

HANS KRISTIAN RUSTAD

HANNE BRAMNESS' LYRIKK FOR BARN OG UNGE OG LANGDIKTET

Innledning

Hanne Bramness har så langt gitt ut fem diktsamlinger for barn og ungdom: *Kysset. Dikt for ungdom* (1999), *Trollmåne* (2001), *Solfinger. Dikt for born* (2012), *Skogen i hjartet. Dikt for born* (2013) og *Vintersong. Ei bok om desember* (2014).¹ Av disse fem henvender *Kysset* og *Vintersong* seg primært til ungdom, mens de tre andre retter seg mot yngre lesere.

Ett fellestrekk ved disse diktsamlingene er at de kan leses som langdikt, det vil si at de ulike diktene og delene i diktbøkene på ulike måter kan leses sammen. Det er også temaet for denne artikkelen, hvor jeg undersøker hvordan Bramness' lyrikk for barn og unge kan relateres til ulike typer langdikt. En slik karakteristikk kompletterer det som ellers kan sies å være et særtrekk ved Bramness' dikt, nemlig diktene som «konsentrasjonslyrikk». Konsentrasjonslyrikk blir av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth (1998, 234) beskrevet som «diktets språk som fortettet og ladet med mening» slik at det kan defineres som «et maksimum av strukturrelasjoner mellom et minimum av elementer». Bramness' dikt er språklig fortettet og orientert mot detaljer, og de korte diktene som særpreger flere av de ovennevnte samlingene, er et resultat av en konsentrert utvelgelsesprosess for å komme fram til de få ordene som til sammen åpner opp for et rikt meningspotensial og en rik sanselig erfaring. Vi aner for eksempel i noen av diktene inspirasjon fra haiku-dikt, så som i ett av diktene i *Skogen i hjartet*, som forholder seg lekent til Matsuo Bashos haiku-klassiker, som lyder slik: «Gammal dam / Ein frosk hoppar / Lyden av vatnet».² Hos Bramness heter det: «Sola steikar, varmen stig / froskehjartet får farten opp / og froskefar hopper, du høyrer / ein plopp, men tel berre ringar» (Bramness 2013, 27). Bramness tar slik tak i et bilde og en teknikk hentet fra haiku-diktning og forvandler dette til et eget konsentrert dikt med en sansemessig forskyvning fra det lydligle til det visuelle.

I tillegg til det «konsentrasjonslyriske» inngår altså Bramness' dikt i de ovennevnte samlingene i en større sammenheng, der hver samling kan leses som

1 *Solfinger*, *Skogen i hjartet* og *Vintersong* er illustrert av Laurie Clark, mens *Trollmåne* er illustrert av Hilde Kramer.

2 Her i Paal-Helge Haugens oversettelse fra *Blad frå ein austleg hage* (1965).

langdikt. Målet med denne artikkelen er ikke å gjøre uttømmende lesninger av noen av Bramness' dikt for barn og unge, like lite som hensikten er å plassere Bramness' diktbøker som eksempler på én bestemt type langdikt. En slik bestemmelse ville ha virket imot Bramness' poetiske idé, noe jeg skal kommentere mer inngående senere. Derimot skal jeg vise hvordan en tilnærming til de aktuelle diktbøkene som ulike former for langdikt kan åpne opp for noen bestemte perspektiver, med den hensikt å tydeliggjøre en bestemt poetisk holdning i Bramness' dikt for barn og unge.

Tre typer langdikt

Diktformen langdikt kan komme til uttrykk på ulike måter, og i det følgende skal jeg gjøre rede for tre typer som alle er relevante i lesninger av Bramness' diktsamlinger som undersøkes her. I sin studie av postmoderne langdikt opererer Brian McHale (2004) med to grunntyper av langdikt, som han kaller «the novelistic model» og «the architectural model». Den førstnevnte kategorien står i relasjon til sjangrer som ligger romanen og andre fiksjonsformer tett på, og er gjerne på et eller annet nivå narrativt strukturert.³ I noen av diktbøkene til Bramness blir en underliggende fortelling formidlet, noen ganger enkelt tilgjengelig, andre ganger mer vanskelig å gripe. For eksempel lar det seg gjøre å lese inn en temporal struktur i *Skogen i hjertet*. Her følger vi poetens observasjoner av en froks livssyklus fra vinter, gjennom våren og sommeren og til det blir høst. Slik kan diktsamlinga sies å ha likhetstrekk med en romanmessig struktur.

Den andre typen langdikt som McHale tar for seg, altså «the architectural model», støter også an mot ulike estetiske sjangrer, former og organiseringsmåter, men her er det, som det også går fram av navnet, arkitektur som er modell for langdiktet. I denne formen for langdikt vil den romlige organiseringen være framtrepende, i motsetning til i roman-modellen, der de temporale og kausale forbindelsene er sentrale. Den arkitektoniske modellen kan da framkomme ved at enkelt dikt i en samling er bygget opp som ulike rom eller som ulike deler, som til sammen utgjør et byggverk. Herunder vil Bramness' *Trollmåne* kunne passe inn. Diktene i denne samlinga er organisert etter alfabetet, der antall dikt samt organiseringen av diktene på forhånd er gitt. *Trollmåne* inneholder 29 dikt, og disse er ordnet alfabetisk i boka. Det alfabetiske systemet setter også noen begrensninger for diktens tittel. Det første diktets tittel begynner med bokstaven A, «Akebakke», og deretter følger diktene i alfabetisk rekkefølge: «Bringebærskygge», «Cro magnon», «Duskevær» og så videre, fram til «Åkre

3 I så måte tar denne formen for langdikt avstand fra modernismens mangel på interesse for narrative strukturer i poesien (se f.eks. Haralson 2001, 491). For en gjenoppdagelse av det narrative i poesien, se f.eks. Stefan Kjerkegaards artikkel «In the waiting room. Narrative in the autobiographical lyric poem. Or beginning to think about lyric poetry with narratology» fra 2014.

og åser», som er tittelen på det siste diktet. Diktsamlinga er altså komponert ut fra noen begrensninger, samtidig som poeten innenfor de rammene som det alfabetiske systemet gir, har frihet og mulighet til å forme diktene. For eksempel varierer diktene i innhold, sjanger og lengde, men denne leken med systemet foregår innenfor enkeltdigt, og altså innenfor de rammene som den alfabetiske strukturen gir. Også *Vintersong* kan leses som et slikt arkitektonisk langdikt. Diktboka er organisert etter dager i desember måned, der ett dikt tilsvarer én dag. Selv om de 31 dagene i desember utgjør en temporal sekvens i konvensjonell tenkning, er diktene i *Vintersong* mer å regne som egne rom, som henger sammen og samlet utgjør et større rom.⁴

Vedsidenavdetotypenelångdikt som McHale løfter fram, er det en tredjetype langdikt som det er nærliggende å reflektere over i forbindelse med Bramness' diktbøker. I *Kysset*, *Solfinger* og *Skogen i hjartet* kan vi finne et særlig samspill mellom del og helhet som gjør at vi også kan karakterisere bøkene som det Rosenthal og Gall (1983) kaller «poetic sequence». Rosenthal og Gall definerer «poetic sequence» som «a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole» (ibid., 9). Den poetiske sekvens tillater poeten å gjenoppsøke et bilde, et motiv eller en tematikk og gradvis legge til nye lag med mening. Slik utvikler den poetiske sekvens seg ifølge Rosenthal og Gall fra del til del mer naturlig eller avslappet enn i et enkelt dikt. Det er altså snakk om gjentakelser, men der gjentakelsene kan komme med lange mellomrom, mer ubestemt og uforutsigbart enn i et kort dikt, hvor disse nødvendigvis må være plassert nærme hverandre.

