

Thomas Seiler

**«BLAD SOM HUSKER
STAMMENS RUNDE VED»
OM TINGENES HUKOMMELSE I JO EGGENS
FORFATTERSKAP MED SÆRLIG VEKT PÅ
STAVKIRKEDIKT**

Poesi er en plog som river opp tiden på denne måten, at dens dyptliggende lag, dens svartjord kommer til syne.
(Osip Mandelstam)

Jo Eggens etternavn er på tysk et verb og betyr «harve». Det er derfor fristende å se poeten i analogi til bonden, poesi i analogi til bondens redskap, og vi kan trekke følgende analogi: Liksom bonden pløyer og harver jorden for at plantene kan vokse, pløyer poeten språket opp for at noe nytt kan vokse fram. Poesi som redskap: Sammenlikningen passer godt til Jo Eggen som skrev om «den intellektuelles plass» i samfunnet at han eller hun burde «forene seg med dem som produserer verktøyet hans, skrivemaskina, pennen».¹ Materien og materielle behov kan i følge Jo Eggen ikke kobles fra intellektuelt arbeid, fordi de danner samfunnets «basis» (Unterbau) for å bruke et marxistisk begrep. – I tillegg minner det norske ordet *harve* om det tyske ordet *Harfe*, altså harpe. Lyrikken er en sjanger som opprinnelig ble sunget, akkompagnert med strengeinstrumentet lyra. Navnet *Eggen* forener i seg, i hvert fall for folk som har tysk som morsmål, både det materielle, her forstått som underbygningen (produksjonsprosessen), og den åndelige «overbygningen» (Überbau), nemlig kunsten.

¹ Jf. Teksten «den intellektuelles plass» i *Ting og tings skygger*, Oslo 1980, s. 35.

Det er to forskjellige aspekter som hører sammen. Kultur er fra denne synsvinkelen ikke noe for skjønnåndelig nytelse, men er til nesten som et redskap eller en ting som skal brukes for å forandre verden: I diktet «Undergravende løpeseddel» fra debutsamlingen *Ting og tings skygger* fremheves nettopp dette:

Kultur er ikke sjokoladen
pakka inn i fint papir.
Kultur er å spise sjokoladen
og krølle sammen papiret.
Kultur er å forandre virkeligheten
slik at den stemmer med kartet
i hvert menneskes kropp. (s. 27)

Som man ser, er Jo Eggen nokså tidlig ute med å trekke en forbindelseslinje mellom kultur og den menneskelige kroppen. Men det er en problemstilling som karakteriserer Jo Eggens forfatterskap helt fra begynnelsen av. Hans tekster pendler mellom det rent estetiske (kunst) og det materielle (underbygningen) i et forsøk på å kombinere begge elementer. Ganske ofte er tekstens utgangspunkt et slags inntrykk av en ting som i første omgang får en nesten kroppslig (sensuell) tilnærming, før det i annen omgang abstraheres fra tingen i en slags konkluderende iakttagelse. Beskrivelsen av tingen kan sammenliknes med det som skjer når man spiser noe. Poeten må så å si inkorporere det som han eller hun vil skrive om. Kultur har i den forstand noe med spising å gjøre og noe med kroppen som forutsetning for «å forandre virkeligheten» som det heter i ovenstående dikt.

Det oppstår et slags spenningsforhold som karakteriserer Jo Eggens lyrikk: På den ene siden skriver han politiske, budskapsorienterte dikt, særlig i begynnelsen av forfatterskapet, som for eksempel dette såkalte «Plakatdikt» fra debutsamlingen *Ting og tings skygger*:

Korridoren ender
i ei låst dør: Framtida.
Sving til venstre! (s. 31)

På den andre siden skriver han vers om stillheten, om det som ligger bak ordene og bak politiske kategorier, som f.eks. disse i diktet «Desember» fra samlingen *Forsinkelsen*: «... da ingenting skjedde/det fantastiske som skjer/når ingenting skjer» eller i «Idyll 23» fra samlingen *Eksildikt : Idyller* fra 1990 hvor det formuleres meget lakonisk og samtidig meget «tricky»:

Jeg ser forskjell
på muren og furustammen:
Men hva er en forskjell? (s. 45) –

Spørsmålet kan oppfattes filosofisk og språkkritisk. Det spørres både etter forskjellens vesen eller dens kvalitet, og det spørres etter begrepets mening i en gitt kommunikativ situasjon. Ordet «forskjell» står i fokus: Hva betegner det egentlig? Slike tanker passer sammen med en formulering hvor poeten spør om «det fins noe bortafør navnet?» Lignende formuleringer og spørsmål er det mange av i forfatterskapet; de tyder på en sterk språkrefleksiv side.

Med andre ord: Eggens prosjekt synes å bestå i viljen til å forene det politisk-didaktiske med en nærmest filosofisk gransking av virkeligheten som omgir oss, av forholdet mellom språk og virkelighet og av det som ligger skjult bak tingene som dens skygge. Det gjelder «å trenge inn / til tingenes innerste vesen» (s. 24) – slik lyder de kjente vers i debutsamlingen, men det gjelder også å ikke bli stående der, istedenfor burde man «skrive som Mozart», som Eggen formulerer det. Hva betyr dette? Jeg leser det som en oppfordring til å skrive som en komponist komponerer. Det vil si skrive om noe som ikke er gitt på forhånd i et språk som heller ikke er gitt på forhånd. Og her kommer de mange dikt om musikk, om komponister og andre kunstnere inn i bildet. De kan leses

som Eggens forsøk på å uttrykke med ord det han opplever i forbindelse med musikk- eller kunstopplevelser.

