

OLE KARLSEN

**«BARE LERKENE KAN LESE MORGENEN
/ DEN BLÅ BOKSTAVEN / I EN ALTFOR
STOR RESEPT».**

NORSK LYRIKK 2000–2012 I FORMPERSPEKTIV

Eldre litterære oversiktsartikler hadde gjerne tittelen «Vandring i». Vandringsmetaforikken kan synes høvelig i en bok der den største hovedbolken er viet Øyvind Rimbereids forfatterskap som nettopp er topografisk og hodologisk orientert. Det landskapet jeg skal vandre i, er imidlertid nokså annerledes og omfattende og består av alle diktbøker påmeldt til den norske innkjøpsordningen i årene 2000–2012. Naturligvis kan ikke alle disse bøkene – 882 bøker i alt – omtales hver i sær. For å forbli i vandringsmetaforikken: Jeg skal gjennom tre rundturer (man kunne være fristet til å si sykkelturner ettersom det jo er raskere og en velkjent term i norsk diktkritikk) peke ut noen hovedlinjer og særtrekk i nyere norsk lyrikk. Optikk og fokus vil endre seg for hver rundtur, men samlet sett er det et formalistisk blikk landskapet underlegges. De store linjene i dette landskapet vil nok mange nikke gjenkjennende til. Derfor vil det eksplisitt og implisitt framkomme at norsk lyrikk etter millenniumsskiftet ikke representerer noe brudd med forrige hundreårs lyrikk, iallfall ikke om et skille settes om lag midt på 1960-tallet da den ennå aktive Profil-generasjonen kom inn som fornyende kraft i norsk lyrikk. Og ettersom de fleste norske lyrikk-historiske og lyrikk-kritiske studier kretser om *det lyriske diktet*, vil denne diktformen med sine velkjente særtrekk være utgangspunktet også her – og stadig tilbakevendende utover i artikkelen.

**Runde 1: Den tradisjonelle diktoppfatning, det lyriske diktet
og storformene**

Fra romantikken og den moderne kunstkonsepsjonens tid har vel i grunnen diktet aldri *bare* vært helt slik vi senere har lært det skal være i og av utdanningsvesenets lærebøker, pensumlistor, antologier, mv. For diktet har ikke alltid *bare vært kort*, det er ikke *bare* fremkallelse og fastholdelse av *ett* øyeblikk, *én* tilstand, *én* tanke eller *én* erkjennelse i *én* nå-opplevelse – i kontrast til den episke litteraturens *tids-forløp* eller dramatikkenes samtale- og sceniske framstillingsform. Diktet har vel i grunnen aldri *bare* vært «eine monologische Aussage eines Ichs» med *et lyrisk jeg* som nært og følelsesladet taler til eller om sin gjenstand i et språklig format som også har vist seg å være særdeles antologiserbart og antologivennlig. Man skal således ikke undres over at en antologiredaktør på 1990-tallet klaget over at det var vanskelig å

finne antologiserbare dikt i samtidslyrikken. Mer underlig er det vel i grunnen at en slik klage ikke er fremsatt tidligere, f.eks på 1970-tallet – eller for den del på 1960-tallet. Når jeg har satt inn en strofe fra Georg Johannesens *Ars moriendi eller de syv døds måter* (1965) i tittelen på denne artikkelen, skyldes det bl.a. slike diktart- og formmessige overveielser. For så vidt kunne jeg ha satt inn en velvalgt strofe fra Georg Johannesens antistrofiske tilsvar til *Ars moriendi* fra 1999 i tittelen, nemlig fra *Ars vivendi eller de syv levemåter*, og slik nærmet meg både det tiåret som her skal omtales og også de om lag 30 år generasjonstenkningen omfatter. Dermed er veien kort til et av litteraturhistoriografiens viktigste grep med forfattergenerasjonstanken som konstituerende redskap. Ikke uten rett kunne man si at det er Georg Johannesens nærmeste etterfølgere i den før nevnte Profilkretsen som dominerer i norsk lyrikk på 2000-tallet: Jan Erik Vold med sin drømmemaker-trilogi, Einar Økland også med tre diktbøker, Eldrid Lunden med tre samlinger og Paal-Helge Haugen tilbake som poet i 2009 med fire diktbøker i en aluminiumspose kalt *Kvartett* – og siden hen langdiktet *Kyst. Sør* (2009) og *Uncommon deities* (sammen med Nils Christian Moe-Repstad, 2011).¹ Også Cecilie Løveid, som har markert seg med flere sterke diktbøker på 00-tallet, var med i Profil,² og utenfor Profil-kretsen kunne man f.eks. plusse på med arbeiderpoeten Bjørn Aamodts to formidable diktbøker *Atom* (2002) og *Arbeidsstykker og atten tauverk* (2004) og den rørende, posthume *Avskjed* fra 2010. Dertil Stein Mehren, Johannesens lyriske antipode, som på 2000-tallet har skrevet seks diktbøker, tidvis svært sterke dikt som i tiåret før.³ Og slik kunne vi fortsette addisjonen med en rekke andre poeter. Men heller enn å fortape oss i generasjonstenkning, skal vi som nevnt her konsentrere oss om de sjanger- og formmessige spørsmål der linjene, enten det gjelder dikterisk storformat, konseptuell tenkning, serialitet, dialogisitet, bruk av eget navn og biografi, episk framstillingsform, samvirke med andre kunstformer mv. fra 1960- og 70-tallet strekker seg inn i det 21. århundret.

1 Volds drømmemakertrilogi omfatter *Tolv meditasjoner* (2002), *Drømmemakeren* (2004), og *Store hvite bok å se* (2011); bøker som lenker seg sammen formelt og bokutstyrmessig. I 2005 kom dessuten *Diktet minner om verden*. Økland har gitt ut *Poetiske gløder* (2003), *Krattet på badet* (2006) og *Smil utan smilar* (2011), mens Eldrid Lunden har utgitt *Til stades* (2000) og *Flokken og skuggen* (2005). Profilister som Tor Obrestad og Helge Rykkja kan også nevnes med henholdsvis *Himmelen over Vålandskogen* (2009) og *Eit hus mellom andre* (2003), *Slutningar til knes* (2004), *Bjørka til Dahl og 52 kame-ratslege oppmodingar* (2006).

2 Løveid kom sterkt tilbake som poet med *Spilt* i 2001 og siden den tid følgende betydelige diktbøker: *Gartnerløs* (2007), *Nye ritualer* (2008), *Svartere bunader* (2010) og *Flytterester* (2012).

3 Det dreier seg om følgende bøker: *Ark* (2000), *Den siste ildlender* (2002), *Imperiet lukker seg* (2004), *Anrop fra en mørk stjerne* (2006), *I stillhetens lys* (2007 og *Ordre* (2008).

«Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept», skriver altså Georg Johannsen i fredagsdiktet i «Våkeuke» i *Ars moriendi* (Johannesen 1995: 53). Lerkefuglene, vet vi, *hev det so* at de ikke bare har tilhørighet i naturen, men i høyeste grad i den romantiske lyrikken som sentralt metapoetiske emblem, en romantisk tilhørighet som også kommer til uttrykk i billedannelsen: lerkene kan *lese*. Og hva leser de? Jo, de leser «morgenen / den blå bokstaven» – fortsatt blått-romantisk – til det punkteres i «resept», et ord som hører hjemme i naturvitenskap og medisin; det passer ikke inn i den romantiske, subjektiverte, sentrallyriske dikttradisjon, men i en mer objektivert poetikk med en mer detasjert jeg-oppfatning. Som vi også vet fra Georg Johannsen i et annet metaforskeptisk, antisentrallyrisk, lakonisk og ironisk dikt, selve innledningsdiktet til det lyriske forfatterskapet i 1959: «Når du som åpner mitt hjerte / med en kniv / ikke kan finne annet enn blod / skyldes det kniven». (Johannesen 1995: 9).

Nesten samtidig med at Johannsen – omtrent midt på 1960-tallet – gjør sitt kirurgiske snitt inn i hjerte-/smerte-linja, eller som Jan Erik Vold sier: sukk- og -stønn-linja, i norsk lyrikk, har Olav H. Hauge lagt «dei store stormane attum seg» og kommet fram til at «det gjeng an å leva i kvardagen òg» (Hauge 1993: 188). Slike verselinjer hos sterke poeter setter naturligvis tydelige spor i senere generasjoners diktning. Hauge er rett nok ikke så streng eller morderisk som Johannesen, og det lille ordet «òg» helt til slutt forteller oss at ulike, delvis kontrastive poetologiske forholdningsmåter er mulige samtidig.⁴ Hauge fikk rett. Både en poetologi med tydelige avsett i romantikken og en mer hverdagsnær modernisme er, som vi siden skal se, høyst tilstedeværende i samtids- eller nåtidslirikken. Imidlertid er den johannesiske poetologi skjellsettende også i en annen forstand. Langt mer enn å være en enkeltdiktsbok er *Ars Moriendi eller de syv dødsmåter* ett diktverk, *én* sivilisasjonskritisk dødebok for den vestlige kultur. For når vi går til originalen finner vi – iallfall ikke umiddelbart – noe dikt som heter «Oppslag i en Obos-blokk» for å bruke Johannesens aller mest antologiserte dikt som eksempel. Man kan være fristet til å si det samme om «Oppslag i en Obos-blokk» som den amerikanske lyrikkforskeren Joseph M. Conte sier om William Carols Williams' berømte «The Red Wheelbarrow» eller «To Elise» fra diktboka *Spring and All* (1923): Diktene i denne boka «have been so frequently excerpted, with the addition of individual titles, that I would venture to say that very few readers recognize 'The Red Wheelbarrow' (XXI) or 'To Elsie' (XVIII) as parts of a larger, more complex work.» (Conte 1991: 20) . For over denne sistnevnte teksten i *Ars*

4 Diktet «Kvardag» fra *Dropar i austavind* (1966) brukes gjerne for å illustrere overgangen fra en romantisk til en modernistisk dikterposisjon i Hauges forfatterskap, gjerne uten tilstrekkelig observans for den lille detaljen «òg» som utsier at det er mulig å forholde seg til ulike poetologier innenfor samme forfatterskap samtidig.

moriendi, som har fått tittelen «Oppslag i en Obos-blokk» knyttet til seg, står det i selve boka bare «Tirsdag». Tittelen finner vi kun i registeret som tekst nr. 2 i sekvensen «Arbeidsuke», der døds måten er «Fråtseri». *Ars Moriendi* er som mange andre diktverk i den sjangeren det deltar i, kalkert over en annen sjanger, nemlig den egyptiske dødeboka, og Georg Johannesen skaper enhet og helhet i verket – lar enkelt delen stå i spenn til helheten – på strengt klassisistisk og systemisk vis: Dikt boka består av 49 dikt fordelt på syv uker med ett dikt for hver ukedag og med en dødssynd/døds måte (lettsinn, fråtseri, vrede, havesyke mv.) knyttet til hver av ukene. Hvert dikt består av tre strofer med tre vers i hver strofe, til sammen 441 vers. Johannesen er ikke «in- and -out of control», noe som ifølge lyrikkforskeren og poeten Rachel Blau DuPlessis kjennetegner den aktuelle diktsjangeren, altså langdiktet, han er hele tiden «in control.» (Blau DuPlessis 2009: 2). Med et helhetlig innholdskonsept parret med en systemisk form løser Georg Johannesen sin «obligation towards the difficult whole» – for å anvende tittelen på Brian McHales kjente langdiktstudie. Også denne formproblematikken kommer jeg tilbake til senere.

Et slående trekk ved litteraturen og omtalen av nyere norsk poesi er at *form* slett ikke er noe høyfrekvent ord. Man bruker begreper som skrivemåte, uttrykksmåte – eller man tar for seg bestemte formtrekk så som bildebruk, metaforikk, metonymi, mv. Når ordet *form* anvendes, er det oftest i sammenstillingen «tradisjonelle former», som eksempelvis hos Erik Lodén som i sin omtale av lyrikkåret 2008 i *Norsk litterær årbok* ikke kan skjule sin glede over at de tradisjonelle former er på vei tilbake i norsk lyrikk; Øyvind Rimbereids *Herbarium* (2008) anvendes som eksempel (Lodén 2009: 28). Vår norske berøringsangst for ordet *form*, hvis dype røtter når helt tilbake til 1950-tallets opphetede tungetaledebatt, om ikke lenger, kan synes merkelig i vår nyformalistiske tid, dikterisk og litteraturteoretisk. Den danske litteraturforskeren Anne Marie Mai deler dansk litteratur i det 20. og det 21. århundret i to perioder i «Den nye litteraturs utfordringer»: Perioden fra 1870 til 1970 kaller hun velkjent for «det moderne gjennombrudd» mens perioden fra 1970 til 2010 får navnet «det formelle gjennombrudd» (Mai 2010: 88).

Det formelle gjennombrudd» (...) betegner, hvorledes litteraturens karakter af at være form, dvs. et sprogligt og æstetisk mellemværende mellom den læsende, den skrivende og verden, i denne periode begynder at blive tematiseret på nye måder. Begrebet om form som æstetisk mellemværende henviser ikke blot til, at læseren deltager i en meddigende aktivitet i reader-responsteoriernes forstand, idet læseren udfylder tomme pladser eller teksthuller. Det drejer sig om, at teksten som en æstetisk form og formet synsmåde gør det mulig for læseren at veksle mellem at indleve sig i, distancere sig fra og meddigende forholde sig til de eksistensielle modi, som teksten formulerer. Formbegrepet indebærer, at forfatterens skabende arbejde afsætter refleksioner over tekstens læsemuligheder i selve teksten,

og at omverdensforholdet er genstand for en stadig refleksjon og tekstlig afprøving. (Mai 2010: 88)

