

Ole Karlsen

MUSIKK. BILDENDE KUNST: JO EGGENS EKFRASER

I

I 1955 gjenoppvekket den østerrikske stilforskeren Leo Spitzer det da i litteraturvitenskapen sovende ekfrase-begrepet og ga det følgende forklaring: Ekfrasen er «the description of an *objet d'art* by medium of the word» (Spitzer 1955: 218). Siden den tid og særlig i de siste 20 – 30 årene har ekfrasediskusjonen pågått med betydelig engasjement, og en rekke forskningsarbeider har kommet til også innenfor den nordiske litteraturvitenskapen. Den teoretiske diskusjonen omkring ekfrase-begrepet har særlig vært viktig innenfor lyrikkforskningen, og i internasjonal forskning så vel som innenfor den nordiske kan det knapt være tvil om at både teoretisk tendens og praktisk forskning har fulgt i kjølvannet av Spitzers legendariske definisjon. Ekfrasen er «the description in verses of an *objet d'art*», skriver G. Kurman (Lund 1993: 214) og avgrenser dermed ekfrasen til lyrikken som kunststart, mens James A. W. Heffernan i *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis* lar sin definisjon romme det meste både av skrift og visuell kultur: «ekphrasis is the verbal representation of visual representation» (Heffernan 1993: 3). Selv har jeg i flere arbeider knyttet an til denne hovedtrenden i ekfraseforskningen, men jeg har i likhet med mange andre følt et visst behov for avgrensning av den tekstmassen som bør inngå i ekfrasebegrepet om det skal benyttes som analyseredskap innenfor sjanger- og diktstudier. Mitt pragmatiske bud på definisjon har derfor vært slik: Ekfrasen er «estetisk handsama verbal representasjon av

estetisk handsama visuell representasjon» (Karlsen 2003: 16), vel vitende om at også denne forståingsmåten er problematisk i forhold til blant annet abstrakt kunst, arkitektur, m.v.¹

Felles for de definisjonsbestrebelsene som er nevnt så langt, er at de alle utgår fra at ekfrasens gjenstand må være hentet fra bildekunsten eller fra det området som gjerne kalles visuell kultur. Imidlertid finnes det ekfraseforskere som gjerne vil åpne begrepet for andre kunstarter og –retninger. Utgangspunktet for dette knyttes gjerne til artikkelen «Ekphrasis Reconsidered» (1997) av Claus Clüver, en artikkel foranlediget nettopp av nevnte Hefferans bok, *Museum of Words*, og Clüvers angrepspunkt er det andre leddet i Hefferans definisjon, «visual representation». Hvorfor, undrer Clüver seg, regnes ikke arkitektur inn blant de bildende kunstarter i Hefferans ekfraseforståelse. For å gjøre en lang historie kort, så ender Clüver opp med å følge Hefferan i definisjonens første ledd, for så radikalt å åpne det andre. Ekfrasen, sier han, er «the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system» (Clüver 1997: 26). Og vips, så er arkitekturen inne i den ekfrastiske varmen! Men mer kommer til, som Clüver selv gjør oppmerksom på (Clüver 1997: 26): «non-visual texts such as dancing and musical compositions» blir gjenstand for ekfrastisk behandling.²

Når jeg innledningsvis kort skisserer de i og for seg velkjente utgangspunkter for den brede (Hefferanske) og den smale (Clüverske) vei i ekfraseforskningen, henger det naturligvis sammen med et særdrag i Jo Eggens forfatterskap. Like siden debuten med *Ting og tings skygger* i 1980 til den sjuende samlinga *Stavkirkedikt* i 2010 har de ekfrastiske former vært svært sentrale i forfatterskapet. Hos Eggen finnes ekfrasen

¹ I innledningskapitlet til *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* drøftes det som her nevnes kursorisk, grundig. Se Karlsen 2003: 13 – 20.

² Den danske lyrikkforskeren Peter Stein Larsen har med hell benyttet Clüvers ekfraseforståelse som inngang til dikt av Inger Elisabeth Hansen, Tor Ulven, Søren Ulrik Thomsen og Lars Bukdahl. Se Larsen 2010: 124 – 138.

som «verbal representasjon av visuell representasjon» i form av dikt knyttet til bildekunstverker, ekfrasens vanligste gjenstandsområde, og som radbrekking av visuell kunst, graffiti for eksempel. Samtidig er Eggen arkitekturens poet, noe ikke minst tittelen *Stavkirkedikt* signaliserer. Og det finnes knapt noen moderne norsk poet som i samme grad som Eggen skriver dikt om musikere, musikk, musikkforståelse og selve det å spille og oppleve musikk som utøvende musiker; dette er et av hans diktningens tydeligste kjennemerker. Eggens forfatter-skap byr seg så å si fram for, ja, den krever, å bli behandlet under de to nevnte perspektiver, både den Heffernanske retning som knytter ekfrasen kun til visuelle kunstobjekter og til Clüvers bredere tilgang som åpner mot dans og musikk. I det følgende behandles de musikalske ekfraser først, og der- nest ekfrasen knyttet til bildekunst og arkitektur.

II

«Idealet: Å trenge inn / til tingens innerste vesen / og ikke bli der» skriver Jo Eggen i diktet «NOTAT (SPRÅKETS TING)» i *Ting og tings skygger* (Eggen 1980: 24) og fortsetter i siste vers: «Å skrive som Mozart». Språket eier ting eller språket har en tingkarakter; slik kan genitivsforholdet i tit- telens parentesdel fortolkes. Og diktets poetologi kan leses i lys av dette. Først er der en innfølende og innforlivende beve- gelse inn til «tingens innerste vesen», så å si for på romantisk, ontologisk eller sentrallyrisk vis å avdekke det essensielle ved tingenes vesen. Der må man imidlertid ikke dvele. For å opp- dage tingene som ting – og her språkets ting (jf. tittel) – må de anskues også utenfra, distansert. Bevegelsen er dobbel i en balanse mellom indre- og ytrejgjøring. Diktets poetologi (og poetens høye ambisjon) skrives så fram ved analogi: «Å skrive som Mozart [skriver].»³ Diktet må altså ha en musikalsk og

³ Denne dobbelte bevegelsen kan minne om den dobbelthet og det «kal- de raseri» som ligger i debutsamlingens motto hentet fra Francis Ponge: Je n'ai qu'une ressource: Le froid rage de l'expression» Se Eggen 1980: 5.

språkmateriell karakter, og på bakgrunn av denne karakteren fremkommer diktets tinglighet, diktet som ting og gjenstand i virkeligheten på linje med andre objekter vi omgir oss med.

