Nordisk samtidspoesi:
Synnøve Persens forfatterskap

Svein H. Nyhus, Kristian L. Sandberg og Ingrid Skjerdal (red.)

Synnøve Persens forfatterskap

NOVUS FORLAG
OSLO 2026

Nordisk samtidspoesi nr. 14

© Novus AS 2026.
Omslag: Tweed / Ann Avranden
Omslagsfoto (All rights reserved): Susanne Hætta

ISSN (nettutgaven): 2703-8459
ISBN (nettutgaven): 978-82-8390-186-3

Dette verket omfattes av bestemmelsene i Lov om opphavsretten til åndsverk m.v. av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/ licenses/by-sa/4.0/). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under følgende betingelser: (1) Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av verket. (2) Dersom du remixer, bearbeider eller bygger på materialet, må du distribuere dine bidrag under samme lisens som originalen.

Svein H. Nyhus, Kristian L. Sandberg og Ingrid Skjerdal

Forord

Ved det som nå heter Universitetet i Innlandet samarbeider vi hvert år med *Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene* om et anliggende som begge har et engasjement for, nemlig å løfte fram og kaste nytt lys over et nordisk forfatterskap som er særegent og betydningsfullt i samtidspoesien.

Ett av mange utgangspunkt for en slik konsentrasjon om ett forfatterskap over to dager, er erkjennelsen av at selv om forfatterskapet kan være anerkjent og etablert, eller i noen tilfeller mye lest av andre poeter og en mer avgrenset offentlighet, trenger vi å gripe til litteraturforskningens optikker og lesemåter for å åpne opp og forstå poesien enda bedre, både i seg selv og som del av et større omland.

En slik konsentrasjon er en sjeldenhet og et privilegium i våre dager. Det er temmelig unikt at en litteraturfestival også har en slik akademisk side, og ikke minst at vi kan presentere fruktene av seminaret som et årlig nummer i skriftserien *Nordisk samtidspoesi* med artikler om fjorårets festivalpoets forfatterskap. Hva som er utvunnet av innsikter tidligere år, kan dermed utvikles videre og studeres i ettertid.

For de senere årene har man som festivalpoet for *Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene* valgt et norsk forfatterskap det ene året, et ikke-norsk nordisk forfatterskap det neste. I denne rytmen har poesiseminaret de senere årene tatt for seg Øyvind Berg, Göran Sonnevi, Hanne Bramness, Henrik Nordbrandt, Tone Hødnebø, Gyrðir Elíasson og Inger Elisabeth Hansen.

I år er det en festivalpoet fra Sápmi, for første gang i poesiseminarets rekke, nemlig Synnøve Persen. I hennes forfatterskap løper det samiske og det norske parallelt, med diktbøker utgitt på to språk. Poesien

har også tett forbindelse til bildekunsten. Disse to uttrykksformene har fulgt hverandre tett i dette kunstnerskapet der både den litterære og billedkunstneriske produksjonen har fått internasjonal oppmerksomhet i ulike former, som priser, oversettelser og festivaldeltakelse.

Vi takker Universitetet i Innlandet og Universitetet i Tromsø for trykkestøtte som har gjort det mulig å realisere årets nummer i skriftserien.

Hamar/Oslo i desember 2025

Svein Henrik Nyhus Kristian Lødemel Sandberg Ingrid Skjerdal

Innhold

Forord 5

Svein Henrik Nyhus, Kristian Lødemel Sandberg og Ingrid Skjerdal
«forunderlige landskap». En innledning 9

Harald Gaski
«den første snøen uten spor». Kulturell og historisk kontekst for framveksten av samisk kunst fra 1970-tallet, og om Synnøve Persens to diktsamlinger fra den perioden 13

Silje Solheim Karlsen
mun lean du alit balva / jeg er blå sky. Relasjoner i Synnøve Persens lyriske forfatterskap 27

Eva Pitronová
«Jeg vandret så langt over hav og marker…»
Vandring og narrativitet i Synnøve Persens lyrikk 43

Nora Simonhjell
«fingertuppene brenner». Om å berøre og berøres i Synnøve Persens poesi 69

Ingrid Skjerdal
Stiene videre. Musikalskpoetiske strekninger i komposisjonen *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* 91

Innhold

Anne Sofia Karhio
«Looking for words». Landscape, language and translation
in the work of Synnøve Persen and poetry in Irish 123