Mai forflytter så å si formbegrepet ut av teksten og gjør det til et mellomværende i trekantforholdet leser, skriver og verden i en eksterioriserende bevegelse. Formbegrepet er relasjonelt, verket er ikke-autonomt, og samtidig er teksten selvreflekterende og innehar egenskaper og lesemuligheter som gjør at den ikke er overlatt til ekstremistiske reader-response-fortolkninger. For samtidspoesians vedkommende er særlig en stadig tekstlig avprøving av omverdensforholdet og det relasjonelle aspektet ved formbegrepet sentralt. Førstnevnte kan eksempelvis gi seg utslag i historiserende tekster som hos Paal-Helge Haugen, Jan Erik Vold, Jo Eggen, Øyvind Rimbereid og Erlend O. Nøtvedt m.fl. eller i utstrakt bruk av selvbiografisk materiale som i Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968), i Øklands radikale selvframstillingsform i *Amatør-album* (1969), i Nils Øyvind Hågensens snakkepoesi i Vold-tradisjonen i en rekke bøker på 2000-tallet (som for eksempel *23 dikt om kvinner og menn og en desperat forklaring, 2002, Adressebøkene, 2005, Møt meg, møt meg, møt meg, 2006, Haruki og jeg, 2010*), i Lina Mariussen Undrums *Finne deg der inne og hente deg ut* (2011), i Thomas Marco Blatts *1920 Sørumsand* (2012) og mange flere.⁵ Det relasjonelle aspektet manifesterer seg på ulike vis. For eksempel som ulike samvirkeprosjekter med andre kunstarter, særlig med musikken.⁶ Opptil flere poeter, som eksempelvis Kjersti Bronken Senderud og Kristine Næss har de senere årene utgitt diktbøker med en CD-plate innlagt, og påfallende mange poeter har gående samarbeidsprosjekter med musikere av ulikt slag. Poesien kan synes å være i ferd med å flytte ut av diktboka – selv om det ennå er altfor tidlig å gjenta Kjartan Fløgstads ord fra flere tiår tilbake og erklære diktboka død. Poetene relaterer seg til og henvender seg til sine lesere på en annen måte enn før. Man kan med tanke på de mange lyrikkfestivaler og –arrangementer muligens snart ekvivalere leser med tilhører, noe som igjen slår tilbake på poesien selv. Blant annet er påfallende mange bøker fra det siste

5 Mai minner også om Jon Helt Haarders begrep om performativ biografisme og påpeker at hensikten med å trekke inn biografiske opplysninger i det litterære verket ikke først og fremst er begrunnet i et ønske om å skape en kontekst, men å bruke dem i et estetisk øyemed. Begrepet om performativ biografisme synes særlig relevant hos Vold, Økland og Hågensen av de som her er nevnt. Se Mai 2010: 96.

6 Jan Erik Vold er en tydelig trendsetter på området, og samvirket mellom poesi og musikk er et varemerke som løper gjennom hele hans dikteriske virksomhet. Vold er dessuten særdeles omtenkksom når det gjelder bokdesign og format, selv innbrettstekst kan være sentral for helhetsforståelsen, og i en del bøker samvirker diktene direkte med bildekunst. Et godt eksempel er *Bok 8: Liv* (1973) som inneholder en klassiske bildeserie, oksegjeterbildene, fra klassisk zen-buddhistisk kunst. Disse bildene kan gjerne leses som en allegori over tekstene, i ordets opprinnelige betydning: allegorein= sang ved siden av.

tiåret holdt i et dialekt- og talemålsnært språk samtidig med at noen poeter har ymtet frempå om at poesien må være mer tilgjengelig, mer endefram, mer identifiserbar uten den kompleksitet og meningstetthet som kanskje har vært den moderne lyrikkens aller fremste kvalitetskriterium.

En annen som tar f-ordet i sin munn er Atle Kittang. Mens Mais formbegrep er knyttet til så vel prosa som poesi, drøfter Kittang sitt formbegrep i forhold til lyrikken som diktart i innledningsartikkelen til sin siste bok, *Poesiens hemmelige liv* (2012). Kittangs formsyn kan karakteriseres som tekstbasert og formalistisk, men likevel åpne også i forhold til den verden som omgir diktet og som diktet er avprøvinger av. Et utgangspunkt hos Kittang er den klassisistiske formoppfatning, knyttet til ordets etymologi: form betyr støpeform. I en forskaling, eksempelvis rundt sonettens to hovedfløyer, fyller man sin støpemasse. Når denne er stivnet, fjerner man forskalingen, og sonettskulpturen står der i sin gullglitrende prakt. Slik er, kort sagt, den klassisistiske regelpoetikk. Men sonetten har som kjent sitt Prokrustesproblem, for blir støpemassen for ekspanderende, vil forskalingen bule, eller man må velge seg en ny støpeform. John Donne *måtte* som kjent omforme Shakespeare-sonetten, slik Kittang viser (Kittang 2012: 25–26). Olav H. Hauge, vår store sonettist, kombinerte varianter av de engelske, franske og italienske sonett-tradisjonene og/eller forflyttet sonettens volta for dermed å skape nye rom i sonettens arkitektur. Sagt med andre ord: *Form er også formgiving, omforming*. Den formstrenge sonetten som det, slik vi siden skal se, kun finnes ytterst sporadiske eksempler på i 2000-tallets norske poesi, er velegnet til nettopp å vise spenningsforholdet mellom ytre (forskaling) og indre formkrav, mellom kontroll og frihet, mellom dionysiske og apollinske krefter, mellom regeldiktning og individuelle kunstverk.

Ei slik spenning mellom ytre og indre form står selvsagt sentralt også i Atle Kittangs tenkning og ikke minst i hans diktlesninger i *Poesiens hemmelige liv*. Imidlertid behandler han indre- form-problematikken nokså summarisk i sin introduksjon. Dette er kanskje ikke så merkelig ettersom et sentralt siktemål med introduksjonen er å drøfte diktets omverdensforhold i lys av Adornos form- og innholdstenkning og dobbelte – sosiale og estetiske – autonomibegrep (Kittang 2012: 30). Spørsmålet om indre form blir reaktualisert og særlig akutt i romantikken og gjerne forklart med og i organismemetaforikk. «Nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen»; dette hölderlinske dictum er grundig analysert i kritikkhistorien, og vender vi oss til den engelske romantikken, er det likeledes velkjent (hos Coleridge) at diktet begynner som «germ» eller «seed» i poetens forestillingsverden, hvorpå diktplanten folder seg ut, tar opp i seg og tilegner seg nødvendig næring før den står i fullt flor med alle sine bestanddeler innordnet i en én- og helhet; alt – også formen – er lagt ned i frøet fra først av. Mye av forklaringen på at det lyriske diktet blir norm for vår forståelse av hva hele diktarten lyrikk er, finner man i slike og tilstøtende romantiske poetologier, og denne forståelsen befestes ytterligere når organismemetaforikken erstattes

med strukturmetaforikk under vitenskapeliggjøringen av litteraturstudiet på 1900-tallet. I en norsk sammenheng har dessuten det lyriske diktet ytterligere fått sin posisjon bestyrket ettersom arven fra 1800-tallets lyrikkhistorie i stor grad er av sanglyrisk art, med denne tradisjonens forkjærlighet for det sentrallyriske, korte og sangbare diktet.

