

OLE KARLSEN

ØYE-BLIKKET.

POETOLOGISKE REFLEKSJONER I BJØRN AAMODTS *ABC* (1994)

I

Bjørn Aamodt døde lørdag 29. april 2006, 62 år gammel. Bak seg hadde han da sju diktsamlinger, og da han døde, arbeidet han med sin åttende bok, *Avskjed*, som kom ut ufullendt i 2010, et gripende langdikt om samværet og avskjeden med hunden Frodo, trofast turvenn gjennom et langt hundeliv. Aamodts sterke posisjon i moderne norsk lyrikk er uomtvistelig og kan enkelt illustreres med et utsagn fra en av våre fremste diktlesere, Atle Kittang. I 2004 utfordret Aftenposten en rekke litteraturvitere til å navngi mulige norske kandidater til Nobelprisen i litteratur. Flere trakk fram opplagte navn som Jon Fosse og Dag Solstad. Kittangs svar var nok atskillig mer uventet for Aftenpostens lesere: «Vi har to lyrikere som absolutt holder nivå. Det er Bjørn Aamodt og Stein Mehren.» (Korsvold 2004). At Aamodts navn skulle nevnes i en slik sammenheng var kanskje ikke like overraskende for de som er innlest på poesi og kjenner det litterære miljøets reaksjoner på Aamodts diktning. Fram til ut på 90-tallet med bøker som *Tilegnet* (debut, 1973), *Knuter*, *Mulm og andre dikt* (1980) og *Stå* (1990) var nok Aamodt mer en poetenes poet, høyt respektert av sine forfatterkolleger, blant annet Kjartan Fløgstad og Jan Erik Vold. Midt på 1990-tallet, med prisenominasjoner for *ABC* (1994) og av *Samlede dikt 1973–1994* (1995), ble nok et større publikum oppmerksomme på Aamodts forfatterskap, godt hjulpet av Kjartan Fløgstads instruktive etterord i den samlede utgaven. Det er nettopp her, midt på 1990-tallet i *ABC*, jeg skal gjøre mine nedslag i denne artikkelen, hvis hovedsiktemål er å uteske noen sider ved den lyrikkteori som *ABC* målbærer.

La meg før jeg fortsetter denne introduserende beretningen om Aamodts forfatterskap, skyte inn to merknader med relevans for artikkelens hovedprosjekt; én om det lyrikkteoretiske klima på 90-tallet om lag da *ABC* kom ut (1) og én om *ABC*-er som bokhistorisk sjanger (2):

(1) Våren 1994 skulle jeg avlegge endelig, muntlig eksamen i nordisk hovedfag ved Universitetet i Oslo. Emnet var Rolf Jacobsens forfatterskap, det vil si alle hans diktsamlinger fra *Jord og jern* (1933) til *Nattåpent* (1985). Som sekundærlitteratur la jeg opp et utvalg artikler, sikkert også fra *Frøkorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap* som jeg hadde redigert i 1993. Om jeg

hadde Erling Aadlands formidable dr.avhandling «*Forundring. Trofasthet.*» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1992) på pensumlista, husker jeg ikke. Imidlertid kjente jeg avhandlingen og hadde vært både på disputas og doktorfest i Bergen. Noen dager før muntlig eksamen ringte professor og eksaminator Otto Hageberg meg og spurte hva jeg ville snakke om under muntlig eksamen. Jeg funderte litt (og stusset nok litt over den litt uortodokse framgangsmåten framfor en tradisjonell muntlig eksamen) og ringte tilbake og oppga emnet: «Apostrofen i Rolf Jacobsens diktning.» Da eksamensdagen opprant, stilte jeg i seminarrommet på nordisk i Oslo vel foreberedt med et 35 minutters innlegg om apostrofen i Rolf Jacobsens diktning. Det viste seg straks at professor Hageberg gjerne ville snakke om ulike tematiske størrelser i Jacobsens diktning, mens sensor, professor Idar Stegane fra Universitetet i Bergen, ville ha inn noen kritiske merknader til min hovedoppgave om Olav H. Hauges diktning. Mitt innlegg om Jacobsen ligger vel bevart inne på harddisken i datamaskinen, lagret i et språk nåtidens skriveprogram ikke lenger kan forstå, men hovedpoenget med merknaden er dette: Emnet jeg foreslo, sprang naturlig ut av pensumlistas teoretiske del. Den besto av et utvalg artikler av den gang (som nå) kjente pensumtravere som Jacques Derrida, Paul de Man, J. Hillis Miller, Roland Barthes, Northrop Fryes velkjente «Approaching the Lyric» og kanskje mest sentralt for mitt forslag til eksamensmne: Jonathan Cullers grunnleggende artikkel som ganske enkelt er kalt «Apostrophe» (1981). Disse teoretikerne dukker til stadighet opp også i den teoretisk orienterte artikkelsamlingen *Lyrikk og lyrikklesning. Rapporter* som jeg redigerte i 1998, kanskje ikke så mye og tekstmanifest i Erling Aadlands inntrengende hovedartikkel, «Før nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport» som i de tekstlesninger som følger deretter: Atle Kittang om Henrik Wergeland, Alvild Dvergsdal om Schack Staffeldt, Eirik Vassenden om Kristofer Uppdal og Ole Karlsen om Olav H. Hauge. Men kanskje er den stadige kretsningen omkring språklige og dikteriske betegnelser som *apostrofe* og dens nære slektninger *antropomorfisme* og *prosopopeia* et enda mer eksplisitt uttrykk for at det fantes et visst (ny-)retorisk og iallfall et nært nærlesningsorientert klima på forskningsfronten på 1990-tallet. Den samme tendensen som spores i utgivelser som *Den svindlande teksten. Åtta røster om poesianalyse* (Sverige, 1992) og *Til værks – dekonstruksjon som læsemetode* (Danmark, 1994). I sistnevnte antologi, fra samme år som Bjørn Aamodts *ABC*, skriver Atle Kittang utførlig om apostrofen i Wergelands «Til Foraaret», og Hans Hauge beskriver apostrofens vekslende funksjon i dansk diktning fra Grundtvig via Jakob Knudsen til Henrik Nordbrandt. Dekonstruksjonistiske diktlesninger i ortodoks forstand finnes knapt i nordisk lyrikkforskning verken før, på eller etter 1990-tallet. Selv om en eklektisk tilnærming er rådende i nordisk lyrikkforskning, kan likevel påvirkningen fra dekonstruksjonen, kanskje særlig i dens nyretoriske og amerikanske tapning, tydelig avleses, kanskje først og fremst i grundige tekstlesninger og i stor omsorg for språklige billedannelser og retoriske troper

og figurer.¹ Når det så skjer en dreining i Aamodts forfatterskap på 1990-tallet, først med *Stå* og enda tydeligere med den systemiske og språkkritiske *ABC*, så skal man selvsagt være forsiktig med å kople direktelinjer mellom den teoretiske institusjonen, forskningsaktivitet og hva som skjer i diktningen, men at man her har et berøringspunkt som også hadde betydning for Aamodts kanoniske posisjon i nyere norsk lyrikkhistorie, kan det knapt herske tvil om.