Dermed kommer det politiske inn via bakdøra, og denne gangen ikke i form av politiske slagord, men i form av viljen til å trenge inn til tings innerste vesen, å bli hos dem og granske dem nøye til det erkjennes noe nytt. Vi har nesten med en fenomenologisk reduksjon å gjøre, noe som faktisk minner om Tor Ulvens poetiske prosjekt. Hvorfor skal det være politisk? Det er politisk i den forstand at man vil se nye sider av den synlige verden, prøve å tenke i nye baner fordi man ikke er tilfreds med den gitte virkeligheten. I følge Jo Eggen er det kulturens oppgave «å forandre virkeligheten», som det heter i det nevnte diktet «Undergravende løpeseddel». En slik holding overfor verden har en tendens til å bli samfunnskritisk og gjør det heller ikke lett for leseren. Hun eller han må hele tiden skape med, være aktiv, siden det ikke er mulig å måle det leste på virkeligheten slik man kjenner den. Poeten skaper så å si en ny og fremmed verden som først må avkodes. Og en slik leseprosess krever tid. Eggen formulerer i sakens anledning i diktet «Stillheten» fra samlingen *Forsinkelsen*:

Hva sier månen i treverket?
 Den er ei stemme i fjellet
 den eneste som gjør motstand
 den eneste som ikke straks svarer (s. 8)

Diktet skjuler en slags poetikk. Motstand betyr, når det gjelder lyrikkskrivning, å fremmedgjøre språket slik at det ikke lenger er gjenkjennelig for leseren. Sagt på en annen måte kunne man kanskje også si at språket ses nesten som et redskap og brukes som et redskap. Poeten gjør språket vanskelig, ikke som mål i seg selv, men for at også leseren ikke skjønner for fort, for at han eller hun lærer noe nytt, opplever noe nytt, sanser noe nytt. Hva man kan lære ved lesning av diktene, er framfor alt å se bak tingene, bak den manifeste virkeligheten, i et forsøk å se dens skygger. «Tings skygger» kan etter min

mening oppfattes som språkets og tingenes fortrenkte side, siden Eggen oppfatter språket også som ting, det som ligger skjult og som først blir synlig ved nøyere gransking.² Tingene (også ord forstått som ting) har således en skjult hukommelse, de eier et slags tidsaspekt. Jeg tror dette er veldig viktig for Jo Eggen, det er nemlig påfallende at i nesten alle samlingene kommer poeten med tidsangivelser, årstall som i *Stavkirke-dikt* fra 2010 eller årstider som i *Forholdninger* fra 2001, og det fins et stort antall dikt hvor poeten tar for seg konkrete historiske begivenheter.

Dermed er min tese følgende: Det store temaet i Eggens lyrikk er *den kulturelle hukommelsen* og dermed også en kamp mot «glømselen», for å låne et av Eggens egne ord, som i følge diktet med samme tittel truer alt og alle. «Glømselen fyller avisvestibylene / den legger seg som usynlig sang i alle sprekker» og «Glømselen vil være bare deg»³ – det er sterke ord, og diktet er en eneste stor meditasjon over glemselens vesen og funksjon. Det er jo ikke slik at teksten bare beskriver glem-selen, tvert imot sies det også hva som skjer som følge av at folk glemmer. Teksten påstår at glem-selen tar overhånd slik at subjektet er tilbake uten hukommelse: Det er altså selve eksistensen som står under glem-selens tegn når det sies at «glømselen vil være bare deg». Det er et menneske uten historisk bevissthet som er avpolitisert og tilfreds med sin samtid i den forstand at det ikke lenger er interessert i fortiden. Etter min mening er Eggens prosjekt rasende aktuelt når det gjelder dette aspektet. Litt tilspisset kunne man si at Eggens poetiske prosjekt er *tidsdimensjonen* som ligger i tingenes skygge. Han peker på det som skjules under overflaten i et forsøk «å høre sorgen midt i sola», som han formulerte det i

² I diktet «Notat» fra *Ting og tings skygger* står i parentes «språkets ting» (s. 24). Dvs. at Eggen ser dikteren som en slags språkarbeider som bruker ord som ting.

³ Jf. diktet «Glømselen» fra samlingen *Forsinkelsen*, Oslo 1999, s. 9 og 10 henholdsvis.

diktet «Trammen» fra samlingen *Forsinkelsen* (s. 37). «Tings skygger» er sånn sett det hos tingene som peker inn i historien som tingens spesifikke historie. Gang på gang strever Eggen etter en forening mellom det politiske, tidsbevisste og poesien. Dermed er han langt borte fra sentrallyrikken og dens eksistensielle, tidløse problemstilling.

Betegnende nok har den første bolken i debutsamlingen som motto de vakre ord: «Ting og tings skygger skaper diktets rom». Skal man ta de ordene på alvor, betyr jo det at det ikke er subjektive følelser eller stemninger overfor naturen som skaper dikt, men ting og tings skygger, altså i min lesning ting og deres hukommelse eller den materielle siden ved eksistensen. Med andre ord betyr det et radikalt brudd med romantisk naturpoesi hvor ting ikke har en verdi i seg selv, men tjener bare som en slags metaforisk kulisser for å kunne snakke om menneskets vilkår, om subjektive følelser. Jo Eggen kapper en slik forbindelseslinje mellom mennesket og tingene, dvs. han føyer til en annen dimensjon. Tingene rykkes igjen inn i den historiske sammenheng de var inne i, det skapes forståelse for dens funksjon. Tingene tjener dermed ikke lenger til å si noe om menneskets grunnvilkår i eksistensiell sammenheng, snarere er det slik at de tjener til å si noe om samfunnets politiske situasjon i en gitt periode. Det er med andre ord den kulturelle hukommelsen som Jo Eggens lyrikk er opptatt av. Det er vel ikke tilfeldig at Jo Eggen i debutsamlingen har et dikt hvor nettopp dette tematiseres:

Tida på museum

I museer som skal vise folks liv
er det alltid klokker.
Små veggur, golvur:
Store, blanke møbler i seg sjøl
konsollur fra rokokkotida
kokett asymmetriske
likevel godkjent av tida
som alle gjenstander
fratatt sin funksjon. (*ting og tings skygger*, s. 20)