Forbildene til den poetiske sekvens finner vi hos modernister som William Butler Yeats, T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Emily Dickinson og Allen Ginsberg. Sammenkoblingen av enkeltdigt eller elementer fra enkeltdigt i en samling følger for den poetiske sekvens en annen form enn den narrative. Det er ikke nødvendigvis noen motsetning mellom det narrative og det sekvensielle, men poenget for Rosenthal og Gall er at det sekvensielle åpner opp for en annen forståelse av ei diktbok. Som en ytterligere definisjon på den poetiske sekvens skriver de:

A poem depends for its life neither on continuous narration nor on developed argument but on a progression of specific qualities and intensities of emotionally and sensuously charged awareness. A successful long poem, and the modern sequence pre-eminently, is made up of such

4 En slik modell som den Bramness har valgt for *Vintersong*, der kalenderen spiller inn på diktbokas organisering, finner vi flere eksempler på i samtidsposien for voksne: Øyvind Bergs *Gjennom mørketida* (2014) inneholder nitti dikt skrevet til nitti dager fra 1. desember og framover, og i Lars Ove Seljestads *Storspring. Fabrikkdikt* (2013) er diktene organisert etter arbeidsskift på en fabrikk.

centers of intensity. Its structure resides in the felt relationships among them. (Rosenthal og Gall 1983, 6)

I den poetiske sekvens etableres en helhet som en følge av ulike sammenkoblinger mellom ulike del-dikt, eller mellom ulike seksjoner i langdiktet. Slike seksjoner kan da være enkeltdikt, eller det kan være større eller mindre deler innenfor langdiktet som utgjør en seksjon. Større deler kan for eksempel være flere enkeltdikt som utgjør en seksjon i langdiktet, og mindre deler kan være en strofe eller en illustrasjon.

Den poetiske sekvens kan slik forstås som en montasje av ulike typer dikt og tekster. Man kan tenke seg at den poetiske sekvens åpner opp for at poeten kan bryte ut av bestemte sjangrer og organiseringsprinsipper. Formen ikke bare tillater, men oppfordrer poeten til å kombinere ulike typer dikt og poetiske tekster. Det kan for eksempel dreie seg om tekstcollager som kobler sammen overhørte samtaler, vitenskapelige tekster og fragmenter fra poetens egen hukommelse.

Hos Bramness er det ikke ulike teksttyper og -fragmenter som kobles sammen sekvensielt. Heller skapes det en progresjon, en fordypning eller en intensitet ved at motiver eller temaer blir oppsøkt ved flere anledninger og ved ujevne mellomrom. Jeg skal i det følgende se nærmere på tre av Bramness' diktsamlinger for barn og unge. Disse tre er *Skogen i hjartet*, *Solfinger* og *Kysset*. Hensikten er da som nevnt å vise hvordan langdikt blir brukt og utviklet som en form for å tenke det poetiske gjennom.

Magi og didaktikk: *Skogen i hjartet*

Skogen i hjartet fra 2013 inneholder 24 korte, humoristiske og nyenkle dikt, dog noen ganger med rim. Diktene er lek med ord, men representerer også kunnskap om natur og ting. De viser fram både det vakre og det overraskende og kan, som nevnt, leses sammen som en fortelling. De er nummererte, og de er illustrerte med én illustrasjon per oppslag. Nummereringen gir et inntrykk av at diktsamlinga har en streng organisering, der diktene skal leses i denne gitte rekkefølgen, men samtidig åpner motiviske likheter for at man også kan lese diktene på tvers av rekkefølgen. Ett eksempel på dette er illustrasjonen som står til det femte diktet. Her vises sporene av en hare, men i de poetiske tekstene møter vi ingen hare før i dikt nummer 21. Illustrasjonen av en hare kan godt sies å passe til dikt nummer fem da diktet beskriver snø som «ligg på tjørna» og det ikke er uvanlig å finne dyrespor i snøen. Men at det nettopp er harespor, gjør at dikt på tvers av samlinga numeriske orden blir koblet sammen.

Frosken er gjennomgangsfigur i samlinga. Generelt sett er dyr et vanlig innslag i barnelyrikk (Whitley 2010), jamfør for eksempel Ted Hughes' dikt om reken, havørnen, flyndra og månehvalen (se Kaldestad og Bramness 2011). Og frosken finner vi for eksempel representert både i tidligere nevnte Bashos haiku-klassiker og i Christina Rosettis «A frog's fate» (1885/2012). Et raskt søk i poesi-databasen *Poemhunter* gir over 350 treff på såkalte «Frog

poems».⁵ Frosken framstår med andre ord som en interessant dyrekarakter i lyrikken generelt, og da som et dyr som vi kan dvele ved, slik det framkommer i avslutningen på Rosettis froskedikt:

The uninteresting actual frog:
The hypothetical frog alone
Is the one frog we dwell upon.

Ved å gjøre frosken til gjennomgangsfigur kobler Bramness diktene tettere sammen, gjennom delvis en romanmessig og delvis en sekvensiell struktur. I ett av de tidlige diktene i boka beskrives en frosk som ligger i dyp søvn i vannet under isen: «Djupt under blank is / svevar ein frosk / Han søv i vatnet / døv for verda» (s. 13). Frosken ligger i dvale og venter på at temperaturen i vannet skal stige slik at livsfunksjonene igjen tar til å virke. Ifølge diktet ligger frosken «djupt under blank is», hvilket vil si at han er fraværende for oss og for verden omkring. Men verden er også fraværende for frosken og hans sanser. Han er «døv for verda». Han verken ser eller hører verden omkring, noe som blir forsterket av rimparet «søv-døv».