(2) Samme år som Aamodt ga ut *ABC* kom Horace Engdahls *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Engdahls tittel er ikke tilfeldig valgt. Den spiller naturligvis på Ezra Pounds berømte *ABC of Reading* som kom ut for første gang i 1934. Slike poetologiske ABC-er, skiller seg fra det vi vanligvis forbinder med ABC-er som bokverk. Mange berømte nordiske poeter har skrevet ABC-er: H. C. Andersen, Halfdan Rasmussen, André Bjerke, Lennart Helsing og Olav H. Hauge, bare for å ha nevnt noen få. ABC-er skrives for barn, det er en læreboksjanger, og hensikten er å lære barn å lese. Aamodt har åpenbart funnet det nødvendig å skrive sin *ABC* for en annen og voksen lesgruppe. Mon det er nødvendig å lære å lese på nytt? Og mon poesien som diktart er nødvendig for at lesekunsten skal kunne (gjen-)læres og språkets automatiserende aspekt gjennomskues? I svært mange ABC-er er den poetiske funksjonen dominerende ved siden av den didaktiske hensikt det er å få små barn til å knekke lesekoden. For det er ikke små krav og forventninger som stilles til seksåringer når de begynner på skolen. I ABC-ene lærer små barn å knytte lyd til bokstav, det audielle til det visuelle; de lærer å velge riktig lyd og knytte den til skrifttegnet; de lærer å kople sammen riktige bokstaver til meningsfylte ord, kople ordene til verden utenfor språket og kople ord sammen til større enheter, til setninger og tekst. Det forventes altså at små barn skal forholde seg aktivt til språklig materialitet og til språkets to jakobsonianske akser: seleksjons- og kombinasjonsaksen. Denne tanken uttrykkes i O-teksten i Olav H. Hauges *ABC* (Hauge 1986: upag), og diktet kan også minne oss om Roman Jacobsens berømte maksime om den poetiske funksjon, selve poetisitetens adelsmerke som vi alle kan utanboks: *the projection of the principle of equivalence from the axis of selection to the axis of combination*:

1 I artikkelen «Dansk lyrik og litteraturvidenskap efter 1990» skriver Peter Stein Larsen: «skal man vurdere dekonstruktionens betydning i forhold til dansk lyrikritik, vil jeg overordnet konkludere, at den er langt sterkere i sit idékonsept end i sine læsninger.» Se Stein Larsen 2013: 129. I beste fall er dette unyansert, sett på bakgrunn av en del av de eksempler som Stein Larsen ramser opp. For norske lyrikkstudiers vedkommende (som Stein Larsen er innom i noen delavsnitt) i samme periode kan man nok heller «overordnet konkludere» med at de teoretiske tilgangene er mangefasetterte, varierte og eklektiske. For nyretorikkens vedkommende hentes inspirasjon som blant annet bidrar nettopp til sterke dikt-lesninger, mens idékonseptet ikke drives gjennom med særlig sterk konsekvens.

O, O, O
EIN LITEN RING
OM INGENTING

ORD, ORD, ORD
KLING I KOR –
MED ORD
KAN DU LAGA
HIMMEL OG JORD,
FUGLAR OG DYR
OG ALT SOM KRYR,
KOM SKAL ME LAGA
EIT EVENTYR!

Tematisk betraktet går nok *Hamlet*-allusjonen («ORD, ORD, ORD») ungene hus forbi, men knapt nok verselinjens repetetive, mimologiske karakter. Diktet uttrykker da heller ingen tvil på (dikter-)ordets makt. Ord i dikt er slett ikke «foragteligt», de er ikke «usle (...) Magter», slik Henrik Wergeland betvilte ordenes skaper- og forvandlingskraft innledningsvis i sitt berømte «Sandhedens Armée». Snarere tvert imot: Diktet besynger diktningens performative kraft; med ord kan du «laga / himmel og jord / fuglar og dyr / og alt som kryr.»

Aamodt-resepsjonen har vært sprikende og polemisk. Ingen har vært i tvil om Aamodts kvaliteter som poet, og alle kan nok være enige i at det skjedde en dreining i forfatterskapet på 1990-tallet med bøker som *ABC*, den påfølgende *Anchorage* bygget rundt tankskipstrafikkens havnebyer i 1997 og *Atom* tidlig i det nye årtusen (2002) bygget opp omkring 43 av våre grunnstoffer. Mange pustet nok lettet ut da *Arbeidsstykker* og *atten tauverk* kom ut i 2004; selve boktittelen kan i motsetning til de foregående tre antyde at her er arbeiderdikteren Aamodt igjen tilbake i norsk bokheim. Jeg har i en annen sammenheng skrevet en introduksjon til hele forfatterskapet og redegjort for hovedlinjene og -motsetningene i Aamodt-lesningen (Karlsen 2014A, under utgivelse), og for meg å se er det ingen klare brudd, snarere en sterk tematisk kontinuitet i forfatterskapet. Aamodt var sjømann, havnearbeider, industriarbeider, kranfører; han var og forble arbeiderdikter gjennom hele sitt forfatterskap og fant sine motiver og tematikker innenfor de miljøer han hadde sin gange i. Men Aamodt var også ivrig beundrer av Jean-Paul Sartre, og det er ikke urimelig å tenke seg at han delte Sartres synspunkt om at poesi var en aparte diktart, helt annerledes enn prosa. *Littérature engagée* tilhørte prosaens domene, mente som kjent Sartre, og mens prosaen er en direkte, kommunikativ kunstform, er poesien mer indirekte, ikke først og fremst kommunikasjon; det er materialitet ladet med betydning, beslektet med bildekunsten. Nå er det