NOTAT (SPRÅKETS TING) lest slik framstår som en typisk modernistisk ekfrase idet diktet som metadikt knytter an til søsterkunstarten, i dette tilfellet musikken, for at noe skal utsies om diktekunstens egne grunnvilkår og formale muligheter. Mange av Eggens musikalske ekfraser har mer eller mindre eksplisitt en slik metapoetisk karakter som ikke alltid er så lett å skille fra det selvrefleksive aspektet som er karakteristisk for det (sen-)modernistiske diktet. Språkmaterialiteten i diktene manifesterer seg i et formspråk som kan «herme» musikkens former og en ordmusikalsk ytre form, og Eggen kan synges med både klar og uklar stemme, vakkert, harmonisk og velklingende, men også med skjærende disharmonier. I mange dikt er denne språkmaterialiteten knyttet opp mot en tematikk der musikkerfaringen, enten det gjelder det å lytte til musikk eller det å spille (ofte bratsj) musikk, knyttes opp mot en materiell og konkret (ordet konkret betyr «sammenvokst») virkelighet. Denne tematikken er lett å få øye på idet tre-motivet (treet er etymologisk forbundet med materie) er gjennomgående i forfatterskapet, og denne tematikken kan igjen være interrelatert med en annen gjennomgående tematikk: De musikalske ekfrasene knytter kunsterfaringen til eksistensielle og mentale tilstander. Når verden politisk og eksistensielt er out of joint, og det er den ofte hos Eggen, så representerer den intellektuelt-sanselige musikkerfaring en balanserende bevegelse som gjør det mulig å «leva i kvardagen òg», selv om musikken også i blant, som vi siden skal se, kan rippe opp i og strø salt i sårene.

La oss se på noen teksteksempler som kan illustrere disse forholdene. Først noen kortdikt fra de tidlige Eggen-samlingene:

SINFONIA CONCERTANTE

Sinfonia Concertante
ligger på platespilleren
Diktet skal ikke handle om Mozart
men om tremateriale
som synger og diskuterer
blir uenig og enig
gjennom skraping og sus fra høyttalerne

(Eggen 1982: 16)

Før man fikk musikkinstrumenter i metall og andre materialer, fantes de, som de fremdeles også gjør, i tre. Mer tre-arbeid foregår i

BACHSUITE

Er det bare musikken
som kan hogge ut lys og mørke
snekre til døra
mellom det stengte og det åpne?
Bachs treblåsere strykere trompet:
Alle instrumenter
holder på med sitt

(Eggen 1982: 19)

Eller denne sonetten, dvs. «en liten sang», med det lyttende dikt-jeget foran vinduet som omrammer et landskapsutsnitt utenfor, alt mens platerillene som planeter kretser rundt sola («tappens faste sted»):

VED AVSPILLING AV EI MOZARTPLATE

Gjennom vinduet ser jeg himmel
ramma om et grønt plommetre.
Platerillene beveger seg i sin
bane rundt tappens faste sted.

Bildet er i ro. Bare treets tanker mimrer:
Blad som husker stammens runde ved.
Mozartkvartetten: Bratsj- og feleskimmer,
tangentene, cellobuens tre.

Et taust klikk. Pick-upen til side.
Musikken har stansa. Et enslig fly
sender ut ei brummende stripe

under vinduets ettermiddagssky.
Lufta rørte treet hele tida
mens plata blei en ting på ny.

(Eggen 1980: 25)

Bladene på treet, som dikt-jeget ser, har ikke glemt sin herkomst. Det har heller ikke musikken og de instrumenter som også nevnes i andre kvartett, noe som signaliseres i visuell parallellitet (jf. bladene dikt-jeget ser og «skimmer» i «[b]ratsj- og feleskimmer») og ved selve den grammatiske, apposisjonelle strukturen: Musikken – og sonetten som liten sang – har tinglighetens karakter. Den plata dikt-jeget lytter til, har kanskje fått sin tingkarakter oppløst allerede i første kvartett i den kosmologiske metaforikken som dominerer der (med himmel-bildet), hvorpå den gradvis gjenvinner den når stykket er slutt: «mens plata blei en ting på ny.» Diktet utgjør «gefundenes Fressen» for en tingdiktforsker, og en uttømmende fortolkning (gjerne knyttet til boktittelen *Ting og tings skygger*) overlates til han eller henne. Men også sonettforskeren har noe å sette tennene i. Flyet som sender ut sin audielle og visuelle, sin synestetiske «brummende stripe», trenger ikke nødvendigvis kun assosieres med for eksempel humlens uforstyrrelige og behagelige brummen, men med noe helt annet og forstyrrende som bryter stillheten. I så fall understrekes det disharmoniske, at midt i den harmoniske og ordmusikaliske diktorkestrering finnes rifter og brudd i forhold til de etablerte sonettregler og plasseringen av sonetten som den mest (sentral-)lyriske og harmonisk vellydende av alle former. Jo Eggen er i sin diktpraksis på høyde med moderne sonettforskning som sier at sonetten kan være noe annet og mer enn bare en vakker liten sang; den kan være disharmonisk, skærende og mumlende. Sonetten er dessuten en arkitektonisk

struktur og dermed også innrettet for blikket. En dobbelthet som hos Eggen er utlagt, som vi har sett i en samsansning av visuelle og audielle bilder.