Men tilbake til diktplanten, og til indre, organisk og til ytre form, det siste kalte Coleridge «mechanical form». Førstnevnte kommer innenfra, den andre utenfra; førstnevnte vokser ut av materialet, den andre har ikke nødvendigvis i seg selv noe med materialet å gjøre, den første er sterk og vital, den andre svak og overflatisk. I en organismetenkning skapes diktets en- og helhet innenfra og den ytre form avspeiler/ligner den indre. Eller som Roland Barthes sier om en slik symbolsk modus: «form resembles the content, as if it were actually produced by it.» (Conte 1991: 28). Imidlertid finner vi i romantikken, også dét hos Coleridge, en litt annen innretning på forholdet mellom det organiske og mekaniske, en innretning uten organisme- og mekanikk-metaforikk og følgelig med et helt annet abstraksjonsnivå. I «Poesy and Art» benytter han for den første begrepet «form as proceeding» og for den andre «form as superimposed» (Conte 1991: 28). Mens «form as superimposed» betegner en mer lukket poetologi gitt av sjangermessige og etablerte formers mønstre, antyder «form as proceeding», rent bokstavelig talt at diktformen blir til mens man beveger seg framover. Dette antyder en åpen og undersøkende poetologi, nødvendigvis slik at i den fremadskridende bevegelse ligger visse anskuelser om forholdet mellom språk og verden, natur og diktning, dikterisk innovasjon, sjangerteori og sjanger-deltakelse mv. Charles Olsons «Projective Verse» (for øvrig presentert på norsk midt på 1980-tallet i tidsskriftet *Poesi* redigert av Torleiv Grue og Jon Sveinbjørn Jonsson) er tydelig merket av «form as proceeding»: «the principle, the law which presides conspicuously over such composition, and when obeyed, is the reason why a projective poem can come into being. It is this: FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT» (Conte 1991: 29). Olson attribuerer selv denne loven til Robert Creeley, en poet som har hatt betydning ikke minst for den ennå så aktive Profilgenerasjonen i norsk lyrikk, kanskje særlig for Jan Erik Vold. Og det projektive vers er tydelig beslektet med feltkomposisjonen William Carlos Williams anvender, f.eks. i det store diktet om hjembyen sin *Paterson* (1946 – 58). Også her kan tråder trekkes ikke bare til Profilgenerasjonens poeter rent allment, men også til den litterære og litterærhistoriske kartlegging av Vestlandet fra de senere år. Linjen fra beskrivelsen av 50-tallets norske hamskifte i *Steingjerde* (1979) hos Paal Helge Haugen til Øyvind Rimbereids *Jimmen* (2011) om det norske hamskiftet to tiår etter – på 70-tallet – er også tydelig. I en slik formtenkning ligger det en eksterioriserende bevegelse som står i motsetning til de interioriserende rørsler som det lyriske diktet innenfor en organismetenkningstradisjon representerer.

Nå er ikke mitt anliggende å tilbakeføre alle lyrikkens formdiskusjoner til romantikkens tenkere og dikteriske innovatører. Snarere er mitt poeng å påpeke

en del blindflekker i vår lyrikkforståelse, blindflekker som gjør at kritikken, heri også den akademiske, ikke har vært og ikke er på høyden med den dikteriske praksis. Det interioriserende draget ved visse sider av den romantiske dikt-konsepsjon som har gitt det lyriske diktet dets dominerende rolle i hele vår diktartsoppfatning, markerer seg tydeligst i det som er blitt kalt det lyriske jegets tyranni. Det er lenge siden Rimbaud erklærte «JE est un autre», og det er nesten like lenge siden T. S. Eliot prediket sine impersonalitetsteorier. Det er altså lenge siden poetene selv forsøkte å unndra seg det lyriske jegets tyranni, og selv om vi som lesere ikke lenger tror at det moderne diktet bare er et uttrykk for den følsomme dikters sinn, så fortsetter vi en lese- og fortolkningspraksis der vi ser på det lyriske jeget som en garantist for kontinuitet mellom poet og dikt. Til tross for sinnrike diskusjoner omkring det lyriske jeget har konsekvensen vært, slik Peter Baker sier, at «the lyric speaker is still assumed to be a consistent integrated ego with discernible thoughts and emotions» (Baker 1991: 1). Det lyriske diktet står så sterkt i vår tradisjon og bevissthet at vi har vanskelig for å se at det modernistiske diktet, selv lange og store komposisjoner, kan ha sitt opphav helt andre steder, som i essayistikken, i romanen, i det episke diktet, i den topografiske litteraturen, i historisk litteratur, i sakprosa mv. Som lerkene hos Georg Johannesen er vi godt i stand til å lese «morgenen / den blå bokstaven», altså å forholde oss til det lyriske diktet, men å lese hele resepten som det lyrisk-pregede vers inngår i, altså helverket, er altfor uvant og problematisk.

Runde 2: Versformer og hovedsjangrer

Lyrikken har mange kretsløp; lokalt, regionalt, nasjonalt, internasjonalt – i og utenom diktboka. Ingen vet hvor mye lyrikk som produseres i Norge, og knapt noen vet hvor mange diktbøker som gis ut. I sin berømte gjennomgang av norsk lyrikk i Basar (4/1979), det som ledet til den såkalte «Borum-debatten» i norsk lyrikkhistorie, forholdt Poul Borum seg til 150 norske diktsamlinger, og det betydelige antallet utgivelser årlig, med mange svake dikt og diktsamlinger, var også noe av bakgrunnen for «Syndrom-debatten», foranlediget av en artikkelserie i Dagbladet året etter ved Jan Erik Vold.⁷ Det vi iallfall kan vite med hensyn til antall årlige utgivelser, er hvor mange diktbøker som meldes på og vurderes i og for den statlige, norske innkjøpsordningen. Følgende tabell gir en oversikt over antall påmeldte bøker i perioden fra 2000–2012. Antall «rene» diktbøker er oppgitt i høyre spalte, mens det samlede antall diktbøker inklusive antologier og gjendiktninger er oppgitt i midtspalten:⁸

⁷ Artikkelen ble senere arbeidet inn i bokform, i *Det norske syndromet* (1980).

⁸ For sammenligningens skyld er tilgjengelige tall for skjønnerlitterære prosautgivelser også tatt med for perioden 2000–2010. Interessant nok er det der en markant økning i tallet på utgivelser, mens antall diktutgivelser er nokså stabilt gjennom hele tiåret.