imidlertid ikke slik at Aamodt legger skjul på sin arbeiderklassebakgrunn eller dølger venstristiske synsmåter, men patosfylt, besvergende og deklamatorisk politisk diktning står han fjernt. Aamodt legger heller ikke skjul på sin sterke interesse for naturvitenskap, det være seg termodynamikk eller relativitetsteori eller tallrekker. I de systemiske diktsamlingene *Stå*, *ABC* og *Atom* er slike naturvitenskapelige fenomen sentrale så vel komposisjonelt og tematisk uten at han blir en like rigid systemdikter som f.eks danskenes poesidronning Inger Christensen kunne være. Det er naturligvis fristende å relatere en bok som *ABC* til Inger Christensens *Alfabet* (1981), men det spørres om ikke Atle Kittang (Kittang 2009: 209) har rett i at forbindelsen mellom komposisjonell, ytre form og innhold er svakere i Aamodts bok enn i Inger Christensens. Kanskje er det minst like rimelig å anføre Arthur Rimbauds berømte sonett «Vokalar» som inspirasjon og forelegg for *ABC* hva angår poetisk teknikk.² Sonettens 14 verselinjer og ytre (franske) sonettstruktur med kvartetter og tersetter og bestemte krav til rimform og metrisk struktur angir rammene for Rimbauds lyriske dikt. Aamodts rammer er betydelig større: For sine dikt har han 9 vokaler og 20 konsonanter til rådighet, til sammen 29 dikt. Dertil om- og innrammingen med 7 dikt, oppadtellende fra 1 til 7 innledningsvis, og med en rørsle ned mot nullpunktet fra 7 til 1 i siste bolk.

II

ABC henter inspirasjon fra naturvitenskapen, fra termodynamikk som nevnt over. Men den er også inspirert av – og i dialog med – en rekke teksttyper, deriblant før nevnte didaktiske ABC-tradisjon samt bibliske og mytologiske ideer og forestillinger som språket bærer med seg erindringer om. Den ytre komposisjonen er slik: Selve ABC-en, ett dikt knyttet til hver bokstav i vårt alfabet (altså 29 dikt), er rammet inn av 7 nummererte dikt (til sammen 14); boka starter med å telle opp fra 1 til 7 og avsluttes med å telle ned mot nullpunktet, fra 7 til 1. En slik komposisjon med en allegoriserende skapelsesberetning knyttet til de bibelske syv dager i åpningen, kan lett medføre at man forventer apokalypse og endetidsbetraktninger i avslutningen. Selv om mørke

2 I Olav H. Hauges gjendiktning (Hauge 1992: 32–33) lyder «Vokalar» slik: «A svart, E kvit, U grøn, O blå, – vokal, / ein dag skal eg segja kva løynd du kom i frå: /A, fløyelsvart nett av blanke flugor i brå / surr kring avstyggeleg tev i ein avfallsdal, //vikar i skugge. E, uskuld, telt, skodde, blå / jøkulspjot, kvite kongar, grys i skjermbloms sal. / I purpur, blodsputt, lått frå fagre lippor, gal / i sinnerid eller brennhug i sonings trå. // U, ævor, heilag skjelving i djupgrøne hav, /fred yver alkymistens bryn, som rukkan bryt. // O, den høgste trompet som strid slær myrkheims her, / rømder av stille der klotar og englar fer: O, omega, blå strålar Hennar augo skyt!»

er innskrevet også i siste del, toner samlingen ut i en formaning med poetologisk innebyrd på følgende vis (Aamodt: 2007: 181):

(...) Hold et øye
med linjen som krummer seg
i et sovende barns rygg.

Mangelen, på store linjer,
med det andre øyet. Og se det umulige
med det tredje.

Sluttdiktet og hvordan samlingen toner ut, kommer vi tilbake til siden. Åpningsdiktet omhandler alle tings opphav og begynnelse. Som vi alle vet, er lydens hastighet 340 meter i sekundet i luft. Som vi også vet, beveger lyset seg enormt mye raskere enn lyden. Skal lyset bevege seg med samme fart som lyden, må kraftig oppbremsing til. «En rose er en rose er en rose»; denne frasen, selv om den er aldri så høyt poetisert, lyder tautologisk. Slik er det også med andre inn-rimende og identiske vers-strukturer som «gud er gud» eller «lys er lys». Aamodt åpner sin diktbok slik: «Lys er lyd». Fullt identisk innrim erstattes av halv-rim, forårsaket av endringen fra den ustemte sibilanten *s* til den stemte, dentale stoppelyden *d*. Lyd skaper betydning, og lydforandring skaper betydningsendring. Innskrevet i stoppelyden *d* er en kraftig oppbremsing som også understrekes av den cesur som kommateringen skaper. Inngangsdiktet til hele Aamodts *ABC*, dikt nr. 1, lyder da slik (Aamodt 2007: 139):

Lys er lyd, etter oppbremsing.

«Lys» er tungt ladet med betydning – intertekstuell og metapoetisk. Thorstein Norheim gir en fin analyse av dette diktet i «Diktet og leseren» (Norheim 2002: 160–166), som jeg i hovedsak slutter meg til. La imidlertid også den synestetiske erfaring være nevnt. Her bringes det visuelle (lyset) og det audielle (lyden) sammen i en synestetisk erfaring som man først blir klar over så å si etter oppbremsing, en erfaring forårsaket av lydens forsinkethet i forhold til lyset og samtidig også en erfaring beslektet med diktlesning i seg selv. Samtidig, allegorisk: skrifttegnet oppfanges av øyet, den visuelle bevegelsen i lysets hastighet bremses opp og blir til lyd for leserens mentale øre. På sin aforistiske eller epigrammatiske måte leker diktet så vel med relativitetsteori som bibelske forestillinger, og med sine «la-det-bli-lys»-konnotasjoner er det en ouverture til den første delen i boka som med en form for narrativ punktteknikk tar oss opp til *nået* (i dikt 5) og til øyeblikket i dikt 7 (Aamodt 2007: 145):

Øyeblikket er den perlen som mangler, for at smykket skal tre helt fram.

Denne sentensaktige enversingen innskriver en rekke poetologiske problemstillinger: Hvordan kan øyeblikket tre fram i en kunstform hvis grunnbetingelse er at den utfolder seg i tid slik diktningen gjør og ikke i rom slik smykkekonsten gjør? Er øyeblikket som på påstandsnivå mangler, likevel til stede blott ved sitt navns nevning, skapt av selve utsigelsen? Avleses ikke også perlen i smykket mot hele kunstgjenstandens samlede komposisjon, og erfares ikke også dikt – også dette diktet – på tilsvarende vis? Og erfarer vi kunstverkets framreden både som oppbremset lys, dvs. som lyd, som musikalitet, som materialitet og som referensielle tegn? Og hva er relasjonen mellom lyrikk og musikk rent bortsett fra at begge kunstformer har tiden som grunnbetingelse. Slik duker det i innledningsbolken for *boka-i- boka*, selve ABC-en.