I motsetning til det som kjennetegner tingene i et museum, består Eggens prosjekt i å gi tingene deres funksjon tilbake eller se tingene i en sammenheng der de igjen får en funksjon. Poetens oppgave er så å si å se treet bak bladet. Eggen uttrykker det på denne måten: «Blad som husker stammens runde ved».⁴

Stavkirkedikt – diktning om hukommelsessteder

Jeg skal i det følgende prøve å vise dette ved hjelp av hans siste samling fra 2010, *Stavkirkedikt*, enda det kanskje ikke er umiddelbart innlysende hva nettopp denne samlingen skal ha å gjøre med hukommelsesproblemet eller samfunnskritikk. Med *Stavkirkedikt* tar Eggen opp et svært nasjonalt tema. Stavkirkene er ikke bare Norges bidrag til verdens arkitektur, men de er genuint norske som bare det. Jeg tror ikke at det fins noe annet i utlandet som forbindes så klart med Norge som nettopp stavkirkene, bortsett kanskje fra fjordene. Stavkirkene og fjordene er et slags varemerke. Innenriks kan stavkirkene oppfattes som *hukommelsessteder*, og de danner således et viktig ledd i den nasjonale identitetsfølelsen. Dette var særlig tydelig på 1800-talet i nasjonalromantikken hvor en stavkirke på et bilde var et viktig identitetmerke når det gjaldt å bestemme det genuint norske.⁵

Når Eggen altså tar opp stavkirkene som poetisk motiv, så er dette ganske oppsiktsvekkende, nettopp fordi temaet er så klart nasjonalt konnotert. Er det et sjåvinistisk prosjekt i forlengelse av nasjonalromantisk tenkemåte han har i mente, eller hvordan skal man bedømme det? Men et første blikk på boken tilsier at slik er det ikke. Coveret viser ikke en stavkirke, men en knute i en planke av en stavkirke. I grunnen ser man kun en planke med forskjellige knuter i. Bokens omslag kan fungere som pekepinn på at vi ikke har med ekfrase-dikt om de forskjellige stavkirkene å gjøre, men med noe annet. På

⁴ *Ting og tings skygger*, s. 25.

⁵ Jf. *Norsk idéhistorie*, bind III, Oslo 2001, kapitel Nasjonalromantikken, s. 161–227.

bakgrunn av coveret ser det ikke ut som om poeten vil gjengi kirkene så nøye som mulig, slik at leseren kan gjenkjenne objektet som beskrives. Kirkene og deres omgivelser fungerer derimot snarere som inspirasjonskilde som i Paal-Helge Haugens samling *Meditasjoner over Georges de la Tour* der Haugen bruker bildene til den franske maleren på lignende vis.

Ofte begynner et dikt med en observasjon av en detalj, som for eksempel i diktet om «Rollag stavkirke». Her begynner teksten med en iakttagelse som på ingen måte er spesifikk for en slik bygning:

Hestehår tvinner seg svart
mellom plankene
omflytta, lappa på
fletta til ro
det samme for svalene (s. 21)

Det er lett å se at vi ikke har et eneste ord som muliggjør en identifisering av *Rollag stavkirke*. (Det er jo ikke engang snakk om en kirke eller en bygning.) Tittelen viser at vi snarere har med et dikt om hestehår å gjøre enn om *Rollag stavkirke*. Men dette er nettopp poenget som etter mitt skjønn kjennetegner hele samlingen. Vi kan nemlig slå fast at Eggen nøye lister opp alle stavkirkene han besøkte. Hans spaserturer gjennom tre år blir på denne måten til leserens spaserturer. I tankene kan leseren legge i vei med Jo Eggen, men merkelig nok forblir de eksakte stedsangivelsene uten funksjon for leseren, idet det sies lite om veiene, om topografien generelt og om kirkene i deres egenskap av å være stavkirker. Igjen et spenningsforhold som denne gangen består i at leserens forventninger ikke blir innfridd. Eggen later som om det er særlig viktig for leseren å få vite hvilken bestemt kirke det er han skriver om. Samtidig som jeg har vanskelig for å se at et slikt mimetisk prosjekt skal være betydningsfullt. Med andre ord dreier det seg ikke om en beskrivelse av kirkene slik at de igjenkjennes.

Men tross alt har forfatteren reist rundt til fots, med sykkel, buss og tog for å besøke stavkirkene. Jeg tror også dette har en mening. Idet poeten velger en tilnæringsmåte som er sakte og basert på kollektivtransport, vil han komme i kontakt ikke bare med kirkene, men med hele miljøet, med landskapet omkring dem. Idet han kommer gående, opplever han liksom på kroppen hvordan kirkene ligger til, og han kommer i kontakt med konteksten rundt dem. Det er som en oppdagelsesreise i et emne som nordmenn kanskje tror å kjenne til. Å se, å erkjenne er noe som krever tid. Detaljen, også i landskapet, viser seg kun for dem som tar seg tid som går til fots. Kanskje består poenget nettopp i å nærme seg en stavkirke og å se på den som om det er noe man ser for første gang. Det er en leting etter stavkirkens *aura* kunne man kanskje si. Poeten later altså som om hans konkrete reiserute er spesielt viktig, samtidig som den forblir uten poeng for leseren i geografisk henseende. Isteden kommer han med iaktagelser som han gjør ved den bestemte kirken han besøker, selv om disse ingenting har med forventningene til noen som skriver om en stavkirke å gjøre. Kun av og til er han inne på identifiserbare tegn, for eksempel når han nevner Harriet Backer i teksten hvormed det blir mulig å finne ut hvilken kirke han skriver om, selv om man ikke hadde tittelen. Det samme gjelder for eksempel *Øye stavkirke* hvor leseren forholdsvis lett kunne finne ut hvilken kirke det er teksten snakker om.⁶ Men legg merke til at det ikke er på grunn av ytre kjennetegn eller på grunn av en eksakt beskrivelse av hvordan en kirke ligger til i landskapet at leseren kan indentifisere den, men utelukkende på grunn av en historisk viten han eller hun eventuelt har. For eksempel må leseren vite hvilken kirke Harriet Backer er knyttet til. Men generelt blir det poetiske til på grunn av en abstraksjon, og diktene røper ikke hvil-