Kristian Lødemel Sandberg
Samtale med Synnøve Persen 149

Sollaug Sárgon
Ráhkis Sunna 161

Om bidragsyterne 163

Svein Henrik Nyhus, Kristian Lødemel Sandberg og Ingrid Skjerdal

«forunderlige landskap»

En innledning

Synnøve Persens mer enn 40 år lange forfatter- og kunstnerskap kan sies å utfordre grenser. Ved å være i stadig bevegelse og ikke la seg innhegne, evner hun å forandre og flytte på grenser som kan synes gitt av samfunn, kultur og politikk, holde dem flytende eller trekke dem opp på ny med uventet strek. I sine dikteriske og kunstneriske arbeider traverserer Persen felter vi avgrenser ved å kalle dem kultur, natur, historie og geografi. Til grunn for hennes frie uttrykk ligger en gjenkjennelig, søkende og åpen subjektposisjon.

I Persens kunstnerskap finner vi bildedannelser fra drøm og myte i møte med abstrakt maleri der landskapet legger føringer. Dette landskapet er flettet inn i erfaringen og den kroppsliggjorte ferdselen både i og over terrenget som skrives fram: «dekker øynene / ser / vakre forunderlige landskap», heter det i et av hennes første dikt. Å uttrykke seg i flere medier og kunstarter har lang tradisjon i samisk kultur, og med en overskridende tilnærming til kunst og praksis, bilde, musikk og ordkunst har Persen tilført nye impulser fra et internasjonalt kunstmiljø i etableringen av en samisk moderne kunst.

Persen ble født i 1950 i Bevkop ved Porsanger i Finnmark. Hjemmespråket var samisk, mens på skolen i Billefjord – under det hun hun selv i denne antologien kaller den verste fornorskingsperioden – var språket norsk. Senere utdannet Persen seg til billedkunstner ved Kunstskolen i Trondheim (1972) og Statens kunstakademi i Oslo (1978). I løpet av utdanningen var hun med å danne Masi-gruppen (Samisk kunstnergruppe) som også la grunnlaget for Samisk kunstnerforbund.

Utsynet til gruppen var internasjonalt. Det gjaldt å fremme samiske kulturelle og politiske rettigheter på tvers av geografiske skiller, og på samme tid, gjennom praksis og tankearbeid, å utforske hvordan den samiske kunsten kunne inngå i dialog med kunstuttrykk som fantes utenfor den tradisjonsbundne. Gruppen bestod av åtte unge kunstnere som tilførte samisk kunst nye globale impulser og stilte seg kritisk til at det skulle være en motsetning mellom samisk kunst og samtidskunst. De kjempet for en kunstutøvelse som er forankret, men ikke ferdigdefinert, slik det framkommer i Persens egen uttalelse: «Jeg kaller meg selv samisk kunstner, men jeg lager ikke samisk kunst. Samtidig er alt jeg lager samisk kunst.»

Persen har høstet rikelig med anerkjennelse for sin kunstneriske produksjon. Hun har blitt nominert til Nordisk råds litteraturpris for det samiske språkområdet to ganger. Bilder av kunstneren er innkjøpt av Nasjonalmuseet, hun har hatt flere utsmykningsoppdrag, og har deltatt på høstutstillingen og den prestisjefylte Documenta-festivalen. I 2018 ble hun slått til ridder av St. Olavs Orden. Tildelingen ble gjort på bakgrunn av hennes billedkunst, poesi og utrettelige samfunnsnyttige innsats.

I denne antologien ligger vekten på Synnøve Persens produksjon som lyriker. Slik mange av antologiens bidrag peker på, er det grenseløse til stede i hennes poesi. De poetiske tekstene synes ikke minst åpne mot, og nærmest gjennomtrukket av, musikalske og visuelle kunstformer. Slik både innbyr og til dels krever forfatterskapet av oss at vi prøver ut og kombinerer ulike tilnærmingsmåter; åpenheten og bevegeligheten i Persens kunstutøvelse blir en mulighet og et oppdrag for oss i møtet med tekstene hennes. Den åpne subjektsposisjonen i Persens diktning gjelder på tilsvarende vis også leserens rolle. I tråd med dette presenterer denne antologien også bidrag fra akademikere som tillater seg å nærme seg det personlige i møte med lyrikken – samtidig som Persens forfatterskap leses opp mot litteraturvitenskapelige sjangerbegrep og historisk kontekst.