Det finnes to musikker, sier Roland Barthes i innledningen til «Musica Practica»: «one you listen to, one you play.» (Barthes 1991: 261). Dikteksemlene så langt er knyttet til den musikken man lytter til og til denne musikkens estetikk. Det er, kunne vi si, Roland Barthes' sorg i «Musica Practica» at den musikken «you play», er forsvunnet eller den er iallfall på vikende front. Denne musikken, kjennetegnet i henhold til Barthes ved at den er med medmusikanter og uten tilhørere, den er kroppslig heller enn bare audielt orientert, og kroppen må «transcribe what it reads; it fabricates sound and sense: it is the scriptor, not the receiver; the decoder.» (Barthes 1991: 261). I Eggens musikalske ekfraser kan nok de to musikkene vi taler om, tidvis være vanskelig å skille fra hverandre, men musikken som nevnes i følgende humoristiske dikt, er nok ikke ment for noen tilhørere:

KLARINETTSPILLER

Vi lever i et vakuum
sa min venn klarinettspilleren
Han er kommunist
og humorist som alle kommunister
bør være.
Sammen fikk vi til enkelte takter
av Mozarts klarinettkonsert.

(Eggen 1980: 23)

De duger kanskje ikke til så mye, dikt-jeget og hans medmusiker, men «enkelte takter / av Mozarts klarinettkonsert» får de tak på. Det er en slags asymmetrisk balanse i diktets første del mellom dikt-jegets forventninger til hvordan en kommunist egentlig bør være (humoristisk), slik kameraten faktisk viser seg å være, i motsetning til hvordan de gjerne oppfattes (humørløse), hvilket befordre det balanserte forholdet dem

i mellom når de spiller. Kanskje er det det samme musikerdiktjeget vi møter i titteldiktet i *Forholdninger* (2001), en samling der allerede tittelen antyder at den musikalske erfaringa står særlig sentralt.

'Forholdninger' er et musikkuttrykk fra harmonilæren, og kort og rått handler det om to toner som kommer for nær hverandre slik at dissonans oppstår. I «Forholdninger» er vi i barokken, de store følelsenes og de forlengede toners tid, og i diktet avkodes det dissonantiske møtet mellom de to toner i det som nærmest kan beskrives som korporlig smertefull erfaring der den ene tone utgjør et sår som den andre ripper opp i, hvorpå musikeren som scriptor utlegger den musikalske dissonans i en kjærlighetsdiskurs:

FORHOLDNINGER

Så har jeg lært noe.

Den ene tonen er et langt sår
og den andre, en halvtone over
skraper i såret til den første.

Slik er det i barokken.

Barokken er ikke alltid pen.

Og er verden pen?

Når jeg veit så godt at jeg ikke veit
sier jeg pene ting som gjør deg mistenksom, kanskje
eller de irriterer deg.

Stedet blir for nært
et annet.

Og fritt

gnistrer seg sjøl en annen
en annen seg sjøl.

(Eggen 2001: 63)

Jo, vi snakker stundom til den kjære om ting som vi vet at vi ikke vet noe om, og som den kjære vet at vi ikke vet noe om. «Du går fram til mi inste grind / og eg går òg fram til di», sier Halldis Moren Vesaas i et berømt vers (Moren Vesaas 1996: 178). Men av og til trækker vi over, «[s]tedet blir for nært / et

annet», den elskede blir mistenksom eller irritert, det gnistrer dissonans i tonemøtet mellom de to. Men bemerk: De to toner, de to individer i kjærlighetsforholdet er likeverdige og autonome: «Og fritt / gnistrer seg sjøl en annen / en annen seg sjøl.»

Jo, Eggen skriver flotte kjærlighetsdikt, og med «Forholdninger» er vi midt i kjerneanvendelsesområdet for den musikalske ekfrasen i Eggens forfatterskap. For hos Eggen knyttes denne form for kunsterfaring, lesningen av det musikalske uttrykket eller musikk-kritikken, til eksistensielle tilstander og erfaringer, og ofte er det gjennom musikken at manglende balanse kan gjenopprettes. En sekvens i dikt XI i *Med klar og uklar stemme* leser slik – med innklippet referanse til Tomas Tranströmer, en annen stor Haydnbeunderer:

Musikken er det eneste
jeg kan kommunisere fullstendig med
I denne nattas umulige varme
lar jeg Haydns cellofornuft
være psykiateren min
Tomas Tranströmer:
«Jag kjør ned händerna i mina haydnfickor
och härmar en som ser lugnt på världen.»
Jeg veit ikke hvem du er
og jeg elsker deg
Det jeg ikke fikk sagt:
musikken er ikke livsglede
den aksepterer også smerten
det umulige
«Jag spelar Haydn efter en svart dag
och känner en enkel värme i händerna».

(Eggen 1983: 24 – 25)

Aksept også av «smerten / det umulige» gjennom det å lytte til «Haydns cellofornuft». Aksept av grunnvilkårene og mer balanse i livet; man kan herme «en som ser lugnt på världen» og kjenne «en enkel varme i händerna.» Sensuell tenkning

eller tenkende sanselighet er ord kritikeren Henning Hagerup har brukt om Eggens dikt.⁴ For de musikalske ekfraser synes det å være en svært dekkende betegnelse.

I musikk-kritikken, sier Roland Barthes i «The Grain of the Voice», blir verket oversatt med den mest fattigslige av lingvistiske kategorier: adjektivet (Barthes 1991: 267). Som vi har sett, henfaller Jo Eggen slett ikke til dette språkets sukkertøy. Å skrive som Mozart? Men hva med Beethoven? «'Og i det mørke rommet til den døve /Beethoven brenner en ild' / 'Og i det brennende mellomrommet / der vi ikke ser noen ting'»; disse Osip Mandelstam-linjene er klippet inn i et dikt om Beethovens Bagateller i diktsekvens XXX i *Med klar og uklar stemme* (Eggen 1983: 29). I debutboka tre år tidligere møter vi også på Beethoven. Metaforikken er også her romlig, komponisten er døv, men han hører:

BEETHOVEN

Beethoven er som et hus der dørene stadig åpnes og slås igjen. Den døve beboeren hører ingenting, opptatt som han er med å skrive om de siste taktene i symfonien.