I *Johannes' åpenbaring*, 22, 13, leser vi: «Jeg er Alfa og Omega, begynnelsen og enden, den første og den siste.» Som kjent viser Alfa og Omega til den første og den siste bokstaven i det klassiske, greske alfabet, og uttrykket er blitt svært sammensatt med referanse bl.a. til et bestemt historiesyn og kristen ikonografi. I dagligtale betyr uttrykket noe i retning av «det viktigste», «selve grunnprinsippet», «det eneste som har betydning», «det altomfattende». I det følgende skal vi legge mest vekt på det første og det siste i Aamodts abc-bolk, nemlig A-diktet og Å-diktet. I A-diktet er utgangspunktet nettopp nå-et og øyeblikket som altså også den innledende bolken leder opp til. «Øyeblikket reiser seg» og tar et solid grep om beinet til bokstaven A (Aamodt 2007: 146). Kanskje er dette Aamodts versjon av det lingvistiske øyeblikk:³

A.

Øyeblikket reiser seg, med et fast grep i bokstavbeinet,
A med sitt lys i toppen, over sirkelen
av pakker, silkebånd mellom nattbordlampe og stjerner,
tømmene til den kullsvarte hesten, hovslagene, et hjerte som rir

Man kunne tenke seg at antropomorfismene i vers 1 med «[ø]yeblikket [som] reiser seg, med et fast grep i bokstavbeinet» fortsetter i vers 2 med « A med sitt lys i toppen». Imidlertid viser «A med sitt lys i toppen» seg snart å være

3 Referansen er først og fremst til J. Hillis Miller som i *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens* (1985). Her gjør Hillis Miller sine nedslag i en rekke dikt i den anglo-amerikanske tradisjon nettopp der ord ikke bare brukes, men også tematiseres, steder der betydningen ikke er enhetlig og enkelt avgjørlig og dermed reflekterer dikt-språkets til grunnliggende premisser.

juletretoppen; kanskje en assosiativ bevegelse fra «bokstavbeinet» med sitt bokstavrim skapt av den hverdagslige katakresen «stolbein». Det antropomorfe draget fra vers 1 dementeres så å si i det øyeblikk det er nevnt, men samtidig bringes noe nytt inn: «A» har sitt lys i toppen som en overjordisk Kristus-skikkelse, og med dét bringes også et kristologisk element inn i teksten. Først når «sirkelen» i vers 2 med enjambement knyttes til «pakker» i vers 3, realiseres julemotivet fullt ut: «over sirkelen av pakker». Bevegelsen glir fra den religiøst ladede billedannelse i vers 2 til den moderne, verdslige og materialistisk-orienterte julefeiring med pakker i sirkel under treet i vers 3. Hvorpå bevegelsen atter glir utover fra stuepyntens og julegavenes «silkebånd» til det som både er universets himmelfenomen og religiøse emblem og oppløser motsetningen mellom den moderne, sekulariserte og materialistiske julefeiring og dens religiøse innebyrd med frelserens fødsel: stjernene som lyser opp himmelen på julekvelden. Imidlertid toner ikke diktet ut i en slik forsonet forholdningsmåte. A-en, «A, svart» hos Rimbaud, innbyr til stadig nye visuelle bilder, kanskje også frammanet av det forutgående stjernebildet der hesten, endog den bevingede dikterhesten Pegasus, inngår som ett blant mange. Iallfall introduseres et hestebilde – «den kullsvarte hesten» i aller siste vers, og man kan formelig høre dens klappende hover versmusisk utlagt: «tømmene til den kullsvarte hesten, hovslagene, et hjerte som rir.»

I billedlige framstillinger er Pegasus gjerne skinnende hvit, mens Aamodts hest er kullsvart. Tar man i betraktning ord med norrønt opphav som *jul* og *juletre* og førkristne forestillinger og skikker knyttet til disse, er neppe tanken på «den kullsvarte hesten» så veldig fjern. I «Odin kjem til rådhuset» (i *Spør vinden*, 1971, Hauge 1993: 275) skildrer Olav H. Hauge denne svarte hesten, Helhesten fra nordisk mytologi, med sin rytter slik: «Ein svart ridar med flaksande ramnar / leista i lause lufti.» Dette skremmende bildet fra barndommen, dødsguden Odin på sin ferd over himmelen, ser dikt-jeget aldri mer, men han hører: «Men det har hendt eg har høyr t han / yver taki, den takti er lett å kjenna.» Denne illevarslende, urovekkende og mytologiske ekvipasje over himmelen som varsler om endetider – mon det ikke er denne som gir gjenklang i Aamodts kullsorte heste-metaforikk? Og innebærer det i så fall at diktutgangen nødvendigvis er urovekkende? «[E]t hjerte som rir.» – er diktets siste setning. Rytteren er altså «et hjerte», selve lyrikkens metonymisk-antropomorfe urklisjé. Hjertemetaforen signaliserer vanligvis positive egenskaper som mot, dristighet, varme, kjærlighet, og satt inn i en ryttermetaforikk og nye språklig omgivelser reduseres klisjefaktoren, og hele bildet framstår som nytt, friskt og annerledes. Og rytteren holder åpenbart sin språklige gangar stramt i tømme, så den ikke løper ut – om vi så å si leser A som et stykke visuell poesi i seg selv.⁴

4 Mye av språkmaterialet i «A.» kan også gi minninger om det berømte «No reiser

I dikt som «A.» kan man naturligvis enkelt peke på språkmateriale som gjør det til lyrikk, men spørsmålet om hvor poetisiteten, det poetiske fenomen i seg selv skal lokaliseres, er vanskeligere å besvare. Et særtrekk ved diktet kan imidlertid påpekes som et foreløpig svar: Diktets forvandlingskraft gjennom bildedannelser og glidninger på ulike språknivåer. La oss med det in mente forflytte oss til «X.», bokstaven som ser ut som en gammeldags juletofot av tre og som så i løpet av en halv verselinje forvandles til en slags buddhist-munk sittende i meditasjon med beina i kryss (Aamodt 2007: 169):

X.

Juletofot, som har sittet tusen år med beina i kors. Himmelstormende forventning gikk rundt deg i stadig videre ringer og løstes opp som dugg

for sola. Ditt tomrom fylles

av et hvilketsomhelst grantre, med øksehugg.