Harald Gaski er en fortrolig kjenner av Persens virke. Hans bidrag geleider leseren inn i 1970-tallet som samtid, en samtid han karakteriserer som «en av de mest spennende brytningstidene vi så langt har

opplevd i Sápmi». Denne dynamiske og nyskapende tiden tjener som kontekst for en lesning av lyrikerens debut: *alit lottit girdilit* / *blå fugler flyr* (1981) og *biekkakeahtes bálggis / vindløs sti* (1992). Videre er åpenhet og kontakt i fokus i Silje Solheim Karlsen artikkel. Karlsen retter oppmerksomhet mot hvordan det relasjonelle er pregnant til stede i Persens diktning, og viser hvordan vi i mange av Persens diktsamlinger finner glidninger mellom kvinnelige, generasjonelle erfaringer, kjærlighetsmøter og en innlevelse i naturen som innebærer å oppleve seg selv som del av den. Naturelementenes egen faktisitet og mytologiske avskygninger leverer ofte sentrale motiv i Persens diktsamlinger. Eva Pitronovás bidrag gjør selve vandringen til en overgripende tankefigur, som leder oss i ferden gjennom Persens topografi. De ulike sporene av narrativitet som finnes både i og rundt de manifeste verselinjene og enkeltordene knyttes i Pitronovás tolkning til den samiske kulturen. På den andre siden viser også vandringen til alt utenfor identiteten; i vandringen møter man også det fremmede rundt og i seg selv.

Der de ovennevnte bidragsyterne anlegger et perspektiv som betoner sammenheng er Nora Simonhjell i sitt kapittel opptatt av brudd og smertepunkter. Det tause og tilsynelatende dramatiske baklandet som antydes gjennom den lyriske fortetningen peker mot fragmenterte erfaringer som Simonhjell finner en gjenlyd av i Walter Benjamins dialektiske tenkning; karakterisert av nettopp brudd, montasjer og konstellasjoner. Lyrikkens lydlige side, melos, strekkes ut i Persens poetiske-musikalske verk *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* (2010). Ingrid Skjerdal dykker ned i dette verket, som er satt sammen av biter av Persens illustrerte diktsamling *biekkakeahtes bálggis (vindløs sti)* og John Persens komposisjon *Et cetera.* Sentrale spørsmål i Skjerdals kapittel omhandler hva det er som oppstår i en slik legering, hva dette kan si om langdiktets modus, og det rommet og den tiden som skapes og gjenskapes musikalskpoetisk i verket.

Mange av Persens diktverk er kommet ut på både samisk og norsk. Oversettelse kan sies å være et innebygd element av produksjonen, noe Anne Karhio griper tak i i sitt bidrag. Hun bruker oversettelse som inngang til å reflektere over hvordan denne aktiviteten foregår på forskjellige nivåer hos Persen – mellom landskap og språk, som minne og

kulturell overføring. Karhio ser disse prosessene, som hos Persen har det samiske språket som utgangspunkt, i lys av irsk som minoritetsspråk, og presenterer også sin egen «re-telling», gjendiktning, av ett av Persens dikt.

Inneværende antologi er, på samme måte som de øvrige i skriftserien *Nordisk samtidspoesi*, en bearbeidet skriftliggjøring av den felles utforskning av forfatterskapet som lyrikkforskere har foretatt over to innholdsrike seminardager. Det muntlige utgangspunktet er i denne utgaven bevart ved at antologien avrundes med en tale lyriker Sollaug Sárgon holdt under seminaret. Til berikelse for alle som vil bli nærmere kjent med forfatterskapet kommer også Persen selv til orde, i et perspektivrikt intervju ført i pennen av en av redaktørene.

Harald Gaski

«den første snøen uten spor»

Kulturell og historisk kontekst for framveksten av samisk kunst fra 1970-tallet, og om Synnøve Persens to diktsamlinger fra den perioden