⁶ Jo Eggen formulerer «ei kirke gjømt i 156 deler under golvet». I peltidsalderen kan man «google» noe sånt og kommer med stikkord «stavkirke» lett på navnet *Øye stavkirke*.

ken kirke de sikter til.⁷ *Abstrahere* betyr jo å trekke bort (fra det konkrete), og for å komme tilbake til diktet om *hestehår*, så kan det konstateres at *Rollag stavkirke* kun er viktig fordi det fins hestehår der mellom plankene. Abstraksjonsprosessen gjelder her hele kirken og ender ved en konkret detalj. Eller sagt på en annen måte: I anledning av besøket i *Rollag stavkirke* skrives det et dikt om hestehår og dermed om natur under forandringens tegn. Resultatet blir en tekst som viser at alt er tilsynelatende, at ingen ting er som det ser ut første gang. Hestehår [...] fletta til ro – en tydelig pause på den mørke o-vokalen – kun tilsynelatende, svalene kommer for å bygge reir: livet går videre. Å se tingene under forandringens tegn, å se livet i døden: dette er nesten revolusjonært i en tid hvor samfunnet har en tendens til kun å se enten det ene eller det andre, men ikke vil se begge ting i ett.

Et annet påfallende trekk er at Eggen opprioriterer materien og selve prosessualiteten på bekostning av det åndelige og sluttproduktet: Når det gjelder stavkirken som bygning, betyr det at de enkelte plankene er minst like viktige som selve bygningen. Poeten ser ikke i første omgang sluttproduktet, altså kirken, men prosessen som fører til en bygning. Han dynamiserer på denne måten det statiske. Samlingens første vers lyder betegnende nok: «Hva kunne treet si om å være der?» (s. 9) Treet danner utgangsmaterialet av en stavkirke samtidig som det er et kjent symbol for selve livet, vi må bare tenke på symbolikken rundt livstreet i norrøn mytologi eller kristen tro. Ut over denne symbolikken er treet hos Eggen en «budbringer», for andre vers lyder: «Det var en budbringer som sto stille.» Treet som «budbringer» fører over til det generelle tolkningsproblemet som leseren er konfrontert med.

⁷ I hvert fall ikke for lesere som ikke vet en god del om stavkirker og deres interiør. Abstraksjonsprosessen gjelder også poetens eget arbeide. Ved å lese *Stavkirkedikt* om og om igjen får man inntrykk av at poeten har satt seg meget grundig inn i stavkirkenes historie, bygningshistorie osv.. Men denne viten flyter ikke inn i diktene eller kun meget sporadisk.

Hva slags bud er det treet bringer, og hva betyr det for leseren som kun har visse språk tegn å forholde seg til? Den særegne retorikken i *Stavkirkedikt* skal vi komme tilbake til senere.

Vi har altså sett at Jo Eggen ikke bruker stavkirkene på den måten at han vil si noe om det nasjonale eller det norske. Men den nasjonale arven er tross alt til stede, men snarere på en alluderende måte, idet han kommer med kjappe henrydninger til nordisk mytologi for eksempel. Stavkirkene er minnesteder eller hukommelsessteder som er dypt forankret i den norske kulturen. I følge den franske historikeren Pierre Nora står hukommelsesstedene (de såkalte «lieux de mémoire») overfor hukommelsesmiljøet («les milieux de mémoire»). Med industrialiseringsprosessen forsvant hukommelsesmiljøet som tilhørte bondesamfunnet. I et sånt samfunn fungerte hukommelsen liksom som en naturlig del av dagliglivet, den hang fast i det konkrete, i rommet og på de forskjellige ting. Pierre Nora ser hukommelsen i motsetning til historievitenenskap. Nora sier at det fins hukommelsessteder nettopp fordi vi ikke lenger har såkalte hukommelsesmiljøer. «Bodde vi fremdeles i vår hukommelse, trengte vi ikke å gi den steder», sier Nora. Hukommelsen er alltid et aktuelt fenomen, en opplevd tilknytning til en evig samtid, historien derimot er kun en representasjon av det forgangne.⁸

Når Jo Eggen tar stavkirkene opp som lyrisk tema, så er dette også en slags *pledoyer* for slike nasjonale minnesteder. Hvorfor gjør han det? Er det nødvendig? Er de i fare eller truet? Kunne man spørre seg. Neppe, men svaret på spørsmålet er tross alt litt mer komplisert. Stavkirkene som hukommelsens materialisering er liksom godtatt av alle, og Norge tar forhåpentligvis godt vare på dem siden de er fredet. Og tross alt har det oppstått en god del stivnet kitsj folklore rundt dem, og med de bunadkledde guider ble de en viktig turistmefaktor. De samme historiene fortelles om og om igjen,

⁸ Jf. Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1998, særlig s. 11–23.

uten at noen ser nøye etter. Man kunne kanskje si at kirkene er stivnet i vedtatte historier som tilfredsstillende en nostalgisk lengsel etter «de gode gamle tidene». Kirkene er blitt til historiske objekter som representerer fortiden. De er blitt til minnesmerker, og som minnesmerker er det lett for samfunnet å overføre erindringen på dem. En stavkirke som hukommelsessted oppleves ikke lenger innenfra, men utenfra. Man ser på en stavkirke, og en guide gir kanskje noen informasjon, men man opplever ingen ting. Man kunne også si at kirken som hukommelsessted ikke oppleves innenfra. Den tilhører ikke lenger et hukommelsesmiljø, men fungerer utelukkende som hukommelsessted som noe mennesket ikke lenger lever med.