Froskens fravær fra verden blir også understreket av illustrasjonen til diktet, som visualiserer en kongle som henger på en kvist. Illustrasjonene i boka for øvrig viser stort sett en frosk i de tilfellene hvor diktene som de står til, handler om en frosk. Slik er det altså ikke for dette diktet. Det finnes noen likheter mellom de to motivene, så som at også konglen befinner seg i en dvaletilstand fram til den våkner og blomstrer senere på våren, men poenget her er at illustrasjonen skaper en dobbel effekt av fravær: Frosken er fraværende i oppslaget slik den er visuelt fraværende i verden. Diktets svar på dette fraværet er å kalle den fram, det vil si å gjøre det usynlige synlig.

Scenen som framstilles, er realistisk, men har likevel noe magisk ved seg. Det magiske knytter seg til det biologiske da frosker om vinteren ligger i vannet, med minimal organ- og hjerteaktivitet. Den er nesten død, nesten helt ute av verden. I et annet dikt blir frosken direkte koblet til kroppens organ: «Frosken liknar eit hjarte / som banker sakte» (s. 15). Scenen framstår som magisk fordi frosken svever i vannet. Frosken er ikke knyttet til denne verdenen, men framkommer som i en annen verden. Vannet utgjør et eget univers, nærmest i kontrast til verdenen over, som frosken ifølge diktet er «døv for», og som han ikke er i kontakt med. Og bildet av frosken som svever, viser til en likhet i måten frosken er på i vannet. Men samtidig er det å sveve ikke forbundet med noe som skjer «djupt under blank is» (s. 13), men derimot noe som skjer oppe i lufta. Slik blir bildet av den svevende frosken nærmest surrealistisk, magisk og overnaturlig. Bramness forvandler det vitenskapelige og den biologisk-paradoksale sannheten til poesi.

⁵ www.poemhunter.com/poems/frog/

Livsløpet til en frosk fra vinter til høst er på et overordnet nivå gitt. Men dens bevegelsesmønster er ganske så uforutsigbart, og denne uforutsigbarheten gjør den poetiske sekvens til en egnet form for å dvele ved frosken: Som ett av diktene lyder: «Alt i livet skjer anten for sakte eller / brått. Ein morgon sprett frosken / oppi ein båt han ikkje visste om / og siglar redd av garde» (s. 53). Diktene er på ett nivå organisert etter en forutsigbar struktur, men på et annet nivå mer tilfeldig og åpen, som om poeten i likhet med frosken utforsker verden. Diktene framstiller denne utforskningen som at dette er froskens måte å være på: Når han utforsker, er han redd, men samtidig i sitt rette habitat. I dette diktet seiler frosken av sted i en båt ut i en ukjent verden, og i et annet dikt i samlinga blir det tvetydige i froskens habitat framhevet: «Månen lyser over tjørna / På ein haustkald stein sit / frosken, midt i månestripa / Han er ikkje heimlaus» (s. 55). Like mye som at frosken ikke er hjemløs, sier diktet at den heller ikke er hjemme. Denne doble posisjonen, som både hjemme og ikke hjemme, tydeliggjør froskens prosjekt om hele tiden å være på farten og utforske verden. Slik vender noen av diktene stadig tilbake til en struktur som aktualiserer reise, det narrative og dermed også det romanmessige.

Likevel, den sekvensielle strukturen i samlinga etablerer relasjoner mellom enkeltdikt, mellom illustrasjoner og mellom motiver som bryter opp en eventuell lineær og narrativ struktur da koblingene mellom ulike elementer i boka går på tvers og etableres mer eller mindre tilfeldig. Enkeltdiktene er organisert slik at de avløser hverandre gjennom motiviske likheter og kontraster. Et dikt der regndråper som faller på jord, dammer og vann blir beskrevet som toner, avløses av det «øyredøyvande froskekoret» (s. 37) i det neste diktet, og når ei ørn glir truende over tjernet, blir dette i det påfølgende diktet erstattet av et bilde av rumpetroll som «pilar så trygt / under taket av blad» (s. 39). De ulike bildene som plasseres etter hverandre, framstår som samtidige og maner fram et stort bilde av skogen og vannet som økosystem. Disse kontinuerlige billedmessige forskyvningene framhever også en poetisk modus, der bilder stadig er på vei mot noe, og sansninger stadig skifter karakter. Dette uavsluttede og utforskende, både temporalt-kausalt og sekvensielt, reflekteres i organiseringen av enkeltdiktene som langdikt.

Det gåtefulle og åpne: *Solfinger*

Samlinga *Solfinger* fra 2012 inneholder tretti dikt, som i likhet med diktene i *Skogen i hjartet* er illustrerte. Diktene er bygget opp av to strofer å to vers, den samme formen som diktene i *Skogen i hjartet*. De er lekne, med en form som skaper undring, og på ulike måter kan de minne om gåter. Ett eksempel på dette er diktet «Klesklype»: «Eg held finkjolen så varsamt / for ikkje å setje merke, / men klyp så hardt eg kan / når ingen legg merke til det.» (s. 15) Poeten tar tak i en hverdagslig ting, en klesklype, og da en ting som man sjelden legger merke til. Klesklypen blir således underliggjort ved at den blir beskrevet i et dikt, mer bestemt ved at diktet retter oppmerksomheten mot klesklypen gjennom en dikttype som

ligger nært opp til gåten, og ved å bli antropomorfisert. I tillegg blir den framstilt som et «eg». Klesklypen «held finkjolen så varsamt» og «klyp så hardt» den kan. Det som mangler for at det er en gåte, er fraværet av spørsmålet: «Hvem er jeg?» Men spørsmålet ligger implisitt i diktet, og det blir besvart i illustrasjonen, som viser fram ei klesklype. Samspeillet mellom tekst og bilde er lekt og dialogisk og framhever diktenes overskridelser. Diktene overskrider virkeligheten ved å ta tak i den og framstille den gåtefullt. Tilsvarende har dikt som «Solkyss», «Tonekyss» og «Forvandla» en struktur som ligger nært opp til gåten.⁶

Diktene i *Solfinger* synes å være skrevet med utgangspunkt i et ønske om å skape en mulighet og et rom for barn og voksne til å reflektere. Det er muligens et slikt rom Bramness sikter til når hun i det trykte foredraget «Trenger lyrikken et forsvar?» i *Morgenbladet* (28. juni 2012) påpeker hvordan poesien kan skape et rom for å tenke, å bli inspirert, og hvordan poesi er å tale på en annen måte enn det hun kaller «taktisk tale»:

Vi hører det på stemmen; det er taktisk tale. Hva er det som ikke blir sagt? Rommet rundt oss skrumper inn. I sammenhenger der språket i stor grad brukes taktisk, blir det vanskelig å puste. Inspirasjon betyr å puste, å trekke pusten djupt. Vi setter spørsmålstegn: Her begynner diktet. (Bramness 2012)

Poesi blir for Bramness et alternativ eller et supplement til den taktiske talen, som åpner opp for et annet perspektiv på verden, eller poesien skaper rett og slett en annen verden.