Joda, bokstaven X har en ytre form som kan ligne en juletofot, og med den likhet etablert kan man lett utvide bildet med et hull – «tomrom» – midt i krysset der man kan sette juletoftet så snart man har tilpasset det – «med øksehugg». Forventningen hos de som går rundt juletoftet beskrives som «himmelstormende», og kanskje innskriver «[h]immelstormende forventning» som en form for totum pro parte en forventning også av en litt annen art enn den forventning som knytter seg til åpningen av de pakkene som ligger rundt juletofoten slik vi opplevde dem i «A.». «Himmelstormende» er høystil, og slik kanskje også noe klisjébelastet, og det får sitt motsvar og punktering i det mer prosaiske og trivielle uttrykket «løstes opp som dugg // for sola.» Man kunne forvente at X-en, særlig når den knyttes til juletofoten, åpnet opp for kristendom, kors og lidelse. Nå kan selvsagt gangen rundt juletoftet oppfattes som en religiøs-rituell praksis i seg selv, men mer slående er nok to andre bestanddeler i diktet: «Juletofot (...) med beina i kors» og «tomrom» som, slik vi før har antydnet, mer signaliserer en østlig-influert tenkemåte. Poenget vårt her er imidlertid ikke å gi en fullstendig lesning av diktet, men å påpeke et sentralt aspekt ved Aamodts poetiske praksis: Igjen og igjen og med stor forvandlingskraft dukker han ned i det samme motivet som om den poetiske skrivemåte er et forskningsanliggende. Forbindelsene mellom «A» og «X.» er nokså åpenbare, og «X» bærer også med seg materiale fra den sterkt alliterative og humoristiske ett-versingen «S.» (Aamodt 2007: 164):

kvelden seg» av Olav Nygard (fra *Ved vebandet*, 1923). Innledningsvis skildres hvordan dagen og kvelden – utlagt i ridderlige kampbilder – strides om natta. Dagen må ta «sin gangar fast i taum» og forsvinne, mens kvelden forblir ventende på «natta, brura si», hvorpå det hele ender i «evig skapings-gir og sfæresong» som forener lys og mørke, jord og himmel. Se Nygard 1984: 119.

Språket er smidd over samme lave flamme som stekt fisk. To pinner i kors.

IV

Lydlig er Å en mørk, rundet, bakre vokal; lepperundingen skiller den fra sin sentrale og urundede slektning A. Visuelt er Å-ens slektskap med A-en tydeligere: Å er en A «med ring over». «Å» er også infinitivmerke i norsk, det er også et substantiv – i betydningen «lita elv». Et kjent dikt i norsk litteratur, Aasmund Olavsson Vinjes særdeles apostrofiske «Langs ei Aa» (frå *Ferdamninne fraa Sumaren 1860*, 1861) har nettopp åa som et av sine hovedmotiv. I likhet med A (eller Ah) er Å en intereksjon, og Å markerer også sjangertilhørighet: En av de mer fornemme bokutgivelser i 2013 heter *Å høye dag* (skrevet av Steinar Opstad), og ingen vil være i tvil om at tittelen signaliserer at dette er en lyrikkbok.

Rettskrivingsmessig har Å som apostrofe og sjangermarkør beveget seg fra O (eller Oh) i romantisk og pre-romantisk litteratur til Å i moderne norsk, samtidig som den i moderne lyrikk opptrer sjeldnere enn i tidlige tiders lyrikk, for eksempel i den romantiske perioden. Like fullt manifesterer Å – kallelsen, apostrofen, den poetiske tiltale – seg også i samtidslyrikken selv, men den er ikke lenger gjenstand for samme kritiske oppmerksomhet som den var eksempelvis i 1990-tallets nordiske litteraturvitenskap. Pussig nok er å-lyden langt mer fremtredende i et annet dikt i *ABC* enn i «Å.» I dikt nr. 5 i den innledende bolken ekselleres det i Å-lyder, og lyden/bokstaven tematiseres eksplisitt sammen med konsonanten N i tidsadverbet NÅ. Diktet leser slik (Aamodt 2007: 143):

5.

Nå kommer nå. Lyden ruller ut en rød løper over marmor:
N først, som uttales med to enner, som hver har to enner,
som hver har to enner. En støyende flokk, utsendinger
fra et rike der tåke er fast grunn, luft er vann,
og den minste bevegelse står helt stille og holder pusten.
Så stiger Å ut, svartere enn natten.

Nå, øyeblikket, det privilegerte øyeblikk, er som innhyllt i sin egen selvskapte makt og suverenitet der det ruller ut sin røde løper for sin egen inntreden. N – eller N-ene eller «ennene» – synes å være en flokk diplomater som er sendt ut for å forberede selve overhodets – Å-ens – ankomst; ordspillet i «ennene» (på tvers av tonelagsmotsetningen endog) understreker at «ennene», som jo alltid som separat lyd og konsonant må uttales med en vokals hjelp hver gang, er en «støyende flokk». Denne støyende diplomatflokk kommer fra et rike kjennetegnet av alteritet («tåke er fast grunn, luft er vann»), en fremmedhet som er enda mer slående når alt og alle stilner ved Å-ens ankomst: «Så stiger

Å ut, svartere enn natten.» Den svarte svarthet som preger diktutgangen, har visselig et blanchotsk drag ved seg, og ordene er ladet med betydning fra en lang poetisk tradisjon som vi også gjenkjenner fra «A.» og kommentarene til nettopp det diktet.

I «Å.» dukker den samme antropomorforerte Å opp igjen med stor visualiserende kraft – «svartkledd» og, som vi ser mot slutten av diktet i et nærmest konkretistisk, sterkt visualiserende bilde, mer som en helgen enn som kongelig høyhet. Idet vi leser, legger vi merke til forvandlingen fra død og mørke til lys (Aamodt 2007: 174):

Å.

Du står, bredbeint og svartkledd og alene, på graven til åttetusen år.
Du holdt ord. Du står for begeistring, forundring, sorg, smerte,
sorg, forundring, begeistring. Din ring er av gull.