Urfolkskulturer er generelt svært tradisjonstro og legger vekt på å respektere tidligere tiders og generasjoners verdier og visdom. Den moderne og modernistiske tanken om kunstens totale frihet representerer i så måte et brudd med tradisjonell tenkning, og langt på vei også verdigrunnlaget for kulturen. Derfor er tiden rundt etableringen av den nye samiske kunsten på slutten av 1970-tallet og framover – som Synnøve Persen var en av hovedeksponentene for – interessant, ikke minst fordi den utfordret mer eller mindre fastlåste tankemønstre om hva samiske estetiske praksiser går ut på. At det samme skjedde parallelt i andre urfolkssamfunn, innen flere kunstarter, bidro til å skape en framtidsrettet debatt om hvilke verdier som skal være styrende for utviklingen av moderne kulturelle uttrykksformer blant urfolk. At denne opptattheten av kunst falt sammen i tid med den politiske oppvåkningen som urfolk opplevde globalt, førte til at det ble en bevegelse for større selvbestemmelse til å definere urfolks kunst, politikk og etter hvert også forskning, på egne premisser – *self-determination on our own terms*. Dette er en emansipatorisk tanke nettopp ut fra samme resonnement som kom til uttrykk i samisk kunst på 1970-tallet, nemlig å tørre å være seg selv, stole på egne ideer og gjøre ting på egne premisser ut fra en kunstnerisk frihet som tradisjonell tenkning ikke var helt åpen for.

Den nye samiske kunsten hadde ikke som sitt primære siktemål å erobre verden og bli kjent langt utover sitt eget folk – selv om det etter hvert faktisk ble en del av resultatet. Tvert imot var den opprinnelige

ideen å etablere en ny praksis og være et medium for en annen måte å uttrykke seg på innenfor det samiske enn bare gjennom joik og tradisjonelle uttrykksformer.

Synnøve Persen levde i en av de mest spennende brytningstidene vi så langt har opplevd i Sápmi; altså det samiske bosetningsområdet. Etterkrigsgenerasjonen begynte å markere seg på slutten av 1960-tallet og framover. Synnøve markerte seg på 1970-tallet, og ble raskt en lederskikkelse innen det samiske kulturlivet. Hun utdannet seg til kunstner. Det hadde et par samer gjort før henne, og noen av dem hadde også oppnådd nasjonal oppmerksomhet. Innen kunstfeltet gjaldt dette John Savio (1902–1938) og i litteraturen markerte Matti Aikio (1872– 1929) seg på begynnelsen av 1900-tallet. Billedkunstneren, skulptøren og kulturpersonligheten Iver Jåks (1932–2007) hører også med i denne sammenhengen som en forløper for den nye bølgen. På svensk side av Sápmi har vi navn som Johan Turi (1854–1936), forfatter, ulvejeger og etter hvert også billedkunstner, samt Nils Nilsson Skum (1872–1951). Alle disse beskrev samisk liv og hverdag slik de opplevde den, og brukte sine erfaringer gjennom de kunstneriske uttrykksmidlene de var blitt kjent med. Men kunsten som kunst var ennå ny i Sápmi.

Duodji og dáidda – begynnende begrepsfesting av termer for samisk kunst

Begrepet for skapende virksomhet på samisk heter duodji. Duodji er et svært vidt begrep, som for så vidt også kunne inkludert kunst, men på grunn av alle de tradisjonelle referansene som begrepet umiddelbart er forbundet med, var tilknytningen til det samiske håndverket for styrende til at den nye generasjonen kunstnere fant seg til rette med å bli klassifisert som *duojárat* (utøvere av duodji). Derfor ble det maktpåliggende for dem å etablere et nytt begrep på samisk som definisjon på moderne kunst. Valget falt på *dáidda*, inspirert av begrepet for evner og kunnskap for å kunne utføre et oppdrag, ‘dáidu’, og det finske begrepet for kunst, ‘taite’. Dáidda fungerer helt i tråd med samisk bøyningsmønster og passer uproblematisk inn i språket.

Samtidig viser behovet for å skape et nytt begrep – et som er mer sjangerbestemt og smalere enn det svært omfattende duodji – den spesialiseringen som var i ferd med å finne sted i samisk kultur. Inntil 70-tallet hadde en klart seg godt med å la de tradisjonelle samiske næringsaktivitetene bestemme benevnelsen til utøveren gjennom å kalle vedkommende enten vanasduojár (båtbygger) eller bivttasduojár (en som syr klær) etc. En kunne i og for seg fulgt denne tradisjonen og kalt billedkunstnere for govvaduojár (billedkunstner) og filmskapere for filbmaduojár (filmregissør) osv. Til en viss grad gjorde en det med benevnelsen sátneduojár for ordsmed. Det er naturlig fordi ordkunst ikke entydig tilhører forfattere, men også gode fortellere og joikere. Likevel er luohteduojár (altså en som utøver joik og skaper joiker), ikke særlig mye brukt, så bruken av termene har hatt sin egen interne kulturelt baserte logikk. Det var det nye som var en utfordring – og ikke bare for de unge kunstnerne, men også for etablerte utøvere, for de var lite begeistret for at modernistisk billedkunst uten direkte referanse og tilknytning til tradisjonelle materialer, skulle knytte sin aktivitet til duodji.