(Eggen 1980:37)

I Beethovens musikk finnes det også noe uhørlig, sier Barthes, og karakteristisk for denne (andre) Beethoven er en musikk «not abstract or interior, but endowed, one might say, with sensuous intelligibility, with an intelligibility somehow perceptible to the senses.» (Barthes 1991: 264). Denne musikken krever ikke lytting, men lesning, skriver Barthes. Og lesning i den barthenianske betydning som skrivning. Musikken må skrives på nytt, «to read this Beethoven is to perform, to operate his music, to lure (as it lends itself) into an unknown praxis.» (Barthes 1991: 265). Mon dette er det (mellom-)rom

⁴ Se Hagerups omtale av *Forholdninger* i programmet til Audiatur-festivalen i 2005: <http://www.audiatur.no/festival/old/2005/deltakere/&forf=21>

hvor Eggens musikalske ekfraser, som i seg selv manifesterer seg i språkmaterielle, musikalske former, har sitt utspring?⁵

III

Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Grieg – det er de store navn i musikkhistorien vi møter i Eggens bøker. Storverk fra den visuelle kunstens historie og fra de ulike kunstdisipliner finner vi, som vi siden skal se, også i rikt monn. Imidlertid finnes det i Eggens diktning en interaksjon med bildekunsten på andre måter enn bare i ekfrasens form. Tre stikkord kan være imagisme, språklige stilleben og montasje- og collage-teknikk.⁶

Den nære forbindelsen mellom imagismen som modernistisk retning og bildekunsten i begynnelsen av forrige århundre er velkjent, og det er også velkjent at den imagistiske impuls fortsetter å virke i lyrikken i årtier etter at imagismens periode var over mot slutten av 1920-tallet. I norsk etterkrigs-poesi er denne impulsen sterk, ikke minst hos Profil-generasjonens poeter som iallfall i sin tidligste fase også var tydelig metafor-skeptiske. Eggens diktning føyer seg naturlig inn i denne tradisjonen der også kortdiktet står sterkt. Slik kan en vinterdag på Hedemarken oppleves, og vi legger merke til (i det «hvitglødende» snøbildet) at Eggen ikke er metaforskeptisk, selv om også han økonomiserer med denne form for bildebruk:

⁵ Barthes knytter Beethovens døvhet til denne uhorlige musikk og betegner det som meningsdannelsens rom: «Beethoven's deafness designates the lack where all signification is lodged» (Barthes 1991: 264).

⁶ Strengt tatt inviterer Jo Eggens diktning til en grundig behandling innenfor en bred piktoralistisk tradisjon, men en slik behandling gis det ikke rom og plass for innenfor et artikkelformat med et mer presentereende siktemål.

VINTER PÅ HEDEMARKEN

27 minusgrader. Sol.
Snøen hvitglødende.
Toget kjører gjennom Stange.
Jeg leser dikt av Brecht.

(Eggen 1980: 32)

Rørle/ro; inne/ute; varme/kulde; hvitglødende snø: I dette vinterlandskapet som risses opp med korte og konsentrerte streker, er meningstettheten betydelig. I *Eksildikt: Idyller* (1990) kan et dikt om Odyssevs lyde på følgende måte – med stetting av ethvert imagistisk krav om ren bildedannelse samtidig som (natur-)bildet i andre del forholder seg poundsk (eller eliotsk) objektivt korelaterende til diktets første del (dvs. vers 1)

Odyssevs:
Lauv i en haug
sopt sammen rundt ingen

(Eggen 1990: 8)

Den oppmerksomme leser vil straks merke seg at diktet er uten finitt verb; tilstanden som rår er stillstand. Slike dikt kalles gjerne språklige stilleben, en diktform Eggens generasjonskollega Tor Ulven også flittig benyttet. Nettopp i *Eksildikt: Idyller* er det mange slike dikt. Idyll betyr nettopp 'lite bilde', og bokas andre halvdel består av 25 små bilder, først og fremst med spanske motiv, derav *Idyller* i boktittelen. Den første halvdelens kalles «Skotske fotografier», det bildemessige er også her understreket i tittelen. Et snapshot, et språklig stilleben grensende oppad til ekfrasen lyder slik:

Edinburg:
Ruinene står der allerede
Og pappbegre og papptallerkner:
Monumenter over denne tida

(Eggen 1990: 10)

Også montasje- og collageteknikk, som gjerne knyttes til bildekunsten, er et kjennetegn ved den modernistiske skrifttradisjonen Eggen skriver seg inn i. Vi har allerede sett hvordan Eggen inkorporer et par Tranströmer-sitat som en del av selve diktroppen i en sekvens fra *Med klar og uklar stemme*. Slike eksplisitte referanser (men også «skjulte» allusjoner), gjerne til sentrale forfatterskaper Eggen setter høyt, finnes det mye av i tekstene hans. Men Eggen kan også, særlig i de tidlige diktbøkene, la hele dikt framstå som sammenklippede collager, og Eggen kan hente sitt materiale fra de forskjelligste kilder og steder, fra grafitti, fra litteraturhistorien, fra høy- og populærkultur. Følgende dikt – en satire over litteraturhistorieskrivning? – er i sin helhet satt sammen av fragmenter fra det populære radioprogrammet «Skandinavisk musikkbar» høsten 1981/82:

LITTERATURHISTORIE

Samfunnsengarede
farver der visner
lissombaggrund
hensat i begejstring
gigantisk fotostat
af mangel på beviser
fra LP-en Optaget hjemme
My one and only love
med gruppen Charlatan
skriver om hverdagsbegivenheder
at vi dansker
speiler sig i speilet
lyserød i huden
kartofler øl
en scene fra Goldfinger
det var gruppen Charlatan

(Eggen 1982: 37)

Eggens affinitet til den visuelle kunsten er således uomtvistelig, noe som understrekes også av at det i forfatterskapet finnes en rekke referanser til og portrettdikt av bildende kunst-

nerer (og ikke bare komponister og utøvende musikere) samt dikt knyttet til utstillinger og arkitektoniske verk. Ekfrasen er da også tilbakevendende i forfatterskapet både i form av ekfrastiske innslag i diktene eller som rene ekfraser, og denne ekfrastiske tendensen når sitt høydepunkt i de 31 meditative ekfrasene som til sammen utgjør *Stavkirkedikt* (2010).

Eggen er ikke bare en belest og lærd poet, men også en reisende poet og en flittig museumsbesøkende. Allerede i første del av debutboka *Ting og tings skygger* (1980) støter vi på ekfrasen, bl.a. i «Maria-bildet i Bindslev kirke»,⁷ et dikt blant flere fra en reise i Danmark. Poeten merker seg først kirkens plass i landskapet, han beveger seg så inn i kirken hvor blikket fanges av et veggmaleri. Dikt-jeget zoomer inn på bildet og beskriver det nokså detaljert (og delvis fortolkende), hvor på han igjen plasserer bildet i rommet, i interiøret:

MARIABILDET I BINDSLEV KIRKE

Den hvite, romanske kirka
dominerer landskapet.
Inne var et veggmaleri
i bysantisk stil:
Maria Guds moder med
tomhetens strenge, milde blikk
omgitt av evighetens bestemte blåfarge.
På fanget Kristus
med ei bok i den ene hånda
mens den andre velsigner.
Guds moder holder noe lite
kloden sies det
i sin hånd.

⁷ Fotografier av både kirken og maleriet finnes på disse nettsidene: <http://www.visitdenmark.com/international/en-gb/menu/turist/oplevelser/attraktioner/kirkerogklostre/produktside/gdk006118/bindslev-kirkechurch.htm>. Lastet ned 10. januar 2012.

Rundt pannene
ligger det dyre gullet som svette.
Bildet var ramma inn av akantusbladenes jord
og av den hvite veggen.

(Eggen 1980: 18)

Eggen kan reflektere med utgangspunkt i «Monumentet over Vinje» (Eggen 1982: 25), kommentere «Leonardos Madonna / i Leningrad og «statuene av gull / i Petrodvorets / som tyskerne brente ned» (Eggen 1983: 28) eller la sitt dikt-jeg knytte an til en Giacometti-skulptur:

Jeg vil ikke være i
de store romma
ta meg ned
tyngdekrafta i
Giacomettis føtter
er de frie
eller ufrie
i sin bevegelige
stillstand?

(Eggen 1983: 38)

I sin «spanske» bok *Eksildikt: Idyller* gjør Eggen så vel Goya som Pablo Picasso visitt, sistnevnte en rekke ganger. Meta-poetisk kan poeten spørre med utgangspunkt i en arbeidskisse (av en hånd) til det som ble til «Guernica» – med et sitat fra den spanske statsministeren innmontert: «Passer det å plassere / denne arbeidshånda / sett av Picasso / inn i en idyll? / «En halv million spaniere / i skyttergravene» / Men hånda må likevel / være der / med streker / av glødende svart» (Eggen 1990: 29). Ja, selv hele «Guernica», Picassos berømte tilsvaret på den uhyrlige bombingene av baskerlandsbyen Guernica under borgerkrigen i 1937, får plass blant Eggens anti-idylliske idyller. Og i samme samling kan poeten også ironisere over den velkjente *ars-longa-vita-brevis*-problematikken som er emne for så mange ekfraser, dvs. den problematikken som er så velkjent fra Olaf Bulls vers:

Mosaikken viser fram
fløytespillersken
og komedieforfatteren
som om de fremdeles eksisterte

(Eggen 1990: 31)

Mon det er fra Alcalá de Henares, Cervantes fødeby? Eller er det mosaikken med avbildning av Cervantes i Toledo eller fra et annet av de mange steder i Spania der Cervantes finnes? Å fastslå en ekfrases forelegg er ikke alltid like enkelt, og slett ikke alltid nødvendig, som her, for å forstå diktets «budskap».

Denne ekskursen har så langt tatt oss fra Danmark til Spania, og fra middelalder til det 20. århundret, og slik antydes spennet i Eggens interesse for den bildende kunst. Det betyr ikke at hjemlig kunst ikke kan være emne for Eggens ekfrastikk. I «Kunstneren (Kjartan Slettemark)» kommer portrettet av den norsk-svenske kunstneren til uttrykk gjennom det som trolig kan oppfattes som en ekfrastisk prosopopeia. Eller sagt med andre ord så er kunstgjenstanden, skulpturen, selv ordfører:

Kunstneren (Kjartan Slettemark)

Jeg har ikke noe navn
jeg står sammen med de andre på golvet
Jeg har en brekt plastgaffel til hode
jeg er ikke den
jeg lytter med den
denne tilsølte stemmegaffelen
Engelen på veggen skremmer meg ikke
med vinger av grå plast
støvler av stålskjeer
kroppen eter ansiktet innenfra

(Eggen 1999: 22)

IV

«I placed a jar in Tennessee / and round it was upon the hill. / It made the slovenly wilderness / surround that hill», sier Wallace Stevens i sin berømte «Anecdote on the Jar» (Stevens 1984: 76). Krukken – kunstgjenstanden – betvinger, omskaper, dominerer og inngår i landskapet rundt den. På et vis kan man si det samme om mange norske kirkebygg, heri også mange av stavkirkene våre. Stavkirkearkitekten, om man kan bruke et slikt uttrykk (og et par stavkirker har faktisk arkitektsignatur), er ofte en slags middelaldersk land-art-artist som skaper stedskunst og atmosfære ved å la bygget reise seg, inngå i og omforme landskapet og la sitt byggverk kaste skygge ettersom solen går sin gang.