Rommet for refleksjon, den andre verdenen, skapes gjennom byggeklosser bestående av ulike hverdagsobjekter. *Solfinger* inneholder dikt om små ting så som ei skje, blåbær, et skjell, et sneglehus, en binders, et såpestykke, et fingerbøl, ei fjøl, en klesklype og en blomst. Oppbyggingen gjennom slike små ting, eller deler, kan minne om en arkitektonisk struktur (jf. McHale), men fordi det naturlig nok er nærmest et uendelig antall objekter man kunne skrevet slike dikt til, og fordi diktsamlinga utgjør en collage av (mer eller mindre) tilfeldige objekter, blir samspeillet mellom diktene mer å regne som sekvensielt.

Den sekvensielle strukturen reflekterer også en uferdighet, eller en åpenhet, for at ting stadig er i forandring og utvikling, og derfor kan være annerledes. En slik utforskende og åpen poetisk strategi kommer til uttrykk i diktet «Vind på bilete» gjennom adverbiale leddsetninger som forblir grammatisk ufullendt (se bilde 1).

⁶ Ved å legge seg tett opp til gåten spiller Bramness på en gammel sjanger, og det finnes eksempler på denne diktypen så langt tilbake som i *Snorres saga*. I nyere tid vil det være naturlig å trekke fram noen av Inger Hagerups dikt for barn, som kan minne om gåter, og særlig tydelig er kombinasjonen av gåten og dikt i Hanna Winsnes' diktning for barn (se f.eks. Skaret og Imerlunds bok *Det norske quindekjønns pryde*. *Ei bok om Hanna Winsnes* (2003, 169–179)).



VIND PÅ BILETE

Når skjorta på snora vinkar,
båten står skeivt på vatnet,

når trea bøyer krunene
og ei fjør flyg høgt åleine.

Bilde 1: «Vind på bilete» (Bramness og Clark 2012, 40–41). © Nordsjøforlaget.

Diktet består av fire linjer. To av verslinjene er adverbiale leddsetninger, og to er helsetninger. Ifølge grammatikkens regler er leddsetninger del av en annen setning, og de får sin mening ved å stå som del av en større helhet. Hva gjelder de to leddsetningene i diktet over, så står disse sammen med andre setninger, to helsetninger, men dette gjør likevel ikke leddsetningene grammatisk korrekte og umiddelbart forståelige. Tvert om, ved å blande sammen adverbiale leddsetninger og to helsetninger blir diktet mindre beskrivende og mindre påstående. Samtidig bindes de ulike bildene og setningene sammen, i tråd med Roman Jakobsons (2000) poetiske prinsipp om projisering av likhet ved syntagmatiske nærhet. «Når skjorta på snora vinkar», som det heter i første linje, står også båten «skeivt på vatnet». Forklaringen på sammenhengen ligger i tittelen, men diktet søker også andre billedmessige konstallasjoner. De fire bildene av skjorta, båten, treet og fjøra danner en collage, der de til sammen utgjør en ny helhet. Bildene forbindes også, om enn noe svakt, gjennom allitterasjon, slik det framkommer i «skjorta – skeivt», «snora – står» og «vinkar – vatnet». Sammensetningen av ulike bilder får leseren til å reflektere over forholdet mellom de fire linjene og bildene, samt over hvordan disse gir mening tilbake til tittelen «Vind på bilete».

Diktet beskriver et fryst øyeblikk der bildene kan være imaginære stillbilder eller konkrete bilder som poeten ser på. Men poeten bryter opp dette fryste og skaper bevegelse ved hjelp av verbene «vinkar» og «flyg», noe som igjen skaper en motsetning til det stillestående bildet «båten står skeivt på vatnet». Det er som om poeten forsøker å fange vinden og vindens bevegelse, som ikke er fysisk sanselig på bildet, men som vi kan se sporene av. Dermed skaper poeten også en forflytning av oppmerksomheten fra de fire bildene til det som er diktets fokus, men som er fraværende i diktet, nemlig vinden, samt den *taktile* sansningen av vinden som her er erstattet med visuell persepsjon.

Også i denne samlinga er oppmerksomheten rettet mot sansningen og mot framkallingen av det fraværende. Det fraværende kan framkomme gjennom det konkrete og hverdagslige, så som i diktet «Søte spor». Her danner «flekke av saft og salt / på trammen» utgangspunktet for å erindre og språklig framkalle «den varme kvelden / vi drakk blåbærsaft i våt badedrakt.» (s. 23) Diktet lager en forbindelse mellom den konkrete sansningen og det abstrakte, det vil si minnet som blir nærværende i diktet: blåbærsaft og våt badedrakt, en korrespondanse som også underbygges av allitterasjonen i ordsammenstillingene saft-salt og blåbærsaft-badedrakt. I diktet heter det at «duet» ser «flekke av saft og salt». Det er altså synssansen som blir aktivert. Men selv om det nok er mulig å se sterkt konsentrerte saltflekker på en tram, assosieres gjerne ordet «salt» med andre sanser, først og fremst smakssansen. Det er derfor et spørsmål om vi kan stole på synssansen, eller om det er minner fra den aktuelle kvelden som gjør at duet «ser» saltflekker. Kanskje er det slik at sammenstillingen av sansninger framkaller et grenseland mellom det som er, og det som ikke er, og at det er i dette mellomrommet at minnet blir til. Diktet heter også «Søte spor». Spor er på en gang både noe konkret og noe abstrakt, idet de konkrete sporene viser til noe som ikke er til stede. Slik blir flekkene av saft og salt signifikanter som påkaller en oppmerksomhet mot det som er fraværende.

I «Søte spor» er det også noe som synes å uroe diktjeget, nemlig muligheten for at regnet vasker vekk sporene: «Før regnet vaskar alt vekk». Det heter i diktets første linje «alt vekk», som om regnet kan utslette minnet om denne varme kvelden. I boka *Poesiens hemmelege liv* (2012) skriver Atle Kittang om Bramness' voksendikt at de gir uttrykk for et særskilt forhold til det sanselige, et forhold som henter særpregt sitt fra utforskninga av grenselandet mellom det som er (konkret, nærværende, sanselig), og det som ikke er. Det er altså noe som ligger under overflaten, og som, slik Kittang ser det, truer med å bryte gjennom. Kittang beskriver dette som katastrofer som ulmer, og mener dette kan være en poetisk holdning hos Bramness. Han skriver blant annet: «Ei gjennomgåande erfaring av noko mørkt ikkje-verande midt i det verande.» (ibid., 217) Kittang refererer her ikke til Bramness' lyrikk for barn og unge, men han nærmer seg noe som også kan anes i denne delen av Bramness' lyrikk, selv om det som truer med å komme eller kommer til overflaten i diktet, også kan være lyst. Det er hos Bramness ikke et enten eller. Og i de tilfeller hvor trusselen er nærværende, kan den også være konstruktiv. Det er ikke sikkert at regnet i seg selv er truende. Heller er det slik at regnets nærvær naturlig nok skyller vekk spor av bær og salt. Derfor er det kanskje ikke sporene i seg selv som aktiverer dette minnet, men derimot den akutte muligheten for at sporene kan forsvinne, eller retttere sagt allerede er forsvunnet. Og dermed står poeten kun igjen med diktningen, som kan gjenkalle dette minnet.