Og her kommer *Stavkirkedikt* inn i bildet i det poeten på nytt foreslår en slags overførelse av minnstedene i den kulturelle hukommelsen. Bak en slik overførelse skjuler seg etter min mening en politisk eller samfunnskritisk dimensjon som består i å rive ned de konvensjonaliserte klisjeene rundt stavkirkene og istedenfor forsøke å se dem med unge øyne, på nytt igjen. Slik at vi er i stand til å se og å oppleve på nytt i forbindelse med et stavkirkebesøk. Eggens prosjekt kan kanskje tolkes som et forsøk på å gi stavkirkene *auraen* tilbake, det vil si det hemmelighetsfulle, det som det vanskelig kan finnes ord for, nettopp fordi det er så utrolig mye vi ikke vet i forbindelse med dem. I Jo Eggens samling oppfattes stavkirkene ikke som noe vi kan og vet, snarere som noe hemmelighetsfullt som vi ikke greier å gjennomtrenge, når det kommer til stykket. «Jeg veit ikke» er freden jeg omsider / og foreløpig lærer». Disse versene danner slutten av diktet om *Garmokirka*. Slike formuleringer danner en påfallende kontrast til historiene som fortelles av guidene.

Retorikken og dens funksjon

Jeg leser derfor diktsamlingen ikke i første rekke som et forsøk på å skrive dikt om stavkirker, men snarere som en tematisering av det en kan *oppleve* mens man sitter i en stavkirke

eller ser på den utenfra. Det dreier seg om nesten mystiske opplevelser som det vanskelig kan settes ord på. Ord rekker liksom ikke til som i åpningsdiktet hvor vi leser under nr. 4: «Det må være noe det ikke / går an å komme fram til / det er det hjelp i » (.) Og diktet slutter med versene: 5 «Vannet fra en bekk / sa også ingenting, fylt / av samme ikke» (.) Det er også grunnen til at *stillheten* i formuleringer som «lavsommerstillhet» [s. 20], «en blikkstilte mikrofon» [s. 19], «en båt sto stille» [s. 13], «... som en annen sommer som langsomt, plutselig er stille» [s. 24], «slitt stille i veggene» [s. 25], «Så er jeg ute i sola, stillheten og graset» [s. 40], «bortafør det som er sagt» [s. 41] blir til et nøkkelord i samlingen. Et av diktene heter til og med «Stillheter, Undredal stavkirke»

Spør i de vestre hjørnestavene
gaper opp enda en vegg
et enda mindre rom
men er stillheten mindre?

En rødbrun firkant
som det ikke helt modne
røde stikkelsbæret
som hang ut over veien

Stillheten er den samme
og flere:
villbringebær,
epler, hasselkratt, rognebær

Geitemjølke i den ene enden
og Paris i den andre
og vannet imellom
vannet i vannet

Det var ikke noe bestemt
det var å puste i stillheten
som hadde stort nok rom

Inn i å lese
 inn i å få vite
 inn i fjorden
 glir noe ikke noe (s. 45–46)

Her er det påfallende at det står stillheter i tittelen og ikke stillheten som ventes kunne. Diktets tema er dermed forskjellig former for stillhet, formulert i anledning av besøket i *Undredal stavkirke* som gjelder for å være den minste stavkirke. Jo Eggen leker kanskje litt med kirkens størrelse i første strofe, som er formulert som et spørsmål. Det etableres en sammenlikning mellom rom og stillhet. Eller sagt mer presist: Hvordan forholder stillheten seg til et roms størrelse? Stillhet er noe man fornemmer, mens størrelsen på et rom er noe man ser. I sammenkoblingen får vi en synestesi, en retorisk figur som betegner en slags dobbelfornemmelse. Denne retoriske figuren er viktig fordi den danner nøkkelen til å kunne forstå den følgende strofe hvor en «firkant» sammenlignes med et stikkelsbær. Og vi leser om stillheten at den ikke bare er en romfornemmelse. Den er også å finne hos forskjellige bær. Kanskje må man forstå det slik at bær har gjennomgått en lang modningsprosess før de blir modne, de røper seg ikke. Det hersker liksom en stillhet rundt dem, og deres modningsprosess er ikke avhengig av oss. Utover dette konfronteres leseren med natur og kultur som tenkes i ett, når kirkens stillhet sammenliknes med bærs stillhet. Det samme skjer i neste strofe hvor ordet «geitemjølke» sidestilles med ordet «Paris».

Det viser seg at diktet er en tekst om en fornemmelse, eller sagt på en annen måte: Det er et forsøk på å uttrykke stillhet. «Det var ikke noe bestemt», leser vi i diktet. Stavkirkediktene utmerker seg nettopp ved at de forsøker å fatte noe i ord som i grunnen er langt bort fra språket, som for eksempel fornemmelsen av stillhet, som jo er et abstrakt. I diktet om *Lom stavkirke* leser vi «jeg klarer ikke å tenke på det hele / knapt nok det innvendige / bare på det det knapt nok er» (s. 31). Hva er i *Undredal stavkirke*, kunne vi spørre.

Jo, stillheten er, men hva betyr dette? Ingen ting, og det er nettopp det teksten snakker om i den konkluderende slutten: «Inn i å lese / inn i å få vite / inn i fjorden / glir noe ikke noe». Tre ganger dukker ordet «inn» opp som anafor i begynnelsen av hvert vers, før det konkluderende «glir noe ikke noe» kommer. Det viser seg at vi er konfrontert med en slags «vegringsholdning» fra poetens side. Han nekter å snakke om det han ser, eller han kan ikke snakke om det manglende ord, han vil på ingen måte avbilde, boken *Stavkirkedikt* er på ingen måte et mimetisk prosjekt. Det er kanskje mulig å lese eller å få vite noe inne i en stavkirke. Men det er et slags avkodingsarbeid det er snakk om; det gjelder å lese eller tyde spor. Det er noe, men ikke i den forstand at dette «noe» er kunnskap som likt som er sikret. «Det glir noe ikke noe» er formelen som brukes i diktet for å benevne dette.

