på etterskudd («Ordet er for raskt, skal ha med seg for mange lyder»). Nei, ikke en gang *tanken* på løsninger er her mulig, som diktet sier i sin tiende linje. Men stadig svever ordet kjærlighet «over hodene våre / som en vektløs reklamepolitiker: / det har glømt at det er oss». Det lar oss ikke slippe unna, sier diktet, det håner oss, høyt der oppe i sitt suverene svev. For ordet kjærlighet kan bare eksistere i det abstrakte, i det umulige idealets sfære, hvor det kun viser til seg selv («som en vektøs reklamepolitiker»). Der oppe er ordet som irrealitet og bilde blitt ett. Der kan det eksistere som noe som forsøker å tvinge oss til å forstå noe som er – tomt. Der oppe kan ordet beholdes som fetisj. Mens her nede, i den verdenen som den klissete sjokoladen befinner seg i? Der har ordet kjærlighet mistet all relevans. Men kanskje kan ordet kjærlighet bare erkjennes som fetisj sett fra et «nedenfra», erfart og tenkt ut fra den smertefulle kontakten med jordiske kår. Det er kosmos sett fra kaos. Det er essensenes og idealenes sfære sett fra det mislykkedes og mangelfulles perspektiv. Detsom diktet munner ut i, er da også for det meste bare noe *menneskeaktig*: «Det raser over scena / med håret foran ansiktet.» Det er uten identitet, denne siste figuren i diktet. Mest likner det et gammelt hedensk vesen, blottet for kristendommens og humanismens individualiserte ansikt. Alt som står igjen, er en kropp. Ja, er det den mytologiske Medusa som til slutt trer fram på diktets scene, med sitt hår av giftige ormer og med kraft til å forsteine alle som

stirrer hennes vei? Eller er det kjærlighetsgudinnen Afrodite som «raser over scena»? Bare denne gang anonyme Afrodite. Afrodite tildekket, ansiktsløs og med bare raseri å tilby som et siste språk. En furie, en kvinnelig hevner, som raser over begjærene i oss og over driftenes og maktens blindgjengeri. I såfall er det dette diktet vil minne oss på: Det som truer under, ja, alltid truer, også når vi kjenner oss som lykkeligst og kan få lyst til å hviske det for oss selv, dette ordet som fortsatt finnes i diktets tittel.