Regnet, vannet og det våte er hos Bramness produktivt og skapende. I diktet «Ved kjelda», også dette fra *Solfinger* (s. 35), er det nærværet av fortidens stemmer som framkommer gjennom en stillhet:

For lenge siden kom det kvinner hit
med dampande vask dei skulle skylje.

Eg høyrer brått stemmene deira i stilla,
Som eit ekko gjennom tida.

Poeten har plassert dikterjeget på det stedet der de som nå er fraværende, en gang var: «For lenge siden kom det kvinner hit». Stedet er ved en elv eller bekk, der kvinner før i tiden skylte klærne de hadde vasket. Dette tilhører nå fortiden, og stedet er i diktets nåtid stille eller uten det samme liv som den gangen. Likevel tjener stedet og vannet til noe. Det er, som diktittelen sier, en kilde, og da i dette tilfellet en kilde for poetens skaperkraft.

Et påfallende trekk ved diktet er det tilsynelatende paradoksale forholdet mellom stillhet og stemmer som diktjeget brått hører: «Eg høyrer brått stemmene deira i stilla». Et annet påfallende trekk er sammenblandingen av nåtid og fortid, som blir utfordret i diktet. Én ting er at det må være stillhet for at vi skal kunne høre og forstå hva som blir sagt, og særlig vil det være behov for stillhet for å høre stemmer i vårt eget hode. En annen ting er at det hos Bramness er stillheten ved vannet som åpner opp for en meditasjon eller tenkning om stedet og fortiden. Det er denne stillheten som gjør at hun hører det som hun ikke kan høre. Diktets tittel peker også mot at stedet fungerer som en kilde til refleksjon og inspirasjon.

Solfinger er muligens den diktboka for barn som mest framstår som en diktsamling og mindre iøynefallende kan leses som et langdikt. Diktene står stødig hver for seg, uten den samme overordnede relasjonen mellom seg som diktene i *Skogen i hjartet*. Men likevel er det også en sammenheng mellom enkeltdiktene i *Solfinger* som gjør det interessant å lese dem sammen. Enkeltdiktene blir forbundet ved at temaer, motiver, gåter, samt sanselig bestemte bevisstheter oppsøkes ved ulike intervaller, og slik skapes en følelse av progresjon. Dette er en kvalitet som Rosenthal og Gall (1983, 6) framhever som sentrale i den poetiske sekvens. Det kan være at slike sammenhenger framstår som noe løsere enn for eksempel et narrativt strukturert langdikt (jf. romanmessige langdikt), men sekvensen er like fullt et resultat av interferens, eller det Rosenthal og Gall kaller «the felt relationships among them» (loc.cit.).

Kjærlighet, erfaring, utvikling: *Kysset*

Kysset fra 1999, som er den siste diktboka jeg skal ta for meg her, består av førti poetiske tekster som tematiserer ulike erfaringer knyttet til kjærlighet og forelskelse, samt eterisk lengsel og passiv hengivenhet. Diktsamlinga kan leses som en tematisering av et oppbrudd fra barndom, og da gjennom forelskelse og kjærlighet som terskelerfaringer. Det er mulig å lese en viss utvikling i diktboka idet de siste diktene reflekterer et mer modent diktjag. Dette gjelder særlig de siste diktene, som «Avskjed med barndommen» og «Reise», som reflekterer

et diktjeg som er på veg ut av en terskelposisjon. Men samtidig blir denne potensielle lineariteten brutt opp av en sekvensiell struktur slik at diktene og de erfaringene som de presenterer, framstår med mer intensitet. Dermed blir det ingen entydig begynnelse og konklusjon på de erfaringene som formidles. Diktene går på kryss og tvers av motiver, litterære grep og erfaringer, der disse oppsøkes og gjenoppsøkes, på samme måte som subjektet som vipper på terskelen, forsøker å balansere de mange nye erfaringene.

Diktet «Reise» står sist i boka.⁷ Tittelen viser ikke til en konkret reise, men snarere til en reise i de nye erfaringene som kjærlighet og forelskelse byr på. I så måte kunne diktet like gjerne ha stått først i samlinga som sist. Diktet lyder slik:

Å falle inn i deg, å seile inn
mot bakhodets himmel, bak dine
smilende øyne.

Å holde deg, ditt tunge hode,
kjenne varmen fra smilet
i håndflatene.

Å falle, å bli dratt mot deg,
ditt tyngdepunkt, ditt smil,
din stjerne.

At diktet står sist i samlinga, kan leses som at samlinga ikke har noen endelig slutt, og at det er her «reisen» starter. Muligens står dette åpne diktet til slutt fordi poeten ikke ønsker å konkludere med hensyn til diktsamlingas tematikk. Diktet er bygget opp omkring gjentakelse av infinitivkonstruksjoner. Det er for så vidt en mindre vanlig konstruksjon, i hvert fall i skrift, og framhever infinitivleddene: «å falle», «å seile», «å holde», «å falle» og «å bli dratt». I tillegg mangler frasene finitt verbal, hvilket gjør setningene uavsluttede, prøvende og åpne. Man kan si at setningene mangler det tyngdepunktet som diktjeget også mangler, eller som det setter til side når det lar seg falle mot et du, så som i siste strofe: «Å falle, å bli dratt mot deg, / ditt tyngdepunkt, ditt smil, / din stjerne.» Verbene i diktet medfører også at diktet settes i bevegelse, noe som fører diktjeget vekk fra noe og i retning av noe annet.

En metaforisk reise etableres også i titteldiktet «Kysset», som er en beskrivelse av opplevelsen av et kyss. Tittelen viser at det her ikke er snakk om et hvilket som helst kyss, men om *det* kysset. Substantivet står i bestemt form og kan leses som en referanse til et avgjørende kyss: kanskje det første kysset, eller det mest minneverdige kysset. Kysset er i hvert fall så viktig at man skriver et dikt om det.

7 Diktene i *Kysset* er upaginerte.

Du fikk treet til å rødme
la munnen mot det,
blodet reiste seg som en bølge,
skyllet ut i de ytterste årringene,
barken sved.