Det ikke manifeste dikt-jeget taler til – apostroferer – du-et, dvs. lyden/bokstaven/ordet Å, og i tiltalen ligger en karakteristikk: selvbevissthet, stolthet, *splendid isolation*. Men samtidig er Å-en knyttet til mørke og død der han står «på graven til åttetusen år.» Hvorfor nettopp «åttetusen år»? Selvsagt på grunn av språklig musikalitet; verselinjen er gjennomsyret av assonantisk og alliterende språkspill, og i et Å-dikt i en ABC må selvsagt å-lyden få være dominerende. Nå er språklig materialitet én side ved det hele, og muligvis er det denne som så å si framskriver eller framtvinger «åttetusen år» (i motsetning til for eksempel sju tusen år). Men like viktige er nok den innholdsmessige gehalt. Mon de eldste skrifttegn funnet i Kina ikke er om lag 8000 år? Men viktigst er kanskje tidsangivelsen i seg selv. «Den svarte engelen som nærer tel, / har talt meg mange, myrkare vert ingi» heter det i den natthlige, marerittaktige og dødsredne opplevelsen Olav H. Hauge skildrer i sonetten «Ikkje enno» (*Spør vinden*, 1971, Hauge 1994: 247), et dikt som tematiserer tidens gang, nedtellingen mot møtet med det uavvendelige og hvordan døden virker i språket.⁵ Den bredbeinte og svartkledd Å hos Aamodt bærer med seg minninger om denne mørkets fyrste, og han står «på graven» som en seierherre: han har beseiret tidens gang, i graven ligger de «åttetusen år» som har ført fram til nå-et, øyeblikket. Å som uttrykk for det mest intense øyeblikket og den tidslighet som gjerne regnes som lyrisk, beseirer tidens gang og narrativets form for tidslighet. «Apostrophe resists narrative because its *now* is not a moment in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing», som det heter hos Culler (Culler 1981: 152).

Etymologisk er *interjeksjon* forbundet med latin *kaste imellom*. I «Å.» er selve forklaringen på hva interjeksjonen (og apostrofen?) Å representerer kastet inn i diktets sentrum i en kiastisk struktur. Å representerer «begeistring,

5 For en lesning av dette diktet, se Karlsen 2000: 326–340.

forundring, sorg, smerte, sorg, forundring, begeistring». Og slik er det naturligvis både i hverdagspråket og i poesien; utropsordet Å i poesien som uttrykk for en hel vifte i et følelsesregister har sin rot i det reelle, sin referanse i virkeligheten utenfor språket. Men selv om Å tilhører hverdagspråket og også har sin virkelighetsreferanse i diktningen, er det en interessant dobbelthet i det Å står for. De gjentatte ordene i kiasmen – «begeistring, forundring, sorg» – har sin poetologiske konnotasjonssfære. Begeistring har med beåndethet («BeGEISterung») å gjøre, forundring kan konnotere det fornyede blikk på verden som det desautomatiserte og hemmede diktspråket frembringer, og sorg, som også tar opp i seg dødsmetaforikken fra vers 1, knyttes gjerne til poiesis innenfor eksempelvis fenomenologisk-inspirerte tilnæringsmåter til diktningen. Men innerst i kiasmen, dobbelt viktig fordi det *ikke* gjentas, er smerten: Å som uttrykk for smerte referensielt så vel som metapoetisk.

Som antydnet ovenfor kan beskrivelsen av hva Å – apostrofen – er og gjør diskuteres i lys av Cullers berømte «Apostrophe» og også i flere av studiene som fulgte i dens kjølvann, som Hans Hauges «O, Mening: Om apostrofen hos N.F.S. Grundtvig, Jacob Knudsen og Henrik Nordbrandt» (1994). Apostrofen uttrykker gjerne de indre følelser, heter det hos Culler, de er «intensifiers as images of invested passion». (Culler 1981: 138). Apostrofen «signifies metonymically the passion that caused it» (Culler 1981: 138), eller med Bjørn Aamodt: Å «står for» smerte, den følelse som metonymisk uttrykkes i utropsordet Å. Det er performativ kraft i apostrofen, den søker å skape – utføre – hva den nevner. Med Aamodts dikt lest som omtale og tematisering (hva Å «står for») av apostrofen, virker den slik: Å har frambrakt en tilstand der han nå står «bredbeint (...) på graven av åttetusen år.» «Den anropade blir en del av diktens form, inte sållan genom at gå i svaromål», skriver Horace Engdahl om den poetiske henvendelsen i *Beröringens ABC* (Engdahl 1994: 176), noe som er svært tydelig i «Å.». Betenker vi det faktum at hele diktet «Å.» er formet som en apostrofe, en tiltale fra det ikke-manifeste jeg-et til du-et (altså til Å), og samtidig tar nok ett trinn opp Cullers femtrinns apostrofestige, overstiger vi problematikken forbundet med at apostrofen skaper en tilstand gjennom en språklig henvendelse og viljesakt. Culler skriver:

The poet makes himself a poetic presence through an image of voice, and nothing figures voice better than the pure O of undifferentiated voicing: 'the spontaneous impulse of a powerfully moved soul.' A phrase like 'O wild West Wind' evokes poetic presence because the wind becomes a thou in relation to a poetic act, only in the moment when poetic voice constitutes itself. (Culler 1981: 142–143).

Det ikke-manifeste dikt-jeget hos Aamodt konstituerer sin stemme ved å tale til du-et og etablerer et jeg-du-forhold i teksten, mellom jeg og Å. Samtidig refererer apostrofen naturligvis til andre apostrofer, til et av den lyriske poesiers

fremste kjennetegn. «Apostrophe», sier Culler, «is perhaps always an indirect invocation of the muse», og ved den knytter diktet an til den sublime poesiens tradisjon og konvensjon (Culler 1981: 143). Nå representerer kanskje ikke «Å.» først og fremst en interioriserende eller solipsistisk poetologi som i mange av romantikkens apostrofiske dikt. En trope vender i to retninger; for apostrofens vedkommende både mot den som apostroferes (altså Å i Aamodts dikt) og mot invokatøren. Invokatøren anonymiseres gjennom apostrofen; hos Aamodt er han kun til stede som diktets ordfører. Det er denne anonymiserende bevegelsen Paul de Man med en tydeliggjørende bindestrek kaller *De-Facement*.⁶

Interessant nok leser Kjartan Fløgstad «Å.» som et selvportrett, basert på den enkle avledning at Å representerer *Aa* i poetens etternavn, *Aamodt*, og den vanlige oppfatning at *du* i et dikt betyr *jeg* som igjen betyr poeten selv (Fløgstad 2007: 368). Atle Kittang slutter seg til denne synsmåten (Kittang 2009: 210) *en passant* i en lesning som første og fremst påpeker diktets metapoetiske særdrag. Begge kan naturligvis ha rett om man leser diktet i lys av apostrofens funksjon innenfor lyrikken: Den som navngir, blir navnløs selv. Eller sagt med andre ord: *defacement* som selvbiografi.

Kittang kaller «Å.» et hyllestdikt som med sluttbildet «med eit foredlende tillegg ('gull')» løfter seg opp «til ein slags lovsong til bokstaven.» (Kittang 2009: 210). I så fall er det også en hyllest til apostrofen, til dens evne til å bygge bro mellom subjekt og objekt, til dens evne til å frembringe hva den sier. Og om det er en lovsang til Å, så er det dens uttrykksfylde som loves og prises, og ikke minst: dens evne til å fastholde og framvise det ladede, meningstunge og intense øye-blikket.