Kroppen og hukommelsen

Jo Eggen liker å skrive om sine åndelige og kroppslige opplevelser i forbindelse med stavkirkebesøk. At kroppen spiller en viktig rolle, merkes også ved at flere tekster har en kroppsdell som overskrift. Vi leser for eksempel «Arm, Urnes stavkirke» eller «Ører, Lom stavkirke». At kroppen og sansene er viktige, ser man også i bokens første del, hvor diktene tematiserer forskjellige fornemmelser eller sanseintrykk: «Jeg ser» eller «jeg hører» er frekvente formuleringer. Kirkene blir ikke behandlet som gjenstand for estetisk nytelse, snarere er poeten ut etter å føle dem på kroppen. Han vil oppleve, sanse med alle organer for å komme fram til noe nytt. Derfor besøker han kirkene til fots. Dette korresponderer direkte med poetens poetiske prosjekt, formulert allerede i *Ting og tings skygger*, hvor det formuleres i diktet «Undergravende løpeseddel». Der heter det at «kultur er å spise sjokoladen» (se ovenfor s. 1): Eggens «stavkirkevandring» er et prosjekt med kroppen som innsats. Med diktet «Undergravende løpeseddel» i bakhodet kunne man si at det dreier seg om «å spise stavkirkene» for

etterpå å kunne forandre virkeligheten. Tanken om at man må «spise stavkirkene» for å kunne si noe om dem, er ikke så tåpelig som den ser ut ved første øyekast. Tenker man nemlig på de forskjellige dikt hvor bær nevnes, kan man spørre seg hva slags funksjon de har i tekstene. Helt enkelt formulert: Hvorfor dukker så mye bær opp at de nesten danner et ledemotiv? Særlig markant er det i «Fem svarte dikt, Hopperstad stavkirke». hvor det svarte ved kirken tematiseres og munner ut i følgende bemerkning fra det lyriske jeget:

Nede ved elva Hopra må
ha vært den men jeg vil heller si bekk
ved plankebrua med grind og
ståltrådløkke spiste jeg et svart
bittert glinsende heggebær (s. 48)

En sammenheng mellom «bær» og «kirke» blir ikke bare laget med fargen svart – både stavkirken og bær har samme farge – men også med ordet «glinsende». Liksom heggebæret glinser, glinser også kirken, de første ordene lyder faktisk: «Det glinser voldsomt svart». Diktet etablerer dermed en analogi mellom bæret og kirken, og man kunne fristes til å si: Liksom det lyriske jeg til slutt spiser et svart bær, har det i begynnelsen (metaforisk) spist den svarte kirken.

Vi kan nå spørre oss hva det har med vår tese å gjøre om at Jo Eggens store tema er den kulturelle hukommelsen. Poenget er at i memoria-tradisjonen sammenliknes hukommelsesarbeidet ofte med spising- og fordøyelsesarbeid. Christian Moser skriver i sakens anledning at det gjennom den antikke perioden var helt vanlig å bruke spisings- og fordøyelsesmetaforer for å omskrive det som skjer i memoriaarbeidet.⁹

⁹ Jf. Christian Moser: Erinnerung als Sammlung. Zum Zusammenhang von Mnemographie und Dingkultur, i: *Comparatio* 1 (2009), s. 87–113. Se også Stefanie Arend: Das gefräßige Gedächtnis. Genese und Entwicklung eines Bildes in Antike und frühem Christentum, i: Bettina Bannasch, Günter Butzer (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, Berlin 2007, s. 29–43.

Hukommelsen blir en slags mave, ifølge antikk oppfattelse. Jo Eggens bruk av bær er fullstendig meningsfylt på bakgrunn av denne tradisjonen og i forbindelse med den kulturelle hukommelsen som er hans prosjekt.

Det hellige og paradokset som retorisk figur

I det han dikter om stavkirker, skriver Eggen seg inn i en lang tradisjon. Diktning hadde nemlig så å si fra begynnelsen av noe med det hellige eller det numinøse å gjøre. Siden Platons dialog *Ion* har diktere vært forkynnere av den guddommelige sannhet, de var tolkere av den.¹⁰ Nå er det kanskje ikke nødvendig å snakke om guddommelig sannhet, men at Eggen i sine tekster i det minste kretser om det numinøse, det står for meg utenfra all tvil. Det han opplever i stavkirkene, er det numinøse, det er jo også grunnen til at det skrives om «ingen ting», altså om noe som ikke er til stede. Jeg ser her en mulig forklaring på den særegne retorikken i boken. Ganske ofte brukes nemlig paradokset som retorisk figur. Formuleringer som «og det skal være slik det var / ikke slik det var» fra diktet om *Hopperstad stavkirke* (s.47), eller «glir noe ikke noe» fra diktet om *Undredal stavkirke* (s.46), eller «fylt av samme ikke» fra diktet om *Hedalen stavkirke* (s. 10), eller «for å prøve å se og så ikke se» fra diktet om *Lom stavkirke* (s. 31), tyder på at poeten har behov for slike formuleringer i forbindelsen med sine opplevelser. Det som jeget opplever, er åpenlyst noe som det er vanskelig å sette ord på. Jeget er derfor nødt til å uttrykke seg ved hjelp av paradoksale formuleringer. Vi er her inne i problemet med forholdet mellom språk og virkelighet. For det finnes et språk for hverdagen, som tjener til kommunikasjon, og det finnes diktningens språk som har andre krav og tjener til andre formål. Men i *Stavkirkedikt* er problemet tilspisset, for her er det dikteriske språket gjennomsyret av paradokset som er den viktigste retoriske figuren i tekstene.

¹⁰ Jf. Stefanie Arend: Das gefräßige Gedächtnis. Genese und Entwicklung eines Bildes in Antike und frühem Christentum, s. 29.