Diktet beskriver et møte mellom et «du» og en annen, der den andre er metaforisert som et tre, en metafor som gir assosiasjoner til livets tre, opprinnelsen og det moderlige. Det etableres en kobling mellom kroppen og treet i diktet. Treet har årringer og bark, men også blod, noe som åpner opp for å oppfatte treet som et bilde på en menneskekropp. Møtet med «duet» beskrives som en kroppslig opplevelse. Dette siste gjør det nærliggende å trekke inn Julia Kristevas skille mellom symbolsk og semiotisk språk. Hos Kristeva utgjør disse to språkene et skille mellom det meningsskapende språket i konvensjonell forstand, mens det semiotiske er knyttet til kroppen, og da basert på driftsprosesser (Kristeva 2003, 257). Kristeva setter videre det semiotiske språket inn i en utviklingssammenheng, der subjektet skal tre inn i meningen og betydningen: «Disse morstilknyttede og driftsbaserte semiotiske prosessene forbereder det fremtidige talende subjektets inntreden i meningen og betydningen (altså i det symbolske).» (ibid., 257–258) Å uttrykke seg semiotisk vil derfor si å uttrykke seg kroppslig, og da på en måte som kan relateres til det kvinnelige, samt til en innvielse i «voksenverden». Diktet relaterer seg til en opplevende bevissthet, der subjektet framstår som splittet, et spaltet subjekt i møte med en verden det ikke helt forstår eller kjenner seg igjen i. Man erfarer noe nytt, noe man ikke klarer å ta til seg med den kroppen man har, kanskje fordi man er for ung, eller fordi man aldri har opplevd dette før. Derfor blir dette ukjente gjort sanselig, og det blir skrevet som om det er et tre som sanser.

Diktet forutsetter et møte med en annen, der kysset erstatter den dialogen som ellers kan oppstå i et møte, og som skaper den andre. I diktet er kysset den henvendelsen som skaper den andre, gjennom en vitalistisk kraft som kommer til uttrykk på en erotisk måte i «blodet reiser seg som en bølge». Forholdet mellom de to er ikke fast, for i dette møtet, altså i kysset, skapes det en forandring i subjektet. «Duet» får noe til å skje, både ved seg selv og diktjeget, men den ambivalente følelsen er det derimot diktjeget som sitter igjen med: «barken sved». Like mye som kysset skaper den andre, blir også diktjeget forandret. Forvandlingstematikken som vi kan lese ut av «Kysset», tas opp igjen i andre sekvenser i samlinga, så som i dikt som «Forvandling», «Lengsel», «Sigøynerlengsel» og «Avskjed med barndommen». Disse diktene følger ikke kronologisk eller kausalt etter hverandre, men dukker opp i ulike kontekster.

Også i diktet «Omfavnelse» er erfaringen av forandring koblet til treet som motiv og igjen med vitalistisk kraft:

Nå har han omfavnet henne,
og vugget henne som om han
var et tre i vind, hun en fugl.
Hun hører suset fra kronen,
kjenner at luften rusker
i dun.

I diktet blir «den andre» først framstilt med en simile, «som om han / var et tre», for deretter å bli metaforisert: «Hun hører suset fra kronen». Bildet er med andre ord ustabil, noe som forsterkes i blandingen av tempusformer og i kontraster. Diktet forteller at han «vugget henne», og at hun «hører suset fra kronen». Møtet har allerede funnet sted, men erfaringen av det, sansningen, sitter fortsatt i henne. Hun kjenner likevel «luften rusker i dun». Verbet «ruske» er satt sammen med ordet «dun», som gir assosiasjoner til noe mykt og lett (og sårbart). Sammensetningen antyder et stormfullt møte som sitter igjen i diktjegets kropp, og som minnes som godt.

Den poetiske sekvens åpner altså opp for en utforskende praksis der poeten gjentatte ganger og med ulike mellomrom gjen-besøker ulike motiver og temaer. I denne samlinga skriver Bramness fram et mangfold av ulike erfaringer knyttet til forelskelse, der disse erfaringene ikke skal gå opp i én høyere enhet. Heller lar poeten diktene forbli på et vippepunkt, der det «er for sent, for tidlig», som det heter i diktet «Vippepunkt». Således er det ikke en endelig og avklart erfaring av forelskelse(r) og erotiske møter som formidles i *Kysset*.

Det uavklarte og de stadige tilblivelsene, forandringene og forskyvningene kan altså knyttes til den poetiske sekvens. Hos Bramness kommer disse kvalitetene til uttrykk gjennom bruken av vann som motiv. Vann er foranderlig og som oftest i fysisk bevegelse, det er mangesanselig og appellerer til sansemessige forskyvninger, og det kan forandre syn og utsikt. Som vi har sett, bruker Bramness ofte vann som et motiv for å skrive fram det fraværende. Dette gjelder også for hennes såkalte «voksendikt», der interessen for vann er koblet til det å se, eller det å se på en annen måte. I for eksempel samlinga *Regn i Buenos Aires* (2002) og *Salt på øyet* (2006) er orienteringen mot vann gjennomgående, der motivet ifølge Kittang kan relateres til en metapoetisk refleksjon (Kittang 2012, 323). Vannet som et motiv for det metapoetiske finner vi, som tidligere antydte, i *Solfinger*, og vi finner også motivet i flere av diktene i samlinga *Kysset*. I sonetten «Regnminne» er regnet produktivt og legger til rette for å gjøre en annen verden nærværende: «Jeg trekker pusten dypt, tar scenen inn / og skjønner det at regnet har et rom / et minnerom som ikke feller dom, / men er likegyldig, trøstende som vind.» Sonetten følger rimparet abba og er bygget opp med femfotet jambisk versemål. Motivene i de tre kvartettene bygger seg opp til konklusjonen i kupletten, der diktjeget sier hun føler seg hjemme i regnet, og at det hun ser i regnet, føles virkelig en stund. Regnets munn kan forbindes med den som skriver, som om antropomorferingen er en

forening av poeten og regnet. Rimpåret «munn-stund» i kupletten forbinder dermed det poetiske bildet som framkommer med en temporal tilstand. Synet i regnet trenger ikke vare evig, det er nok at det er der en liten stund, som det står i kupletten: «Det fins en vår, et hjem i regnets munn, / et syn som kjennes virkelig en stund.»

I motsetning til diktet «Ved kjelda» fra *Solfinger*, som jeg har kommentert tidligere, er det her et nærvær av noe som aldri har vært. Dette blir klart allerede i begynnelsen av diktet: «En elv, en vår, en gang som ikke var, / men som et regn kan gjenkalle for det». Verbet «å gjenkalle» forbindes gjerne med minnet eller hukommelsen, og at man for eksempel kan gjenkalle noe som man husker, slik som i det tidligere kommenterte diktet «Søte spor». Men «Regnminne» er ikke et minne om noe som har skjedd, og som man husker. Det er ikke et vanlig minne. Regnet blir også her skapende. Det skaper minne av noe som ikke har vært, det vil si en annen verden og en annen sannhet. Samtidig er utsagnet «som et regn kan gjenkalle for det» (min kursivering) påfallende. Regnet er ikke bare magisk, men formuleringen «for det» gjør det også trassig og enerådig. Regnet og poeten trosser noe, eller skaper noe selv om betingelsene for å skape ikke nødvendigvis er til stede.