Derfor var det ikke minst i respekt for det tradisjonelle håndverket duodji, med hele sin rikdom av kunnskap om natur, kultur, personer, materiale og kontekst at 70-tallsgenerasjonen valgte å skape det nye begrepet dáidda for å unngå sammenblanding mellom uttrykks- og forståelsesformene. Det samme gjelder også for nye kunstnergruppers utfordringer med å passe inn i det etter hvert etablerte kategoriseringssystemet som vi har fått. Hva skal f.eks. designere kalle seg på samisk, eller performance-artister, slam poeter og andre?

Duodji-dáidda diskusjonen er viktig bakgrunnskunnskap å ha når en behandler framveksten av den nye samiske kunsten. Det er lett å forestille seg den ekstatiske følelsen det må ha vært for den unge gruppen kunstnere å vite at det de gjør nå, er nytt, uprøvd og skapende! Det gjaldt ikke minst Máze-joavku, gruppen av unge kunstnere som flyttet til den lille samebygda Máze (Masi) i Finnmark på slutten av 1970-tallet, og straks gikk i gang med å leve ut drømmen om det nye Sápmi. Kollektivet ble etter hvert et urfolks-kunstnerkollektiv, der noen var forholdsvis stabile medlemmer, mens andre var innom for kortere pe-

rioder, men der hovedmotivet hele tiden var å lage *sámi dáidda*, samt å få det ut til folket.[1] Derfor kjøpte gruppa seg en minibuss som de stadig vekk fylte opp med egenproduserte kunstgjenstander som de tok med seg rundt omkring til mange småplasser i Sápmi som aldri hadde hatt besøk av noen utstilling i det hele tatt – og langt ifra noen kunstutstilling. Folk stilte opp for å ta i øyesyn dette nye, hva det er de holder på med disse unge radikale menneskene? Jo, de skaper kunst og de forteller den nye historien om Sápmi. Forundrede eldre gikk hjem med et hjerte som banket litt raskere – av begeistring over det overveldende nye og litt fremmede, men likevel gjenkjennbare i ungdommelig mot og ønske om å bidra til endring. Noen syntes at dette hadde lite med samiskhet å gjøre, mens hos andre tente det et engasjement som minte om det som kunstnerne selv opplevde – nemlig en ny tids inntreden i tradisjonelle samiske bygder. Det var ikke kunstgalleriene i storbyene de unge fremadstormende kunstnerne søkte, men derimot sitt eget folks anerkjennelse av det faktum at også det samiske samfunnet holdt på å fornye seg.[2]

Friheten innenfor det samiske fortellerperspektivet

Det eksepsjonelle var nemlig det at den nye generasjonen ikke ble fordømt, men tvert imot ble betraktet med undring og interesse. Og det er undringen, samt gjenkjennelsen av friheten til å fortelle en historie på ulike måter – som var det mest fremtredende i mottakelsen av disse improviserte kunstutstillingene rundt om i Sápmi. Den samiske beretterkunsten har alltid vært åpen for digresjoner – egentlig er samisk for-

[1] Her kan det passe å nevne at jeg innledningsvis i denne artikkelen låner fra en presentasjon som jeg har skrevet om kunstneren Aage Gaup til en katalogtekst for Moderna museets planlagte utstilling av Aage Gaups kunst i Stockholm høsten 2026. Gaup var sammen med Synnøve Persen en av de sentrale aktørene i Mázejoavku/ Masi-gruppen – det samiske kunstnerkollektivet på slutten av 1970-tallet i den samiske bygda Máze i Finnmark.