ÅR	SKJØNNLITTERÆR PROSA	SAMLET LYRIKK	ANTOLOGIER OG GJENDIKTNINGER	DIKTBØKER
2000	149	88	12	76
2001	123	52	15	37
2002		55	12	43
2003	140	68	13	55
2004	143	74	19	55
2005	139	59	12	47
2006	169	61	9	52
2007	155	67	14	53
2008	182	83	20	63
2009		66	18	48
2010	200	67	10	57
2011		75	12	63
2012		67	9	58
Sum		882	175	707

I gjennomsnitt er det altså kommet 58 diktbøker pr. år i Norge de siste 12 årene, og tallet synes nokså stabilt etter en topp ved millenniumskiftet. Med hensyn til formproblematikk, særlig den ytre skapnad på diktene, kan man raskt trekke noen hovedkonklusjoner når man blar seg gjennom de 12 årgangene. *Den første konklusjonen kan lyde slik:* Det frie verset er totalt dominerende i samtidslyrikken, mens de tradisjonelt rimede, strofiske dikt, iallfall i skriftpoetisk sammenheng, kan se ut til å ligge på sotteseng. I 2011-årgangen, for å ta ett eksempel, er to av 63 diktbøker holdt i tradisjonell, metrisk og enderimet form. Det gjelder *Vintersang* av den nord-norske poeten Helge Stangnes, og den friske, talemålsbaserte *Leve gammeldansen* av Rebecca Kjelland. Riktignok nyanseres bildet litt om man ser hele 12 års-perioden under ett. Hos forfattere som Cornelis Jakhelln og Håvard Rem dominerer de tradisjonelle former, og eksempelvis tar en poet som Stein Mehren slike former overraskende ofte i bruk i sine tre siste bøker, spesielt i de politiske diktene sine. Som før nevnt gledet Erik Lodén, selv en av retrogardistene,⁹ seg over de tradisjonelle formers gjenkomst i lyrikken i sin artikkel om lyrikkåret 2008, men kanskje bygger han sitt gledeshus på sandgrunn og på et særdeles spinkelt tekstgrunnlag. Av dette følger også at de tradisjonelle lyriske subsjangre og diktformer – sonetter,

⁹ Som førsteleddet retro- antyder, representerer retrogardistene en bevegelse bakover, mot eldre diktformer. Retrogardistene oppsto som poetgruppe midt på 1990-tallet, og dens fremste representanter er Håkan Sandell (svensk poet bosatt i Oslo), Ronny Spaans og Erik Lodén.

villanelle, ottava rima, etc – er nokså marginale i samtidslyrikken. Eksempelvis har Louise Mønster skrevet en artikkel om det hun kaller gjenoppblomstringen av sonetten i den nyeste nordiske lyrikken.¹⁰ Fra norsk hold nevner hun Cornelius Jakhellns *Fagernorn* (2006), Jan Jakob Tønseths *Fromme vers for enkle sjeler* (2008) og Åsmund Bjørnstads *Kvit stein* (2009). Hadde artikkelen blitt skrevet et par år senere, hadde sikkert Håvard Rems sonetter i 30 – 40 – 50 (2012) vært inkludert. Men snarere enn gjenoppblomstring er det nok rimeligere å snakke om avblomstring, iallfall i en norsk sammenheng. Skjønt det finnes noen sonetinske perler skjult også i den nyere lyrikken. Det gjelder for eksempel Inger Elisabeth Hansen og Jo Eggen som utfordrer formkravene på utfordrende vis. Hanne Bramness tilpasser elegien i *Revolusjonselegier* (1996), og Rimbereid anpasser oden i sitt blomsterarkiv *Herbarium* (2008).

«Det formelle opprøret tek til å bli gamalt no,» pleide Olav H. Hauge å si, og viste til at Henrik Wergeland benyttet frie vers. Så det kan knapt være noen overraskelse at det såkalt frie verset er dominerende, og slik har det vært i mange tiår. Mer overraskende er det kanskje at prosadiktet, lett gjenkjennbart ved sitt rektangulære kvikkklunsjaktige utseende, spiller en litt mer beskjeden rolle i den nyeste lyrikken enn man kanskje kunne forvente. Prosadiktet finnes som innslag blant andre former hos Einar Økland, Lars Amund Vaage og en rekke andre poeter, og den finnes i tilpasset, ikke så strikt form hos flere andre, som eksempelvis Nils Christian Moe-Repstad, Paal-Helge Haugen, Are Frode Søholt med flere. Går vi igjen til 2011-årgangen finnes prosadiktet som innslag i et snautt ti-talls bøker, men prosadiktet forstått i strengeste forstand som tekster med både rett venstre- og høyremarg, er den dominerende form kun i to bøker. Det gjelder Rune Christiansen som vendte tilbake til poesien etter flere prosabøker i 2011 med samlinga *Jeg har tenkt meg til de elysiske sletter. Dikt 2002–2011*, og det gjelder den bemerkelsesverdige *Fjord* av Kjartan Hatløy – nedskrapede, språkbevisste naturobservasjoner samlet omkring fjord-motivet i dikt på fra to til fire vers. Nettopp Hatløys bok kan få en til å tenke videre henimot en formproblematikk vi ikke kan observere bare med det blotte øye og gjennombladning av ca 700 bøker. Jørn H. Sværen, en annen prosalyrisk orientert poet, avslutter en tekst i den storartede *Dronning av England* (2011) på følgende vis (Sværen 2011: 38)

Jeg forestiller meg boken som en bygning. En side er et rom. Forsiden er fasaden. Hvis det følgende står å lese for seg selv på en side:

elsker

10 Artikkelen heter «Nullernes nordiske sonetter. Om en gammel genres genopblomstring i ny dansk, norsk og svensk lyrikk». Se Mønster 2012: 111–140.

Så er det ingen andre ting i dette rommet. Du kan bli stående og tenke over dette eller gå videre. Bilder i andre rom vil kaste lys over bilder i andre rom igjen.

elsker ikke

Dette handler ikke om prosa, men diktet, og ikke enkeltdiktet, men samlingen eller suiten.

Jo, dikt i en samling er gjerne satt sammen slik at det ene diktet skal kaste mest mulig lys over og opplyse det annet; slik oppstår suiter og lyriske sekvenser, og enkeltdiktene knytter seg sammen til større hel- og enheter. Likevel kan vi inne i en og annen samling få følelsen av å bli stående i ett rom for så å gå ut av det igjen til neste; enkeltdiktet oppleves som ett rom, én autonom (i trang eller vid forstand) struktur i seg selv. Slike enkeltdiktsamlinger ser ut til å være på sterkt vikende front i samtidslitteraturen og erstattes av storkomposisjoner av ulike slag. Langdiktet, gjerne med generisk og formelt ankerfeste annensteds enn (bare) i det lyriske diktet, er samtidspoesens dominerende form. Eksempelvis krever det vi siden skal kalle roman-messige langdikt, at leseren beveger seg fra rom til rom på samme måte som romanleseren må bevege seg fra side til side. Av de 63 diktbøkene som ble utgitt i 2011, kan et tjuetalls bøker karakteriseres som enkeltdiktsamlinger, om lag 35 som langdikt. I de resterende er det blandingsformer – slik for eksempel det lange Tulipan-diktet inngår sammen med korte og kortere enkeltdikt i Øyvind Rimbereids *Herbarium* om da ikke hele verket skal anskues som ett eneste langdikt? For formmessig å overblikke samtidslyrikken som har form-rikdom og form-mangfold som sitt fremste kjennetegn, kreves minst to sorteringsinstrument, *ett* rettet mot *formdrag*, mot *aspekt* ved form og *ett* rettet mot de sjangermessige forhold.