Man regner med 29 stavkirker i Norge. I tillegg finnes Bro kirke på Gotland, og Wang stavkirke fra Vang i Valdres som i 1841 ble kjøpt av maleren I. C. Dahl (for 86 specie-daler, en ort og sju skilling) og gjenreist i Schlesien, nå Polen, i 1844. Til sammen altså 31 stavkirker som hver har fått sitt dikt i *Stavkirkedikt* (2010), dikt som er blitt til ved at Eggen har besøkt alle kirkene over en treårs periode sommerstid (2007 – 2009). Skjønt den siste kirken som nevnes, Høre stavkirke, har slett ikke fått noe dikt, men en prosatekst med den ironiske tittelen «Ikke et dikt om Høre stavkirke». For denne kirken fikk aldri Eggen besøkt. Den stengte før tiden, før sesongen egentlig var omme ettersom ingen turister dukket opp. Teksten er svært morsom, og naturligvis full av tankekors: Å komme seg fra Oslo til Valdres med offentlige transportmidler krever en smule detektivarbeid for å finne ut hvor holdeplassen er, de ansatte ved turistkontoret på Fagernes er litt usikre på hvor kirka ligger og hvor langt det er dit fra Fagernes, kanskje ikke så merkelig ettersom den ansatte ved turistkontoret var svensk(!).

Stavkirkene er vårt bidrag til verdensbyggekonsten, bygget på særpreget vis med en byggemåte som ikke finnes annensteds. De er historiske dokumenter og nasjonale minnesmerker; historien er lag på lag innskrevet i dem, så-

ledes overgangen fra hedenold til kristendom og fra katolisisme til protestantisme; de er bygget ut, og endret, de har forfalt og blitt restaurert under ulike restaureringsregimer, de er sentrale i nasjonsbyggingen fra romantikken av. Samtidig som stavkirkene er byggekunst og land-art, rommer de også andre kunstverk: portaler, utskjæringer i interiører, folkekunst, malerkunst, kunstgjorte gjenstander; de er gjenstand for «verbalization» i dikt, i metervis av kunsthistoriske verker, de er representert i utallige malerier, fotografier m.v. Kort sagt byr de seg fram for ekfrasen som historiserende diktsjanger og skrivemåte. Stavkirkene er magneter i den nasjonale turistindustrien; det finnes egne guidebøker med ruteforslag og veibeskrivelser slik at man kan komme innom flest mulig på kort tid.

Noen stavkirker er brukskirker, noen er museumskirker. Gol Stavkirke på Folkemuseet er en av museumskirkene; har man sett den, har man så å si fått et glimt av «gamle Noreg, nørdest i grendom». Og i kulturismens og opplevelsesindustriens tid kan man lett tenke seg svenske gjestearbeidende guider i norske folkedrakter som beretter fortellinger fra stavkirkens historie – for å sette det litt på spissen. Om Gol stavkirke, denne «kremkaken» (som den er blitt kalt), skriver Eggen følgende med innskrevet referanse til den restaureringspraksis som gjaldt da den ble flyttet og gjenreist på Folkemuseet på 1880-tallet:

Fra utsida er skallet
altfor riktig og falskt
riktig godt ment
og uten glipp eller skurv å gjømmе blikket i
(...)

Innmontert i teksten dette sitatet som beskriver kirken:

«et Indtryk, hvorved man nærmest,
som ogsaa oftere sagt,
kommer til at tænke paa indiske Pagoder»

(Eggen 2010: 38 – 39)

«Historisk drakt, Gol Stavkirke, Norsk Folkemuseum» er tittelen på diktet, og bekledningsmetaforikken dukker opp igjen senere i diktet. Kirken er «kledd i penger som en serbisk brud», lyder en verselinje der.

En annen og litt pepperkakeaktig stavkirke, den største av dem, er Heddal stavkirke, men i diktet fra denne kirken finnes ingen ironiserende tone. Eggen finner nok her mer av «glipp eller skurv å gjømmе blikket i». Iallfall merker han seg en liten ting i interiøret, røkelseskaret, som påminner om så vel katolisismens tidsalder som Rolf Jacobsens kjente «Stavkirker» (fra *Hemmelig liv*, 1954) som Eggens dikt skiller seg markant fra. Røkelseskaret, hengende inne i koret, har Eggen metaforisk relatert til en hjerne, et ormebol, en lampe, en blikkstilte mikrofon, en svart knyttneve i lufta:⁸

Røkelseskaret som henger i Heddal stavkirke

Det er ingenting og har
glugger til flere sider
Om det ikke er en hjerne
hviler det mellom trekrone
og ikke trekrone, ormebol
Overlevde feil brukt som lampe
en blikkstilte mikrofon
en svart knyttneve i lufta
Slik må diktet lenkes lengre enn seg sjøl
tenke seg lengre
festa i flere, stympta, forstumma
bare rekke tunge, si bare tunge

(Eggen 2010: 19)

Diktet må «lenkes lengre enn seg sjøl, / tenke seg lengre», hvilket diktet selv demonstrerer i sin praksis ved sin stramme seleksjon, sine tankeforflytninger, sine konnotasjonsrike ord,

⁸ Det finnes rikelig med avbildninger på internettet av de kirkene som nevnes i denne artikkelen. Også røkelseskaret i dette diktet og flere andre kunstgjenstander fra kirkene som nevnes hos Eggen, kan enkelt googles fram på nettet.

sine metaforiserende utvidelser, sin analogiske tenkemåte mellom første del (vers 1 – 8) og siste del (vers 9 – 12). Og diktet må samtidig også, selv om det er «stympta, forstumma», frekt «bare rekke tunge, si bare tunge». Rekke tunge til hva, kunne man spørre. Kanskje til den tradisjonen, den lyriske tradisjonen det beskriver og selv praktiserer og samtidig utgjør en del av? Uansett fortolkning er vi på klassisk ekfrastisk grunn der kunstgjenstanden som diktet knytter an til, blir metapoetisk uttrykk, ja, kanskje tilmed et programmatisk uttrykk, for diktet selv.