[2] Her ligger nok også noe av forklaringen på hvorfor kunsten har en slik sterk posisjon blant samene. Den er en vesentlig del av det selvbevissthetsuttrykket som vokste fram parallelt innen kunst, kulturliv, utdanning og politikk på 1970- og 80-tallet.

tellerkunst full av digresjoner. Av og til utgjør digresjonen selve historien, mens den såkalte hovedfortellingen primært tjener som et anslag, en opptakt for å få lytternes oppmerksomhet, og når den relasjonen er etablert, kan fortelleren innvilge seg noen friheter i framføringen av selve berettelsen. Dette gjorde en både for å teste lytteren om hvor godt hen kjenner historien, men også for å bringe inn nye elementer som kan oppdatere og tilpasse historien i forhold til tid og sted. En muntlig fortelling lever nemlig bare så lenge den enten er godt fortalt eller så lenge dens innhold er relevant.

Det var denne friheten innenfor det samiske fortelleraspektet som den nye generasjonen samiske kunstnere var så flinke til å bruke for å skape interesse og engasjement blant samene for visualiserte fortellinger. Det hadde vært veldig interessant å kunne gått tilbake i tid og gjort samtidighetsintervjuer (altså der og da, ikke retrospektive tanker nå nesten femti år etterpå) med dem som var og så på disse første desentraliserte samiske kunstutstillingene, for å høre dem selv fortelle hva det var de opplevde. Jeg er ganske sikker på at vi ville fått fortellinger om de ulike kunstverkene som tilsammen hadde representert en fargesprakende mangfoldighet av samisk liv i fortid, nåtid og framtid basert på stolthet over ungdommen – en stolthet en kanskje ikke uttrykte klart og tydelig den gang, fordi det ligger i kulturen at en ikke skal skryte åpenlyst av det en ser, men gjerne snakke fordelaktig om det i metaforiske vendinger – fordi all vurdering skulle skje indirekte. En krevende praksis som har sitt utgangspunkt i tradisjonelle samfunns forestillinger om at negative krefter kunne høre budskapet og forårsake skade eller 'stjele lykken' fra det skapte.

Det er ofte knyttet en historie til et duodji-produkt som framhever nettopp den spesifikke duojárens ekspertise eller særtrekk – gjerne noe som knytter vedkommende til slekta, området eller kulturen (en hjemlig kontekst). At det snakkes om denne duojáren, blir derfor en bekreftelse av hvorfor nettopp denne personen var/er så flink og hvorfor vedkommendes duodji-produkter er så vakre. Det vakre, det skjønne, er således knyttet til det særegne på samme måte som i kunstverdenen, bare med den forskjell at i urfolksverdenen er det spesifikke primært forbundet med en lokal kontekst. Det innebærer at den lokale tilknyt-

ningen er utgangspunktet for bekreftelsen, men det er på ingen måte til hinder for å oppnå berømmelse også på et globalt plan. Det stadfester at vurderingskriteriene totalt sett er ganske like for kunst og duodji, men duodji har en forrang over kunsten i tradisjonelle samfunn fordi den har en dobbel verdi: den skal være estetisk utformet samtidig som den må være funksjonell. Alle ting måtte ha en praktisk nytteverdi i tillegg til å representere 'det skjønne'.

Det interessante med å prøve ut noe nytt i tradisjonelle kulturer er at en opplever nysjerrighet i mye større grad enn avvisning, fordi de tradisjonelle kulturene alltid har innehatt den visdom at nye oppfinnelser er viktige og nødvendige for å utvikle seg videre. Urfolkskulturer har aldri vært statiske eller regressive, tvert imot har de vært progressive og framtidsrettet, nettopp ut fra bevisstheten om at kunnskap kan søkes, oppnås og formidles på så mange måter. Også gjennom kunst – storytelling som skaper bilder i ens sinn og musikk i ørene. En lærer mest med alle sanser åpne, samt at det ikke er godt for ungdommens iver å bli avvist, men derimot å føle at det en gjør settes pris på, selv om den eldre garde behøver tid for å fundere over og fordøye det nye en har sett og opplevd. Det er nettopp i måten å uttrykke tilfredshet og begeistring på at den indirekte måten kommer til sin rett. Dette er et kulturelt kjennetegn som kanskje en del av ungdomsgenerasjonen ikke var – og heller ikke er – klar over, og derfor misforstår den moderate måten å uttrykke seg på som et uttrykk for manglende entusiasme, mens det i virkeligheten er en kulturspesifikk anerkjennelse. Anerkjennelsen framføres gjerne gjennom en paralliserende historie eller ved å trekke fram slektskap til flinke duojárat i familien eller bygda. Vurdering i tradisjonelle samfunn har med andre ord vært en krevende øvelse både å utøve og å ta imot.