Runde 3: Sentrallyriske og interaksjonistiske formdrag, korte og lange dikt

Norsk samtidslyrikk spenner fra det utovervendte til det innovervendte, fra de komplekse tekststrukturer til enkelt tilgjengelige tekster, fra konseptualistisk konsipert *uncreative writing* til tradisjonell sentrallyrikk. Med et lån fra den danske lyrikkforskeren Peter Stein Larsen kan vi kalle den ene polen for interaksjonistisk lyrikk mens den andre kan kalles sentrallyrikk. Sistnevnte er et gammelt begrep med minninger om romantiske dikttilganger vi har vært inne på innledningsvis – med «havet, døden og kjærligheten» som hovedtematikk. I nyere forskning er begrepet pusset opp og renovert; jeg-begrepet er strammet inn og framstår mer formalt enn tematisk orientert, men samtidig med mulighet for å inkludere en mer impersonalisert dikterisk holdning. Dette til tross, den romantiske diktkonsepsjon synger fremdeles med. Sentrallyrikk,

sier Stein Larsen, er kjennetegnet ved (1) at det dikteriske subjekt er «entydigt udsigelsescentrum i det poetiske univers», (2) at diktspråket skiller seg fra all annen språkbruk med «karakter af noget unikt og autentisk for den enkelte digter» og (3) ved at diktet er monologisk, avgrenset i omfang og med «en utvetydig affinitet til et klassisk genrebegreb.» (Stein Larsen 2009: 54). Tenker en etter, ser en snart at denne forklaringen på hva *sentrallyrikk* er, ikke ligger så langt unna hva lærebøkene forteller oss at *lyrikk* er, slik vi var inne på innledningsvis. Ingen bør heller bli fornærmet over å bli kalt sentrallyriker i denne betydningen, for i dansk samtidspoesi regner Stein Larsen Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup og Henrik Nordbrandt som typiske eksponenter for denne typen lyrikk.

Hva så med sentrallyrikkens motpol, interaksjonslyrikken? Denne må nødvendigvis skille seg fra sentrallyrikken når det gjeld utsigelsesinstans, omfang mv. Interaksjonslyrikken, sier Stein Larsen, «er karakteristisk ved at det poetiske subjekts autoritet er anfæktet. (...) [D]et essensielle ved denne poesi er, at udsigelsesinstansen (...) står i et interaksjonsforhold til og er påvirket af andre udsigelsesinstanser, der sætter deres preg på den poetiske stil.» (Stein Larsen 2009: 423–424). Kort sagt er interaksjonslyrikken kjennetegnet av ulike former for prosaisering, flerstemmighet, serielle strukturer, åpne dikt- og verkbegrep, og selvsagt hører ulike avantgardistiske tekststrategier som ready mades, collage- og montasjeformer inn under denne kategorien. Også her vil norske samtidspoeter befinne seg i godt selskap. For ifølge Stein Larsen er poeter som Pia Juul, F. P. Jac, Per Højholt, Niels Lyngsø og mange flere eksponenter for denne typen lyrikk.

Sentrallyrikk og interaksjonslyrikk er selvsagt motpoler og ytterpunkt i samtidspoesien, og også Stein Larsen karakteriserer dem som «hovedstrømninger» og ikke «absolutte kategorier» (Stein Larsen 2009: 11). De fleste lyriske forfatterskapene er i drift et sted mellom disse polene, noen driver nær den sentrallyriske polen, andre nærmere den interaksjonistiske. Kraftfeltene er gjerne sterkest nært polpunktet, men det er ikke dermed sagt at de sterkeste diktbøkene nødvendigvis og *kun* befinner seg der. Kan hende oppstår det like gjerne spenninger og gnister ved ekvator der de to poetologier støter sammen i en enkelt bok?

Hva skjer så om vi rister norske diktbøker fra 2000-tallet gjennom disse svært grove rasterne Stein Larsen har utformet? Jeg nevner noen navn, og skynder meg å tilføye at flere poeter har utgitt flere bøker i perioden, hvorav noen – eller deler av bøkene – kan høre hjemme i den sentrallyriske sekken, andre i den interaksjonistiske. Sentrallyrisk skriver Arnold Eidslott, Stein Mehren, Per Jonassen, Øyvind Rimbereid, Cecilie Løveid, Eldrid Lunden, Helge Torvund, Arvid Torgeir Lie, Liv Lundberg, Hanne Bramness, Nils-Øyvind Haagensen, Jan Erik Vold, Bertrand Besigye, Paal-Helge Haugen, Einar Økland, Knut Ødegård, Tove Myhre, Terje Dragseth, Eva Jensen, Cornelis Jakhelln, Jo Eggen, Steinar Opstad, Lars Amund Vaage, Bjørn Aamodt og en lang rekke andre. Den

interaksjonistiske linja kan knyttes til Øyvind Rimbereid, Terje Dragseth, Lars Amund Vaage, Arvid Torgeir Lie, Cecilie Løveid, Jo Eggen, Paal-Helge Haugen, Monica Aasprong, Erlend O. Nødtvedt, Øyvind Berg, Kirsti Bronken Senderud, Inger Bråtveit, Anne Bøe, Triztan Vindtorn, Ingrid Furre, Bjørn Aamodt, Jørn H. Sværen, Ingrid Storholmen, Audun Mortensen – og flere andre. For å antyde en relativ fordeling mellom de to retninger for det lyrikkåret vi har brukt som hovedeksempel, altså 2011: Anslagsvis 23 diktbøker er i hovedsak sentrallyriske, mens det interaksjonistiske er det dominerende formdrag i de øvrige 40.

Som nevnt kan det sentrallyriske (gjerne korte) diktet knytte seg sammen med de omliggende dikt i ei samling til suiter eller lyriske sekvenser, og helheten legger så stort press på enkeltdiktene at de innordnes i en større tekststruktur, en tematikk som berøres i den allerede siterte teksten av Jørn H. Sværen. Rimeligvis kan man si at dette i enda større grad gjelder diktene som hører til i den interaksjonistiske sekken. Sjangeren vi dermed beveger oss inn på, er langdiktet, en sjangerbetegnelse som i norsk kritikk i hovedsak benyttes deskriptivt:¹¹ Et langdikt er et dikt som er langt. Hvor langt er det få som sier noe om, men man kan jo formode at det er noe som er lenger enn de 100 vers som romantikeren Edgar Allan Poe opererte med som en slags maksgrense for hvor langt et dikt kunne være. Langdiktet er svært fremtredende i norsk samtidslyrikk. Som antydning innledningsvis er denne sjangeren slett ikke ny. Den finnes og har røtter tilbake i romantisk- og postromantisk poesi og endatil før det – i folkedikning og i den topografiske litteraturen. At langdiktet som sjangerterm ikke har fått skikkelig fotfeste i norsk og skandinavisk kritikk og litteraturhistorisk skrivning, skyldes ikke bare det lyriske kortdiktets dominans, men også et formtrekk som så å si er innebygd i sjangeren selv. For et særtrekk ved langdiktet er dets omskiftelighet og evne til å nyskape og omskape seg selv. I en studie av Paal-Helge Haugens *Steingjerde* (1979) har jeg med referanse til nyere langdiktsteori benyttet stikkordene *between-ness*, *lawlessness* og *newness* for å karakterisere sjangeren slik den nyttes i den nyere lyrikken (Karlsen 2008B: 134–136). For et kjennetegn ved langdiktet, hva enten enten vi snakker om *form as proceeding* eller *form as superimposed*, er at det blir til i møtet med andre sjangere, skrivemåter, diskursive former, tankemønstre, matematiske prinsipper mv. Kort sagt forholder langdiktet, med mulig forbehold for en del lyriske sekvenser, seg til andre og stadig nye og vekslende organiseringsprinsipper enn bare til det som ligger til grunn for det lyriske diktet, og når antallet slike organiseringsprinsipper synes talløse,