Forflytter vi oss til Uvdal stavkirke og til en av mange representasjoner av denne kirken, er det om ikke «glipp eller skurv å gjømmе blikket i», så iallfall «høl og sprekker» som lyset kan strømme ut av. Harriet Backers bilde, «Uvdal stavkirke» (1909), viser oss kirkeinteriøret, og på sedvanlig backersk vis er kvinnen plassert i lyset;⁹ de andres blikk er vendt mot den sittende kvinneskikkelsen. På sett og vis demonstrerer Eggens dikt to ulike måter – kanskje to kunstneriske forholdningsmåter – å være i kirkerommet på:

Væremåter i Uvdal stavkirke

1.

Lyset drypper hvitt
i høl og sprekker
Harriet Backers feberspenning
surner blågrønnerødt
i den indre kvelden.

2

Når det summer, brummer, dirrer
blomster blad gult rødt blått
må det males ord
så det ikke blir flere:
«Her er icke andet een Guds hus
Og her er Himmelens Port»

⁹ Både Harriet Backers bilde og Eggens dikt er gjengitt i Karlsen 2011: 172 – 173.

3.

Hvorfor perspektiv Harriet Backer
og ikke bare stå her
i syltetølyset
i stikkelsbærlyset

(Eggen 2010: 15)

Backer arbeidet systematisk og brukte lang tid på sitt Uvdal-bilde, flere somre på rad var hun i Uvdal kirke og malte og sleit med å få bildet «rett». På baksiden av Backers lerreter kan man etter sigende finne hull etter knappenåler som kunstneren trakk sine sentralperspektiviske linjer ut fra for å skape en romlig illusjon på sitt lerret; hun bruker det sentralperspektiviske rommet for å ordne sanseintrykkene. «Hvorfor perspektivet Harriet Backer», spør dikt-jeget hos Eggen og stiller dette matematiske og velordnede opp mot sin egen væremåte og sin egen måte å representere kirkerommet i skrift på; han bare står der «i syltetølyset / i stikkelsbærlyset»; det hele sanselig opplevet og sanselig beskrevet.

Hvorfor, kan man spørre seg, måtte Jo Eggen reise rundt med dårlig utbygd offentlig kommunikasjon og gå kilometervis for å finne fram til disse kirkene? Kunne han ikke ha forholdt seg til reproduksjoner? Arkitekturen – langt mer andre visuelle kunstdisipliner – innebærer rom- og stedsopplevelse, og den har iallfall i slike tilfelle som beskrevet i «Væremåter i Uvdal stavkirke» en sanselighet og materialitet langt utover det rent visuelle, og som her krever den mer enn innordning av synsintrykket under sentralperspektivets lovmessighet, og den krever mer enn bare blikk; opplevelsen av å være i «syltetølyset / i stikkelsbærlyset» har synestetiske kvaliteter ved seg. Den historiske originalen, her stavkirken, bærer med seg en aura, om vi følger Walter Benjamins tankegang; noen verdier er knyttet til selve kunstverket og til selve den estetiske erfaringen, en opplevelse av «her og nå», en erfaring av tinglighet i møte med originalen. Aura er noe unikt, ekte og tinglig som originalen, men ikke reproduksjonen har, f.eks.

fysiske og materielle spor som har oppstått i tidens løp og som ikke kan reproduseres. «Att höljet skalas bort från föremålet, att auran bryts ner är betecknande för en perception där sinnet för allt som er likartat i världen har utvecklas ända därhän att det via reproduktionen också förmår härma det oefterhärmliga», skriver Benjamin (1969: 54 – 55). Tingene mister sin singularitet og sin materialitet, deres annenhet i forhold til de vanlige væremåter når det auratiske ved verket knuses. Mon ikke Eggens nærvær og væremåte i kirkerommet – i syltetøylysets slørete lyskrets – er et forsøk på å gjenopprette tingenes aura, å finne fram til noe som ligger nærmere deres egenidentitet, deres singularitet?

Hegge kirke i Østre Slidre ser i grunnen ikke ut som en stavkirke ved første øyekast, men et sprang i taket røper den. Også her er det en detalj ved treskurden poeten er opptatt av. Skjønt detalj! Det er stavene som bærer hele kirken, og øverst i midtstavene skar man gjerne ut masker, noe Eggen også er inne på i forbindelse med diktet om Vang kirke som altså nå befinner seg i Polen (Eggen 2010: 50 – 51). Da Hegge kirke ble bygget om i 1864, la man en himling i midtrommet som skjuler takkonstruksjonen og øverste del av veggene der maskene finnes på toppen av mellomstavene. For å kunne se disse utskjæringene, disse maskefjesene bemalt med svarte konturer, må man klatre, og så får man se den enøyde Odin som rekker sin bare tunge:

Odin, Hegge stavkirke

1

Med loftet blei de stengt ute.

Men dermed er de der,
forskjellige maskefjes:

Det er mulig å klatre opp
til en eldre sommer
og se ham på kloss hold
med og uten øye.