Det er interessant at Bramness' beskrivelse av inspirasjon som det «å trekke pusten djupt» (jf. det tidligere refererte sitatet fra *Morgenbladet*), korresponderer med diktet «Regnminne», der diktjeget «trekker pusten dypt» idet scenen «et hus, en hage med et gammelt tre» åpenbarer seg:

Jeg trekker pusten dypt, tar scenen inn
og skjønner det at regnet har et rom,

Regnet er altså til inspirasjon for poeten, det gjør det mulig å puste, og det gjør det mulig å tale om virkeligheten på en annen måte enn den taktiske talen. Regnet gjør at diktjeget både ser klart og uklart. Furskogen blir uklar, eller regnet gjør at «furskogen blir innhyllet i tåke», som det heter i sjette linje. Og skogen som ligger i tåka, blir avløst av et klart bilde som regnet framkaller: «et hus, en hage med et gammelt tre / på bredden av en strøm, en virvel klar.» (linje 3 og 4) Enderimet «var» i første linje og «klar» i fjerde forbinder det «som ikke var» med det som framstår som klarest.

Diktene er i bevegelse, bildene er i bevegelse, og meningen er i bevegelse. Det som derimot truer bevegelsen, og som dermed også truer poesien, er sementer, elementer som låser fast eller hindrer bevegelse, utforsking og åpenhet. De tre diktene «Et glimt», «Et glimt til» og «Enda et glimt», som står plassert på ulike steder i samlinga *Kysset*, men som må leses sammen som en sekvens, er nettopp bygget opp omkring ei elvs bevegelse og isens stabilitet. I disse tre diktene trues elvas bevegelser og strømninger av kvelden og isen. I det første diktet, «Et glimt», skildres elvas bevegelser som noe positivt som holder bildet i bevegelse: «strømmen overtar halvveis i bildet». I det andre diktet er

det fortsatt bevegelse i elva, men noe annet truer: «en vannmørk kropp som glir mellom / fingertynne grenser» gir et nærmest spøkelsesaktig, truende bilde. Og i det tredje diktet kjemper elva mot det mørke og truende, nemlig isen. Elva «slår oppunder / en gjennomsigtig istunge» og isen, framstilt som elvas tunge, er i ferd med å kvele elva og dens bevegelse: «og tungen / sveller».

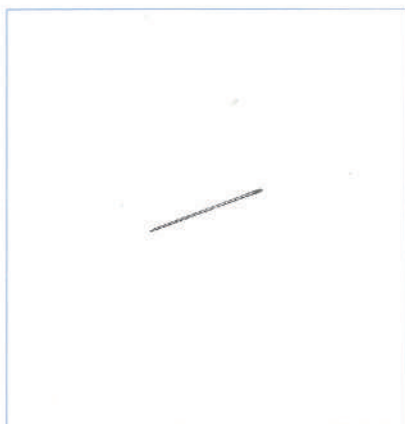
De tre diktene representerer eller gir tre ulike glimt av ubestemmelige bevelser, forandringer og utforskinger, og tilbyr muligheten for å gjenoppsøke dette glimtet ved tre ulike anledninger for å se forandringen og utviklingen. I diktet «Regnminne» skaper regnet et annet rom, og da noe annet enn det det «konvensjonelle» minnet framkaller, slik poeten også står fritt til å skape og framkalle noe som «kjennes virkelig en stund» og «som ikke feller dom». Ikke bare kan dette diktet forstås metapoetisk, men det metapoetiske er knyttet til den sekvensielle strukturen, en struktur som tillater en åpen og utforskende holdning, der verken form eller struktur låser språk og bilder fast til noe forutbestemt. Hos Bramness kan vi forstå det slik at poesien skal aspirere til å skape et språklig alternativ til hverdagsspråket og derigjennom et rom for forventninger, erfaringer og refleksjoner.

Sekvensielt tekst-bilde-samspill

Den utforskende og sekvensielle poetikken i Bramness' diktning kommer også til uttrykk i samspillet mellom dikt og bilde, der samspillet utgjør en enhet som er større enn summen av de to. En slik forståelse av bilde-tekst-samspillet korrelerer med Kristin Hallbergs (1982) «ikonotekst»-begrep, som viser til at det i illustrerte tekster er i samspillet mellom tekst og bilde at den egentlige teksten oppstår. I diktverkene til Bramness kan dette samspillet karakteriseres som sekvensielt fordi illustrasjonen til et dikt tas opp i eller spiller sammen med andre dikt i samme bok, slik at bilde-tekst-samspillet overskrider samspillet i et enkelt oppslag.

Fire av diktsamlingene er illustrerte, der det er én illustrasjon per oppslag (*Kysset* har ingen illustrasjoner). Samspillet mellom tekst og bilde er åpent og mangfoldig. Dette åpne samspillet åpner opp for at den aktive leseren kan reflektere over illustrasjonene og deres funksjoner, samt over samspillet mellom tekst og bilde. Også her ligger det altså en invitasjon til refleksjon og undring hos leseren.

Diktet «Fyste snømorgon» fra *Solfinger* (se bilde 2) formidler en sanselig-kroppslig erfaring av regndråper som kjennes ut som nåler som stikker i ansiktet. Men i diktet viser det seg ikke å være harde eller spisse regndråper som diktjeget kjenner, men derimot «mjuke snøfjøm». Det er i diktet en konkret overgang, idet diktet beskriver den første morgenen med snø. Det er også snakk om en overgang fra drøm («I mørkret stakk regnet») til våken tilstand om morgenen («då eg opna augo»), som da også blir en sanselig overgang fra den *taktile* opplevelsen av det spisse regnet til *synet* av de myke snøfnuggene.



FYRSTE SNØMORGN

I mørkret stakk regnet
andletet mitt som nåler,
men då eg opna augo
var nålene mjuke snøfjom.

Bilde 2: «Fyrste snømorgon» (Bramness og Clark 2012, 58–59). © Nordsjøforlaget.

Illustrasjonen viser en tynn nål. På den ene siden forsterker dermed illustrasjonen billedannelsen og sanseopplevelsen i diktet. Regn på himmelen kan se ut som lange nåler, og det kan, som diktet sier, også kjennes ut som om man blir stukket med nåler når regnet pisker mot ansiktet. I så måte intensiverer, eller spisser, illustrasjonen det bildet som blir manet fram i diktets første avdeling. Kanskje kan vi si at illustrasjonen er med på å bestemme hva vi skal fokusere på i diktet. I så fall har vi å gjøre med en motsatt effekt av det Roland Barthes beskriver i sin bildeanalyse. Barthes skriver med utgangspunkt i begrepet «ancrage», eller forankring, at tekst får oss til å se på noe bestemt i et bilde: En tekst «permits me to focus not simply my gaze but also my understanding» (Barthes 1977, 39). I Bramness' dikt er det kanskje motsatt, nemlig at illustrasjonen forsterker den taktile opplevelsen av regnet. Imens det i diktet er en forskyvning fra noe ubehagelig, regn som stikker i ansiktet, til noe behagelig, «mjuke snøfjom», bidrar illustrasjonen til å rykke ved dette behagelige. Den opprettholder en ambivalens som allerede var der i diktet med den paradoksale figuren stikkende-myke snøfjom i siste linje: «var nålene mjuke snøfjom».