11 Langdiktet som sjanger har jeg kommentert i artiklene «Nordisk lyrikk interartielt, teoretisk, nylest» (2008A), «'Ein steingard som dei la, dei som fyre fer'. Tid, struktur og sjanger i Paal-Helge Haugens *Steingjerde* (1979)» (2008B) og «'The short and long of it.' Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt» (2011). Se Karlsen 2008A, Karlsen 2008B og Karlsen 2011.

vil kategorisering i sjangertilhørighet være vanskelig. For mange langdikts vedkommende kan man i grunnen like gjerne snakke om en lyrisert prosa som en prosaisert lyrikk, spesielt innenfor det jeg her kaller *roman-messige langdikt*, som har sine tildriv andre steder enn innenfor det lyriske feltet slik *roman*-leddet i navnet antyder.

Langdiktet finnes som egne bøker og i bøker sammen med andre dikt. I *Utanfor institusjonen* (2006) har Lars Amund Vaage et dikt som heter «Bil-tur» som omhandler biler, bilkjøring og bygdeungdommens intense forhold til kjøretøyene sine. Diktet består av 15 seriekoplede prosadiktsekvenser fordelt på 15 boksider – for å gi ett eksempel på hvordan langdiktet inngår blant andre dikt i ei samling. Mer konspikuøst og mer vanlig i den nyeste lyrikken er langdiktsformen når diktet er lagt ut over en hel bok, som Bjørn Aamodts posthume *Avskjed* (2010), Ingrid Storholmens dialogiske *Til kjærlighetens pris* (2011) eller Terje Dragseths *Bella Blue* (2012), sistnevnte knytter seg sjangermessig an til science fiction-formen i likhet med Øyvind Rimbereids klassiker *Solaris korrigert* (2004). Spørsmålet er ikke bare hvordan man skal definere langdiktet – og om det er en hybridform eller en egen sjanger – men også hvordan det skal kategoriseres. For hvordan skal man kunne lage en taksonomi over en sjanger hvis fremste egenskap er dens iboende evne til stadig fornyelse og omskaping? Muligens bør vi i likhet med Rachel Blau DuPlessis kunne slå oss til ro med at vi kanskje ikke kan komme fram til en «final definition» på en så omskiftelig sjanger, men at det kan la seg gjøre å lage en taksonomi (Blau DuPlessis 2009: 11). I det minste kan en slik taksonomi bidra til å gi en viss oversikt over dette store feltet, selv om rasteret nødvendigvis kan bli like grovt som for de før nevnte begrepene sentrallyrikk og interaksjonslyrikk.

I den internasjonale faglitteraturen opererer man med tall fra to til femten når det gjelder ulike kategorier av modernistiske og postmoderne langdikt. For norsk samtidspoesi vedkommende vil jeg svært forsøks- og antydningssvis foreslå at man kunne operere med tre hovedkategorier; *den roman-messige modell*, *den arkitektoniske modell* og *den lyriske sekvens*, hvorav de to førstnevnte har det til felles at det lyriske støter an mot andre sjangrer, former, tenkesett, organiseringsprinsipper eller diskursive praksiser, mens den lyriske impuls dominerer i den tredje hovedkategorien. I disse termene vil man kjenne igjen Brian McHales «the novelistic model» og «the architectural model» fra langdiktstudien *The Obligation toward the Difficult Whole* (2004), mens den moderne lyriske sekvens som betegnelse er hentet fra en av de aller første langdiktstudier i amerikansk forskning, den banebrytende klassikeren *The Modern Poetic Sequence* (1983) av M. L. Rosenthal og Sally M. Gall.

Utgangspunktet for sistnevnte studie er den lyriske sekvensen hos Emily Dickinson. Her har vi med en lyrisk teksttype å gjøre der helheten er langt større og mer betydningsbærende enn summen av enkeltdelene. Den lyriske sekvens er velkjent og tradisjonsrik også i vår litteratur og kan omfatte utskilte bolker eller avdelinger i diktsamlinger eller bære bestemte form-

kategoriske betegnelser, hvorav for eksempel diktsuite er svært velbrukt. Den lyriske sekvensen er altså ofte nokså iøyenfallende, slik den er f.eks. i Lars Amund Vaages eller Jan Erik Volds sentrallyriske tekster fra 2000-tallet der det sekvensielle er signalisert ved titler og underoverskrifter. Mindre iøyenfallende er sekvensformen i noen av Hanne Bramness' bøker der flere dikt på ulike vis samler seg sammen uten at det markeres grafisk eller på andre måter.¹² Begrepet *den roman-messige modell* er også nokså selvforklarende og innebærer at langdiktet støter sammen med og tar opp i seg ulike romanformer, fortellingstyper, historiske beretningsformer, narrativ av ulike slag. I *Harudes* (2008) av Erlend O. Nødtvedt berettes historien om hordene som opprinnelig kom fra Tyskland og slo seg ned i Hordaland og ble til hordalendinger, hardinger, bergensere, mv. I *Jimmen* (2011) av Øyvind Rimbereid berettes kondensert historien om hesten Jimmen og kjørekaren hans idet det moderne Norge endrer ham og for alvor blir en oljenasjon; i *1920 Sørumsand* (2012) ligger oppvekstromanen til grunn, og forfatteren, Marco von Blatt, beretter i retrospektive glimt om oppvekst på Sørumsand på 1980-tallet. Eller vi kan nevne Lina Undrum Mariussens gripende sykdomsberetning i *Finne deg der inne og hente deg ut* (2011), en debutsamling som nok er såpass sterk at den i noen grad har skapt skole for andre utgivelser og også slik satt spor etter seg i den aller nyeste lyrikken.

Mest problematisk å få oversikt over er den tredje gruppen, de arkitektoniske langdikt. Når Brian Mac Hale spøkefullt kaller den Las Vegas-modellen, henger det sammen med at den berømte Vegas-gatestripa visstnok er satt sammen av eiendommer der fronten er nøyaktig like lang, men der man ikke alltid vet hvor langt bakover, hvor langt vekk fra gata, de enkelte bygg strekker seg; komposisjonen er kontrollert og ikke-kontrollert på samme tid. Når Jo Eggen ville lage en diktbok om *Stavkirker* (2011) bestående av et dikt til/om hver eneste stavkirke som finnes, vet vi at de må bli 30 dikt; 30 diktrom innredet på ulike vis, ettersom det med smått og stort, så å si, finnes 30 stavkirker bevart. Til sammen blir dette en form for historiserende framstilling helt annerledes enn metervis av ulike faghistoriske framstillinger av samme fenomen.¹³ Prinsippet er grunnleggende sett det samme i Bjørn Aamodts *Atom* (2002) der dikt om våre grunnstoff – ikke alle, men et utvalg – lenker seg sammen til én helhet. Graden av kontroll kan variere fra Georg Johannesens før nevnte strikte systemiske struktur i *Ars moriendi* til en mer *form-as-proceeding*-orientert arbeidsmåte i Hanne Bramness' *Uten film i kamera* (2010). Museum, samlinger, arkiv, internettbaserte lagringsformer, grafiske former, geografi, topografi og en lang rekke andre tenkelige og utenkelige modeller og strukturer

12 Atle Kittang gjør rede for denne tendensen i Bramness-kapitlet som avslutter *Poesiens hemmelege språk*. Se Kittang 2012: 215–251.