Han ser med det ene
og overgir det andre

lar seg be inn av mørket
kniper igjen med treskallen

2

Regn og torden var iallfall ikke langt unna
eller mer konsentrert, som å plukke solbær
blanke og svarte inni busken
med små lagre av vann
i bitte små plask fra bladne
å gi fra seg det ene øyet
å klatre opp på loftet som en busk
med skeiv tunge

(Eggen 2010:27)

Her og nå skal jeg ikke utlegge dette diktet nærmere, kun konstatere at Eggens sanselighet – igjen knyttet til bær som er gjennomgående i samlinga – er parret med en form for undrende intellektualisme. «Sensuell tenkning eller tenkende sanselighet» har Henning Hagerup som før antydnet kalt dette, riktignok i en omtale av en annen diktsamling, og han snakker også om en «ikke-idyllisk pastoralisering av virkeligheten» hos Eggen.¹⁰ Når Johnny Hallberg i sin anmeldelse av *Stavkirkedikt* snakker om at Eggen fremkaller en tilstedeværelse av noe metafysisk i diktene (Hallberg 2010: 37), er det kanskje ikke like treffende. Det er mer fremkallelsen og gjenopprettelsen av det auratiske gjennom den dikteriske praksis som man hefter seg ved. Eggen lever i sin tid, møtet med kirkene bringer han ut av den sedvanlige virkelighet og over i noe annet. Kirkene «bærer med seg spor fra andre tider, men jeg ville ikke henge meg på noen romantisk bølge som vil tilbake til middelalderen», sier Eggen i et intervju og fortsetter: «Vi kan ikke være der. (...) Kirkene er tause og fremmede i sin egen verden. Du kan ta på dem og likevel ikke. De er der og er selvstendige i forhold til oss. (...) De har vært der før oss og vil være der etter oss» (Guttormsen 2010: 18). «Vi» og «oss» er pronomen poeten benytter om sine dikt om og

¹⁰ Jf. note 4.

til stavkirkene, sine ekfraser knyttet til arkitektur og kirkene som kunstsamlinger, som kunstmuseum. Slik sett er disse meditative tekstene typisk for ekfrasen som lyrisk subsjanger. Særegent for boka som samling er at den kan falle inn under sjangerbetegnelsen «modern poetic sequence», som kanskje bør betraktes som en av langdiktets subsjangere, der de 31 diktene forteller – via ett dikt-jeg og med stavkirkemotivet som prisme om «oss» – «oss nordmenn». Dypest sett handler *Stavkirkedikt* om Norge og nordmenn. Slik sett kunne det være på sin plass å minne om langdiktet som «nasjonens tale gjennom en manns munn», slik Ezra Pound engang så berømt har formulert det.

V

Innledningsvis drøftet vi kort ekfrasen som litteraturvitenskapelig term. Diskusjonen der begrenset seg til definisjonsspørsmål, kort sagt om ekfrasen som litterær term burde reserveres for dikt som på en eller annen måte omhandler verker fra de visuelle kunststartene eller om man skulle operere med et utvidet ekfrasebegrep der det litterære skriftstykket kan relateres til alle kunstarter og kunstdisipliner. Formentlig har denne gjennomgangen av Eggens diktning vist at ekfrasebegrepet kan benyttes også i vid forstand for å åpne opp for og blottlegge noen tydelige linjer i et forfatterskap som Eggens, og gjennomgangen har også med all tydelighet vist at Eggen i sine dikt er lidenskapelig opptatt av poesens nærmeste søsterkunstarter (musikken og bildekunsten). Videre har vi dokumentert – iallfall i glimt – at ekfrasen som form skaper refleksjonsrom for Eggens poetologi; hos han er den ekfrastiske formen nært knyttet opp til det metapoetiske. Når det er sagt, bør man også minne om at man i praktisk analysearbeid må forholde seg pragmatisk til ekfrasebegrepet som til en rekke andre litterære termer. For gjøres rasteret for grovt, kan det meste ristes gjennom....

Litteraturliste

- Barthes, Roland 1991: *The Responsibility of Forms*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Benjamin, Walter 1969: *Bild och dialektik*, Uddevalla: Bo Cavefors Bokförlag.
- Clüver, Claus 1997: Ekphrasis Reconsidered. I Ulla-Britta Lagerroth, m.fl. (red.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 19 – 33.
- Eggen, Jo 1980: *Ting og tings skygger*, Oslo: Gyldendal.
- Eggen, Jo 1982: *Inne og ute*, Oslo: Gyldendal.
- Eggen, Jo 1983: *Med klar og uklar stemme*, Oslo: Gyldendal.
- Eggen, Jo 1990: *Eksildikt: Idyller*, Oslo: Gyldendal.
- Eggen, Jo 1999: *Forsinkelsen. Dikt 1994 – 1999*, Oslo: Aschehoug.
- Eggen, Jo 2001: *Forholdninger. Dikt 2000 – 2001*, Oslo: Aschehoug.
- Eggen, Jo 2010: *Stavkirkedikt*, Oslo: Aschehoug.
- Guttormsen, Arne 2010: Ristil, pistil, kistil – stavkirkedikt. I *Vårt land* 22. mai 2010.
- Hagerup, Henning 2005: *Jo Eggen*. I <http://www.audiaturno/festival/old/2005/deltakere/&forf=21>. Lastet ned 10. januar 2010.
- Hallberg, Johnny 2010: Under en endeløs himmel. I *Morgenbladet* 3. juni 2010.
- Heffernan, James A. W. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: Chicago University Press.
- Karlsen, Ole 2003: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Karlsen, Ole (red.) 2011: *Poesi og bildekunst*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Larsen, Peter Stein 2010: «En verdensløs kendsgerning. Ekfrastiske former i nyere nordisk lyrikk». I Per Bäckström og Unni Langås (red.): *Mellom kunstartene*. Helsinki: Nr. 23 i serien Nordica Helsingiensia, 124 – 138.
- Lund, Hans 1993: Den ekfrastiska texten. I Ulla-Britta Lagerroth, mfl. (red.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 207 - 223
- Spitzer, Leo 1955: The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs Metagrammar. I *Comparative Literature*, 7.

Stevens, Wallace 1984: *Collected Poems*. London: Faber and Faber.
Vesaas Moren, Halldis 1996: *Dikt i samling*, Oslo: Samlaget.