Vi har til og med et helt dikt, diktet om *Urnes stavkirke*, som er formulert som paradoks eller i det minste kommer i nærheten av et paradoks. Siden vi har å gjøre med nesten mystiske tekster, dvs. tekster som forsøker å fatte det med ord som egentlig ikke kan fattes med ord, er det klart at de fleste tekstene er korte, og diktet om *Urnes stavkirke* er faktisk det korteste i hele samlingen:

Arm, Urnes stavkirke
Noe farer oppover
en tjæresvart pust
oppover uten arm
muskel før muskel
huser noe i veggen
veggen i noe
skyter opp
arm, orm
og ned
den, de (s. 26)

Diktet er etter min oppfatning bygget opp som et paradoks. Det begynner allerede med de første to vers, for hvordan kan en pust fare oppover, og hvorfor sies det at en pust farer oppover uten arm? Men denne bemerkningen er også en slags tolkning, for det er ikke klart hvordan ordene henger sammen. Det kan tenkes at formuleringen «en tjæresvart pust» står løst, altså uten sammenheng med resten. Legg merke til at det er snakk om «noe», et ord som nevnes tre ganger. Dette ordet peker mot det dypere liggende problemet som utforskes i samlingen, nemlig at noe ses som ikke kan fattes med ord. Det kan tenkes at poeten står foran den berømte nordportalen som er et eksempel på den såkalte Urnesstilen. Foran portalen lar han assosiasjonene få fritt løp. Hva ser man? Jo, man ser noe som kunne tyde på en arm, men samtidig ser man også en slags orm. Arm og orm er såpass innviklet i hverandre at det blir umulig å separere dem. Men bevegelsen kan tolkes som oppadgående. Dermed har vi strukturen som diktet

snakker om, for bevegelsen peker også nedover (på den andre siden av døren). Som treskjæringskunsten på portalene til Urnes stavkirke på mange måter forblir en gåte, forblir også diktet en gåte. Det gåtefulle ved treskjæringsarbeidene blir på denne måten overført til ord som i sin tur er gåtefulle. Det er en holdning hvor poeten ikke lar seg friste med en slags forklaring for det han ser. Istedenfor prøver han å realisere det gåtefulle med ord.

Det er i det henseende typisk at den lengste teksten i samlingen er «Ikke et dikt om Høre stavkirke». Her beretter forfatteren i prosa hvordan han ikke lyktes å besøke den siste stavkirken. Språket flyter, opplevelsene er nokså prosaiske, hverdagslige og kan derfor lett fattes i hverdagspråket. Det har sine helt konkrete årsaker – kirken ble vinterstengt for tidlig – og det er grunnen til at forfatteren ikke greidde å besøke *Høre stavkirke*. Generelt kan det sies at jo viktigere en stavkirke i kulturhistorisk henseende er, jo færre ord har den fått. For eksempel er diktet om *Urnes stavkirke* som sagt ultrakort. Siste tekst, altså «Ikke et dikt om Høre stavkirke», danner en stor kontrast til de øvrige tekstene som forblir hemmelighetsfulle og uavsluttete; dette understrekes idet punktum mangler etter alle diktene. Punktum finner vi kun etter den nevnte siste teksten som refererer til en kirke som ikke kunne besøkes. Et viktig og temmelig vittig poeng, idet hele prosjektet således forblir uavsluttet. Dermed setter forfatteren et utropstegn. Har vi stavkirkene nå? Nei, selvfølgelig ikke, de er ikke til å få grep om, og hva gjør vi egentlig når vi planlegger å ta opp stavkirkene som poetisk motiv? Hva skjuler seg bak begrepet «stavkirke» siden det ikke dreier seg om bygninger som ikke har forandret seg i løpet av tiden, tvert imot. Det gjelder også for *stavkirkedikt*, det forfatteren skrev i et dikt i samlingen *Forholdninger*, nemlig: «Det som er, sier ikke hvor det kom fra», (S. 56) Stavkirkene røper seg ikke, de sier ikke hvor de kommer fra, snarere fungerer de som en slags «budbringer som sto stille», som det heter i andre vers av åpningsdiktet.

Stavkirkene som mystiske hukommelsessteder

Som hukommelsessted fungerer stavkirkene som hukommelsens materialisering. En stavkirke kan oppfattes som et slags arkiv som rommer (den nasjonale) fortiden. Det er til en viss grad mulig å «lese» en stavkirke, og da ville man kanskje oppdage at de ble bygget i en brytningstid hvor kristendommen ennå ikke var klart skilt fra hedendommen. Å ta opp hedenske motiver på en stavkirkeportal og sette inn runesteiner i en vegg av en kirke var på denne tiden ikke uvanlig. Sammenligner man det med vår tid og vår trang til å utelukke alt det som ikke har umiddelbart med vår vestlige kulturarv å gjøre, er det lett å se hva vi kunne lære av «stavkirkeverden». En tid som hadde lett for å forene det som nå er adskilt. Det samme gjelder for eksempel runetegn som ikke bare tjente som skrift i moderne forstand, men også hadde magisk funksjon. Språk blir dermed mer enn kun kommunikasjonsmiddel. Dermed kan runetegnene sammenlignes med det poetiske ordet som også har betydninger langt utover det rent kommunikative. I *Stavkirkedikt* tematiseres dette ofte idet det poetiske språket enten skaper noe nytt, som leseren enten kan godta eller ikke, eller det tematiserer språkets utilstrekkelighet når det gjelder å komme fram til det vesentlige. Diktet «Væremåter i Uvdal stavkirke» representerer det første, det er delt opp i tre deler, og den tredje lyder slik:

Hvorfor perspektiv Harriet Backer
og ikke bare stå her
i syltetølyset
i stikkelsbærlyset [s. 15]

Poeten skaper med de nye ord noe nytt som lenker leserens oppmerksomhet til nettopp språket. Dermed rykker språkets kommunikasjonsfunksjon i første omgang i bakgrunnen. Men samtidig problematiseres språkets tilstrekkelighet idet poeten er nødt til å oppfinne nye ord for å kunne være helt eksakt. Enda tydeligere blir dette der hvor det tematiseres at det er umulig å komme fram til det vesentlige med språk. Jo