Illustrasjonene setter slik de poetiske bildene i spill på nye måter, både innenfor enkelt dikt og på tvers av diktene. Til diktet «Store ting» står et bilde av ei skje. Ei skje er også med i diktet, sammen med ei blåbær: «Får du plass / til sola i ei skei / kan blåbæret / dekkje månen.» Blåbæra er altså ikke illustrert, men derimot dukker blåbær opp i illustrasjonen til det påfølgende diktet i samme samling, «Søte spor», som, som tidligere nevnt, beskriver et minne om «den varme kvelden vi drakk blåbærsaft». Et annet eksempel er illustrasjonen til diktet «Såpa klagar seg», som beskriver et tørt såpestykke slik: «einsam, ruglete og hard» (s. 31). Illustrasjonen viser fram dette såpestykket. Såpestykkets redning ligger derimot i det påfølgende diktet, der det står

følgende: «Eit fingerbøl med vatn kan sløkkje tørst.» (s. 33) Vannet slukker tørsten til såpestykket, som ble presentert i det foregående diktet. Igjen skapes det sammenheng på tvers av oppslag i diktboka.

Samspeillet mellom tekst og bilde kan i Bramness' lyrikk for barn og unge beskrives som en veksling mellom konkrete bilder og abstrakte bilder som skaper en dynamikk i bildetilblivelsen som motvirker en endelig avklaring om diktene og deres meningspotensial.

Konklusjon

Når Bramness skriver langdikt, tar hun især i bruk en teknikk fra eller med klare paralleller til den poetiske sekvens, for på den måten å skape en fiksjonsverden som barnet kan leve seg inn i. Like mye som det kan ligge en underliggende fortelling i Bramness' poesi som binder enkelt-dikt sammen, er det andre sammenhenger som bryter opp en narrativ struktur, og som gir leserne mulighet til å se endringer og forvandlinger på tvers av den rekkefølgen som diktene har fått i den diktsamlingen som de står i. Således kan vi si at den poetiske sekvens vokser fram gjennom en dynamikk og en orientering mot fysiske bevegelser. Her framstår vann som et motiv for metapoetisk refleksjon som særlig interessant, slik jeg har vist i analysene over.

Hensikten med denne artikkelen har som nevnt vært å vise hvordan langdiktet i Bramness' lyrikk for barn og unge blir brukt og utviklet som en form for å tenke det poetiske gjennom. I de diktsamlingene som jeg har tatt for meg, anvendes langdiktet og især den poetiske sekvens på måter som framhever en poetikk som Bramness i andre sammenhenger har gjort seg til talskvinne for.

Ifølge Rosenthal og Gall tillater den poetiske sekvens poeten å utforske og oppdage den formen som er passende for et spesifikt tilfelle, en særlig tid, et humør og en tematikk. Bramness' lyrikk for barn og unge kan beskrives som utforskende og åpen, og med en dynamikk og bevegelse som kommer til uttrykk på ulike nivåer i tekstene og også i samspeillet mellom bilde og tekst. Bramness er selv inne på en lignende karakteristikk når hun skriver følgende om sin lyrikk i det tidligere nevnte trykte foredraget «Trenger lyrikken et forsvar?»: «den mer ubestemmelige størrelsen 'fysisk bevegelse' er viktig for diktet. Da har jeg allerede sagt litt om min poetikk.» (*Morgenbladet*, 28. juni 2012) De poetiske bildene i Bramness' lyrikk for barn og unge er stadig i bevegelse, hele tiden på vei til å bli noe annet, som om de motsetter seg fortolkning eller en endelig tilblivelse. Diktene utforsker også forbindelser og møtepunkter mellom ulike sansninger og kobler sammen det konkrete og det abstrakte, det nærværende og det fraværende. Dermed er det alltid noe som ligger under den sanselige overflaten, som vi aner at ligger der, og som poeten skriver fram. En slik poesi, der noe stadig er på vei, eller er underveis, kan relateres til den poetiske sekvensen nettopp fordi denne formen tillater en slik vandring på kryss og tvers av motiver og temaer.

Litteratur

- Barthes, Roland. 1977. «The rhetoric of the image». I *Image. Music. Text*. London: Fontana Press, 32–51.
- Bram, Øyvind. 2014. *Gjennom mørketida*. Oslo: Oktober.
- Bramness, Hanne. 1999. *Kjærlighet. Dikt for ungdom*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne. 2001. *Trollmåne*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne. 2012. *Solfinger. Dikt for born*. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Bramness, Hanne. 2012. «Trenger lyrikken et forsvar?». I *Morgenbladet* 28. juni 2012.
- Bramness, Hanne. 2013. *Skogen i hjartet. Dikt for born*. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Bramness, Hanne. 2014. *Vintersong. Ei bok om desember*. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Haralson, Eric L. 2001. *Encyclopedia of American poetry. The twentieth century*. New York: Routledge.
- Haugen, Paal-Helge. 1965. *Blad frå ein austleg hage*. Oslo: Samlaget.
- Jakobson, Roman. 1960/2000. «Linguistics and poetics». I David Lodge (red.), *Modern criticism and theory. A reader*. (2. utg.). London: Longman, 31–55.
- Kaldestad, Per Olav og Hanne Bramness (red.). 2011. *Sølvbåt og stjernevind. Den nye barnediktboka*. Bergen: Mangschou.
- Kittang, Atle. 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kjerkegaard, Stefan. 2014. «In the waiting room. Narrative in the autobiographical lyric poem. Or beginning to think about lyric poetry with narratology». I *Narrative* 22(2), 185–202.
- Kristeva, Julia. 1975/2003. «Fra en identitet til en annen». I Atle Kittang et al. (red.), *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget, 246–267.
- Rosetti, Christina. 1885/2012. *Christina Rosetti*. London: Delphi Classics.
- Seljestad, Lars Ove. 2013. *Storspring. Fabrikkdikt*. Oslo: Aschehoug.
- Skaret, Anne og Knut Imerslund (red.). 2003. *'Det norske kvindekjøns pryde'. Ei bok om Hanna Winsnes*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Whitley, David. 2010. «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in children's poetry». I Morag Styles, Louise Joy og David Whitley (red.), *Poetry and childhood*. London: IOE Press, 187–194.