13 For en grundigere lesning av dette verket, se Karlsen 2012 og Seiler 2012.

kan være utgangspunkt for slike arkitektonisk modellerte langdikt. Mange konseptuelle diktbøker, om de kan benevnes som *uncreative writing* eller ikke, inngår i denne sjangerkategorien.

Avsluttende bemerkninger

Snaut 60 diktbøker utgis i Norge hvert år. I tillegg kommer gjendiktninger og antologier. For en liten befolkning og en enda mindre litterær offentlighet kan dette synes mye. På den annen side holder samtidslyrikken et høyt kvalitativt nivå, og det er neppe tvil om at de beste diktbøkene er blant de aller beste bøkene som gis ut i Norge. Vi skal ikke uten videre slå fast at vi er inne i en gullalder for lyrikken slik det har vært hevdet i dagspressen,¹⁴ men vi kan iallfall slå fast at den er mangeartet og livskraftig med forfattere fra ulike generasjoner og ulike leire, fra retrogardisme til konseptpoesi. I denne artikkelen er variasjon i form og sjanger vektlagt, men jeg er rimelig sikker på at motiv- eller temastudier i samtidslyrikken ville utvise samme grad av variasjon og forskjellighet. Om man så for seg et lyrisk vakuum etter at poetiske giganter som Olav H. Hauge, Gunvor Hofmo, Paal Brekke, Rolf Jacobsen og den langt yngre Tor Ulven gikk bort på 1990-tallet, så har iallfall ikke det inntruffet. Som det indirekte og direkte har fremgått av det ovenstående, representerer ikke 00-poesien og den tidlige 10-poesien noe brudd med de lyriske hovedlinjer fra forrige århundres andre halvdel. Snarere kan 00-poesien, enten det er konseptkunst, systempoesi, langdikt, interaksjonistisk lyrikk eller sentrallyriske dikt, best ses og forstås i lys av den lyriske oppblomstring som fant sted i norsk og nordisk poesi fra om lag midt på 1960-tallet av, kanskje ikke så merkelig siden flere av de poetene som først gjorde seg bemerket på 1960-tallet, fremdeles skriver sentrale og rike diktbøker. Om de aller beste diktbøkene holder et særdeles høyt nivå, og selv om diktningen når ut til mange gjennom festivaler og et utall litterære arrangementer over det ganske land, viser salgs-statistikker og utlånsoversiktene fra bibliotekene at diktbøker sjelden kjøpes eller lånes ut, slik Atle Kittang påpeker i *Diktekunstens relasjonar* (Kittang 2009: 216–218). Nå skal det riktignok sies at enkelte diktsamlinger endog blir utsolgt og kommer i nye opplag. Likevel må man kunne slå fast at den samtidige skriftlyrikkens problem og utfordring ikke ligger i lyrikken selv, men i dens mangel på lesere. For en leser er vel noe annet enn en tilhører på et litterært arrangement?

14 Jeg tenker på oppslag i Dagsavisen 13. august 2013 der Klassekampens kritiker Hadle Oftedal Andersen peker på oppblomstringen innenfor norsk lyrikk og konkluderer med at vi er inne i en gullalder. Oftedal Andersens påpekninger ellers i oppslaget er for øvrig rimelige nok, og jeg deler hans vurderinger unntatt på ett punkt der han (eller er det journalisten?) tar feil: Det er ikke slik at diktbøker nødvendigvis blir lest om den norske innkjøpsordningen sikrer at bøkene spres til bibliotekene. Skal bøkene leses, må de helst lånes ut, og for samtidslyrikkens vedkommende er utlånsstatistikkene nedslående.

Anvendt litteratur

- Baker, Peter. *Obdurate Brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville: University of Florida Press.
- Blau DuPlessis, Rachel 2009. «Considering the long poem: genre problems» i *Readings. Response and Reactions to Poetries*, Birkbeck, University of London, 1–11.
- Conte, Joseph 1991. *Unending Design. The Forms of Post-Modern Poetry*, Ithaca: Cornell University Press.
- Hauge, Olav H. 1993: *Dikt i samling*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- Johannesen, Georg 1995. *Dikt i samling*, Oslo: Cappelen forlag.
- Karlsen, Ole 2008 A: «Nordisk lyrikk interartiert, teoretisk, nylest» i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Ny perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole 2008 B: «'Ein steingard som dei la, dei som fyre fer'. Tid, struktur og sjanger i Paal-Helge Haugens *Steingjerde* (1979)» i *Norsk litterær årbok*, 113–140.
- Karlsen, Ole 2011. «'The short and long of it.' Jan Erik Volds sirkel, sirkel. *Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt» i Ole Karlsen og Thorstein Norheim (red.): *Volds linjer*, Oslo. Unipub forlag, 53 – 74.
- Karlsen, Ole 2012: «Musikk. Bildende kunst: Jo Eggens ekfraser» i Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*, Hamar: Oplandske Bokforlag, 213–238.
- Kittang, Atle 2009. *Diktekunstens relasjonar*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege språk*, Oslo: Fagbokforlaget.
- Lodén, Erik 2009. «Poesien er død. Lenge leve poesien! Lyrikkåret 2008» i *Norsk litterær årbok*, 26–55.
- Mai, Anne-Marie 2010: «Den nye litteraturs utfordringer» i Jan Fogt og Thomas Thurah (red.): *Ny litteraturredidaktik*, København: Gyldendal, 86–103.
- McHale, Brian 2004. *The Obligation toward the Difficult Whole*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Mønster, Louise 2012. «Nullernes nordiske sonetter. Om en gammel genres genopblomstring i ny dansk, norsk og svensk lyrikk» i Ingrid Nielsen og Idar Stegane (red.): *poesi postmillenium. Lyrikk i første tiåret av 2000-tallet*, Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag, 111–140.
- Pedersen, Bernt Erik 2013. «Ny gullalder for norsk poesi». Samtale med Hadle Oftedal Andersen i Dagsavisen 13. august 2013. Se <<http://www.dagsavisen.no/kultur/ny-gullalder-for-norsk-poesi/>>. Lastet ned 27. september 2013.
- Rosenthal, M.L. og Sally M. Gall 1983. *The Modern Poetic Sequence. The Genius of Modern Poetry*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Seiler, Thomas 2012. «'Blad som husker stammens runde ved.' Om tingenes hukommelse i Jo Eggens forfatterskap med særlig vekt på Stavkirkedikt» i Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*, Hamar: Oplandske Bokforlag, 239–262.

Stein Larsen, Peter 2009. *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
Sværen, Jørn H 2011. *Dronning av England*, Oslo: Kolon forlag.