Eggen tar her opp delvis kjente virkemidler fra den lyriske modernismen hvor «en kran som drypper har en ukjent mening», som det heter i Paal Brekkes *Skyggefektning* fra 1949.¹¹ Men Jo Eggen er i dette henseende forsiktigere idet ordet «mening» ikke tas i munnen. Tvert imot åpner han samlingen med et dikt som viser seg å være en slags meditasjon over umuligheten i det å skrive dikt om stavkirker:

Å sitte og se på et hjørne av Hedalen stavkirke

1

Hva kunne treet si om å være der?
Det var en budbringer som sto stille.
Det vokste ikke.
Det forsvant i ring.
Det lot sprekke en knute
jernsvart til bygg-gult
mellom den og det
stolpen og hjørnet

2

Stedet er hvor som helst
graset går videre

3

Ikke fylt av sin egen
nesten grønne glans
hvor den nå var
sto smørblomsten

4

Det må være noe det ikke
går an å komme fram til
det er det hjelp i

5

Vannet fra en bekk
sa også ingenting, fylt
av samme ikke [s. 9–10]

¹¹ Paal Brekke: *Skyggefektning*, Oslo 1949, s. 30.

Som man ser, så er åpningsdiktet ganske kryptisk, men kanskje er det tross alt mulig å fastholde en del poenger. For det første er det som sagt oppsiktsvekkende at samlingen begynner med et perspektiv hvor det i første omgang iakttas et hjørne, utenfra eller innenfra vet vi ikke, sannsynligvis er det et ute-perspektiv siden det er snakk om «gras», «smørblomst» og «bekk» lengre ned i teksten. For det andre begynner Eggen med en slags meditasjon over et tre, antagelig, som vi har antydnet, fordi treet er bygningsmaterialet i en stavkirke. For å være nøyaktig er det ikke en meditasjon over et tre, men en meditasjon som formuleres som spørsmål: «Hva kunne treet si om å være der?» Det forventes selvfølgelig ikke et svar på spørsmålet, snarere er det et spørsmål som skal trekke leseren inn i den horisonten som spørsmålet river opp. Treet er en budbringer, og vi kan prøve med et slags dechiffreringsarbeid. Hva slags bud bringer treet, hva snakker det om? «Ting sier ikke hvor det kommer fra» – men vi kan i hvert fall prøve. Første del er en iakttagelse av en detalj (en knute) og en meditasjon.

I andre delen blir leseren skuffet hvis han forventer at nå kommer stavkirken inn i resonnementet. Tvert imot, det sies at «stedet er hvor som helst / graset går videre». Dermed kobles de to elementene fra første delen tettere sammen, i en slags «trangføring» for å bruke musikalsk terminologi. Fremdeles er det ikke snakk om stavkirkens spesifikke sted. Tvert imot, stedet er hvor som helst, men trangføringen består i en sammenkobling av kultur (sted) og natur (gras). I strofe 3 er det naturen som overtar, «smørblomsten», legg merke til at blomsten har bestemt artikkel som om vi vet hva slags blomst det snakkes om. Men «smørblomsten» er altså ikke introdusert før. Strofe 4 er en slags oppsummerende tanke, nemlig at det «må være noe det ikke / går an å komme fram til», og at heri ligger det «hjelp». Jeg tolker dette som en språkrefleksiv overveielse. Det fins noe som ikke kan nås med ord, og det ses som positivt. Strofe 5 er liksom en bekreftelse, en slags coda i musikalsk henseende som sammenfatter temaet og viser fram

kvintessensen: «Vannet fra en bekk / sa også ingenting, fylt / av samme ikke». Var det i begynnelsen et spørsmål om «hva treet kunne si», så er det nå en enkel konstatering, nemlig at «vannet fra en bekk sa også ingenting». Hvorfor «også»? Kan det tolkes som påvisning at også fra dette hold kan det ikke ventes svar, siden det jo ikke er mulig «å komme fram til»? Men legg merke til at vannet sier ingenting, men det er tross alt «fylt», «fylt av samme ikke». Dermed slutter diktet med ordet «ikke» (uten punktum) og begynner med ordet «hva». Etter min mening får vi følgende struktur som ligger i bunnen: «Hva kunne treet si ... ingenting», men dette «ingenting» er altså «fylt». Dermed har vi det stikk motsatte av et tradisjonelt romantisk naturdikt hvor naturen på en eller annen måte alltid snakker til det lyriske jeg eller hvor jeget kommer fram til en mening nettopp pga. av sine naturiakttagelser. Hos Eggen derimot, sier naturen ingenting, men er likevel en budbringer. Hvordan skal dette forstås? Jo, som jeg antydte ovenfor, er det tross alt mulig å «lese» naturen og kulturen, men ikke således at de danner materialet for mine stemninger, snarere sånn at de har en historie å fortelle om en verden hvor alt henger sammen. Og selv om jeg ikke kan bevise det, så har jeg en fornemmelse av at nettopp dette er Jo Eggens prosjekt i denne samlingen, nemlig å bruke stavkirkene som en slags metafor for en skjult sammenheng mellom tingene. Poeten blir dermed en mystiker som forsøker å trenge dypere inn i livets essens, eller for å si det annerledes, i det vesentlige. Stavkirkene blir derfor brukt som et slags imaginasjonsrom som skal hjelpe til å komme fram til dette «vesentlige». Og dette «vesentlige» har selvfølgelig ganske mye med selve livet å gjøre. Men selve livet forblir et mysterium som stavkirkene forblir det. Derfor åpner samlingen med et dikt som tematiserer prosjektets umulighet, nemlig det å skrive dikt om stavkirkene. Det eneste man kan gjøre er å meditere over en slik umulighet som har med stedets aura å gjøre. Den tapte auraen oppstår igjen, som gave for den som tar seg tid, som inkorporerer kirkene nesten som bær.