V

«Å.» handler om den siste bokstaven i alfabetet, den har begynnelsen (A) i seg og representerer selv slutten; den er alfa og omega. Som før antydet gir diktet med diktutgangen «Din ring er av gull» – A med en skinnende glorie over – sterk lyskraft og religiøst ladede konnotasjoner; blant annet kan Kristus-framstillinger rinne en i hu. Nå kan en Kristus-framstilling i strektegnings form nok fortone seg som ironiserende, men tekstens tonisitet synes å motsi dette. Om den gullbeslåtte ringen – sirkelen – rommer hvithet, intethet eller tomhet, kan man naturligvis spekulere i og dermed anlegge en mer østlig-influert forståelsesramme omkring teksten. Uansett hvordan dette måtte forholde seg, så starter samlingen etter «Å.» sin nedtelling mot nullpunktet, fra 7 til 1. Det første blir altså det siste, samtidig som det forblir det første med de muligheter

6 Artikkelen heter «Autobiography as De-Facement». Se de Paul de Man 1984: 67–82.

det innebærer. Diktet – og hele diktboka – munner ut i den trefoldig poetikk knyttet til *øye-blikket* (Aamodt 2007: 181) som vi før har sitert:

(...) Hold et øye
med linjen som krummer seg
i et sovende barns rygg.

Mangelen, på store linjer,
med det andre øyet. Og se det umulige
med det tredje.

Kort sagt er diktets ambisiøse poetikk slik – formet som en apostrofe og etter de tre øyne som diktet nevner: (1) Her-og-nå, selve skjønnheten, ja, endog uskylden, i den herværende virkelighet skal påaktes i diktet, (2) de historiske og kulturelle linjer som ikke påaktes, ikke ses eller ikke legges merke til, skal diktet påakte og (3) i diktet skal man se «det umulige».

Mest oppsiktsvekkende i denne Aamodts *Sehen-lernen* er selvsagt det tredje punktet: «Og se det umulige / med det tredje.» Man spør seg: Hva er det umulige? Og det tredje øyet – hvilket øye er det? Noe av svaret på det første spørsmålet ligger muligens i diktets første del, der det blant annet heter: «Kvadratrotten av minus en er umulig.» Visst er dét umulig med våre tilvante og vanlige tellemåter. Men i matematikkens verden er det i høyeste grad mulig og reelt – innenfor det man kaller komplekse eller imaginære tall. Mon det umulige er å innse, se, forestille seg sammenhenger i universet, å kunne «forutse / hvor tre legemer, som beveger seg i forhold til hverandre, / kommer til å befinne seg. Og to, i et slikt virvar.» Mon det umulige er å se sammenhengen mellom vitenskapens abstraksjoner og hverdagslivets og poesiens konkresjoner? Mon Aamodt alluderer til diktsamlingen *Det omöjliga* av Göran Sonnevi, hans svenske poetkollega med samme naturvitenskapelige interesse som han selv, opptatt av lignende problemstillinger? Imidlertid bør man også merke seg at «det umulige» skal ses med det tredje øyet. Et slikt tredje øye møter vi også i *Stå*, samlingen fra 1990, der det heter: «Det tredje øyet er et sjørøverøye, med svart lapp. Det ser bare innover.» (Aamodt 2007: 125). Det innovervendte, blinde blikket er *seerens* blikk, en poet-posisjon som er særdeles velkjent i romantisk og metafysisk orientert lyrikk; den visjonære som kan se inn i andre verdener. Men så dempes dette inntrykk betraktelig når det i neste vers berettes om hvilke løyndommer det forblindede øye ser etter: «Det liker rom og låste kister.» Det later altså til at denne poetskikkelse først og fremst er ute etter å avskjule denne verdens hemmeligheter, særlig de som er skjult for det blotte øye. Aamodts neste samling, bygget opp av dikt om havnebyer rundt om på kloden, har et ordspill i sin tittel, *Anchorage* (1997). Anchorage er en havneby i Alaska, og det betyr også et sted der skip trygt kan ankre, en betydning som igjen kan leses bokstavelig og metaforisk. «Røst»,

åpningsdiktet i denne samlingen, spiller også på en dobbeltbetydning: øya *Røst* langt nord for polarsirkelen, og *stemme*, heri også den lyriske stemme. Dette diktet tematiserer en eksil-situasjon («Bort heter skuta»), og man kan ane at det er en krigs- og barndomserfaring som skildres (Aamodt 2007: 185):

Mor og jeg på flukt oppover holka gjennom novemberratta.
En eneste rorknagg å henge alle ytterklærne på.

I avslutningsdiktet i *Anchorage* befinner vi oss enda lenger nord, på en av Svalbardøyene i Barentshavet. Men dette diktet, som spenner over hele kloden via *Røst* til *Raratonga*, den mest folkerike av *Cook*-øyene i *Sør-Stillehavet*, heter ikke «*Bjørnøya*», men «*Bjørnøyet*». På mange vis oppsummerer de første to delene av diktet et langt liv, der arbeidsliv – først med erfaringer og erindringsbilder fra sjømannslivet, deretter fra industriarbeidsplasser – koples sammen med mer allmenne livserfaringer. I den siste delen (Aamodt 2007: 228) er vi kommet dit jeg-et nå befinner seg, idet diktet skifter fra preteritumsformer til nåtid:

(...) Jeg er kommet til *Bjørnøyet*,
jeg kom ikke lenger. Natta varer et halvt år, dagen stiger
som en lysende kule over *Røst*, går i sirkel
og synker i havet, nesten oppe i ord. Jeg står
ved iskanten, på samme avgrunn som deg og *Raratonga*, og navngir
steinblokker, drivtømmer, ur, fugle fjær, fjæresand og bølgeblikk.
Vannet som står meg opp til halsen, leker rundt anklene dine.
Jeg gir deg en palme. Selv fikk jeg en *O*. Gjennom vintermørket
har jeg ordlyset, svartere enn kull.

Hele diktet er holdt i autobiografisk form, og først i siste del ekspliseres det at apostrofen, den poetiske henvendelse til et fraværende du, utgjør diktets underliggende struktur. Men i motsetning til i «*Å.*» trer jeg personen, poetisk kikkelsen, tydelig fram uten maskering eller anonymisering. Mon ikke det tredje øyet i utgangsdiktet «1.» i *ABC*, er «*Bjørn-øyet*», poeten eget øye. Omdiktningen av *Bjørnøya* til «*Bjørnøyet*» får følge av andre, ordspillaktige og metapoetiserende omskrivninger: oppe i nord / «oppe i ord», nordlyset / «ordlyset». Poeten gir du-et «en palme»; livstreets, overlevelsens og oppstandelsens symbol. For dikt-jeget lyser «ordlyset» opp i vintermørket, det er så svart at det lyser og gløder i det omsluttende, arktiske mørket. Poeten selv fikk ikke en palme, men «en *O*», en bokstav som visuelt har tilknytning så vel til «dagen [som] stiger / som en lysende kule over *Røst*» som ringen av gull som lyser opp i «*Å.*» Hva er «en *O*»? Jo, *O* er «nåløyet», heter det i «*O.*» i *ABC* (Aamodt 2007: 160). Alt – «orkaner og orkideer og oksygen og Odyssevs osv» – må gjennom nåløyet for å forvandles, «for å bli en rød tråd», tråden som

gjennomløper tekstveven. Men der er man ikke ennå, halvveis i alfabetet, for diktet avsluttes slik i det smertefulle: «Så langt, en strime blod.» Men samtidig er *O* (eller *Å* med moderne rettskrivning) apostrofens grunnstruktur, det er nåets og henvendelsens trope, den skaper det den nevner og den er, som vi har sagt før, inngangsportalen til den lyriske poesien der poeten etableres ved sin stemme, ved sin poetiske kalling på et fraværende du.

VI

I sin *ABC* skriver Ezra Pound at «[l]iterature is language charged with meaning», og i fortsettelsen siterer han seg selv: «'Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree'» (Pound 1961: 28). I videreutviklingen av denne tankegangen skriver Pound at «Dichten = condensare» (Pound 1961: 36), og fortetning har vi godtgjort er et særpreg ved Aamodts diktning. Senere hen i samme lærebok foreskriver Pound hvordan språket kan lades med betydning. Dette skjer ved følgende tre virkemidler: phanopoeia, melopoeia og logopoeia. Også dette kjennetegner Aamodts betydningsladende skrivemåte. Phanopoeia er «throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination.» Melopoeia er «inducing emotional correlations by the sound and rhythm of the speech.» At begge disse virkemidler er operative i Aamodts dikt, fremgår det av våre lesninger. Mest interessant, påvist eksempelvis i «5.» og i «Å.» er logopoeia: inducing both of the effects by stimulating the associations (intellectual or emotional) that have remained in the receiver's consciousness in relation to the actual words or word groups employed» (Pound 1961: 63).

I det foregående har jeg særlig konsentrert meg om noen formelle aspekter som vi gjerne knytter til det lyriske diktets tradisjon og konvensjon med røtter i den romantiske diktkonvensjonen. Bjørn Aamodts *ABC* skriver seg åpenbart inn i en slik tradisjon, ja, den beint fram tematiserer og anskueliggjør sitt forhold til denne tradisjonen, slik vi har påpekt bl.a. i tilknytning til «Å.» og dets forhold til den sentral-lyriske mestertrope apostrofen. Samtidig har vi godtgjort at enkelt-diktet slett ikke utgjør noen omsluttet, enhetlig og autonom struktur, verken i trang eller vid forstand. Særdeles bemerkelsesverdige er det hvordan bilder og tekstelementer fra andre dikt i samlingen legger trykk på, blir «en rød tråd» og fungerer betydningsdannende i enkelt-diktet, og som vi har sett kan forklaringskraft også hentes fra dikt andre steder i forfatterskapet. *ABC* forholder seg til læreboksjangeren *ABC*, og med sin helhetlige og systemiske form inngår den i den gruppen dikt som betegnes som arkitektoniske langdikt.⁷

⁷ Se mer i min artikkel «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept'. Norsk lyrikk 2000–2012 i forperspektiv» i denne bokens siste hovedbolk.

ABC er et tekstunivers i stadig bevegelse, i konstant uro, tematisk som språklig – med klare kulturkritiske, metapoetiske, språk-kritiske og eksistensielle problemstillinger som viktige bærebjelker innenfor, som vi har sett, en selvrefleksiv framstillingsform. Å påpeke poetiske virkemidler og skrivemåter kan saktens la seg gjøre, men dermed er det ikke sagt at man nødvendigvis kretser inn selve poetisiteten i verket. For meg å se er dette knyttet til konsentrasjonen om det intense øyeblikket, til diktenes epifaniske karakter, til bevegelse og forvandling, til et slags *linguistic moment* der opplysning og erfaring av noe «umulig» avskjules, noe som kun kan observeres med det tredje øyet. Et øye som ikke er romantisk innoverskuende, men vendt mot den ytre verden, mot universet.

Anvendt litteratur

Bibelen 1951. Oslo: Det Norske Bibelselskaps Forlag.

Culler, Jonathan 1981. *The Pursuit of Signs*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

de Man, Paul 1984. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.

Engdahl, Horace 1994: *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Fløgstad, Kjartan 2007. «Arbeidets krone.» Etterord i Bjørn Aamodt: *Samlede dikt 1973–2004*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 359–379.

Hauge, Olav H. og Bodil Cappelen 1986. *ABC*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Hauge, Olav H 1992. *Dikt i umsetjing*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Hauge, Olav H 1993. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Hillis Miller, J. 1985. *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Karlsen, Ole 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Huges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.

Karlsen, Ole 2014A. «Arbeiderlyrikeren Bjørn Aamodt. En introduksjon.» I Sjøberg, Birthe, m.fl. (red.): *Nordisk arbetarlitteratur III*. Under utgivelse.

Karlsen, Ole 2014B. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept'. Norsk lyrikk 2000–2012 i formperspektiv». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*, Hamar: Oplandske Bokforlag,

Kittang, Atle 2009. *Diktekunstens relasjonar. Estetikk, kultur, politikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Korsvold, Kaja 2004. «Fosse og Solstad mest aktuelle for nobelpris». I Aftenposten 10.5.2004.

Norheim, Thorstein 2002: «Diktet og leseren». I *Norsk litterær årbok*, 155–173.

Olav Nygard 1984: *Dikt i samling*. Bergen: Norsk Bokreidingslag.

Pound, Ezra 1961: *ABC of Reading*. London: Faber&Faber.

Stein Larsen, Peter 2013. «Dansk lyrik og litteraturvidenskab efter 1990». I

Passage 69. Sommer 2013, 125–143.
Aamodt, Bjørn 2007. *Samlede dikt 1973–2004*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
Aamodt, Bjørn 2010. *Avskjed*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.