Det nyskapende ved Máze-joavku – kunstnerkollektivet i samebygda Máze

Det er i denne konteksten en må betrakte det nyskapende ved Máze-joavku sin innsats. Samtidig traff de tidsånden som var i ferd med å

vokse fram i Sápmi, som innebar en ny stolthet over ens bakgrunn. Nettopp når nasjonale myndigheter trodde at de hadde lykkes med sin assimilasjonspolitikk, at det samiske kom til å bli borte og fornorsket, så stod det fram politikere, kunstnere og forskere som viste det motsatte, at det samiske hadde overlevd alle tvangstiltak og nedsnakking – og ikke bare overlevd, i det skjulte hadde det vokst fram en bevegelse som ville gjøre ting på sin egen måte i et mye større perspektiv; nemlig i en global solidarisk urfolksaktivitet som inkluderte alle samfunnslag. En bevegelse som så framover, men som ville lære av tradisjonene – av de fortellingene, mytene og verdiene som assimilasjonspolitikken hadde prøvd å ta knekken på. Alt dette ble gjort på nye måter, som kom til uttrykk gjennom en ny retorikk og en ny estetikk. Det var bl.a. denne nye estetikken som ble demonstrert i minibussen på turne rundt omkring i Sápmi, der pop-up kunstutstillinger brakte deler av denne nye tenkningen ut til folk – og bekreftet visualiseringene som hadde ligget latent i samenes forestilling om fargene og formene som en alltid har hatt rundt seg.

At kunstnerne i Máze-joavku valgte å uttrykke seg gjennom ulike sjangre var med på å gjøre flere kunstarter kjent blant publikum. Kunstnerne lot seg inspirere som kunstnere gjør, av egne erfaringer, egne levde liv, samisk historie og mytologi. De hadde en stor og nærmest uåpnet kulturhistorisk verktøykasse å ta av, og ut av denne eksperimenteringen vokste det fram både visuell kunst og ordkunst i en skjønn forening.

At Synnøve Persen og hennes generasjon av samiske kunstnere grep fatt i dette var avgjørende da det skjedde. Bakteppet var prosessen som var i gang med å etablere egne foreninger for samiske kunstnere, for å kunne nyttiggjøre seg stipend- og vederlagsordninger som var innført for kunstnere i Norge. Derfor så både Sámi dáiddačehpiid searvi (Samiske kunstneres forening) og Sami girječálliid searvi (Samisk forfatterforening) dagens lys i 1979. Bak etableringen av begge foreningene var Synnøve Persen aktivt med. Samiske kunstnere følte at de måtte bruke en stor del av tiden på å argumentere for samiske rettigheter, til både språk, egne uttrykksmåter og retten til å representere en annen hjemlig kultur i tillegg til den norske – selv om de var norske statsbor-

gere og som sådant hadde samme rettigheter og plikter som andre nordmenn. Men de levde i tråd med synspunktet om at samisk og norsk kultur er svært forskjellige, og at samisk kultur måtte støttes og styrkes etter lang tids undertrykking og assimilasjon. Ut fra dette premisset fulgte som naturlig konsekvens at det måtte iverksettes tiltak for å gi samiske kunstnere bedre arbeidsforhold, samt styrke støtteordningene for produksjon av samisk kunst, musikk og litteratur. Det var budskapet den gang, og det er for så vidt budskapet også i dag.

Historiske linjer

Samisk kunst har en mangetydighet i seg som har utviklet seg fra det gamle siida-samfunnets tid, gjennom assimilasjon og undertrykkelse, til dagens uttrykkssett hvor kunsten er det som samler folket, omtrent slik de mytiske fortellingene i tidligere tider bandt folket sammen i en felles fortelling om hvem en er. Det er vanskelig å tidfeste disse periodene helt eksakt, for koloniseringen og assimilasjonen som skjedde i forbindelse med innføringen av kristendommen, foregikk til forskjellige tider i det vide geografiske området som den samiske bosetningen strakte seg over på 1500–1600-tallet. En vet heller ikke nøyaktig når det samiske siida-samfunnet med sine familieklaner og arbeidsfellesskap oppstod, men flere av de åndelige aspektene som en tilskriver den gamle samiske troen, utviklet seg mest sannsynlig i denne perioden med veidekultur og overlevelse basert på naturtilpasning. Dette gjelder for *noaideosku*, forestillingen om noaiden (sjamanen) som den sentrale skikkelsen i praktiseringen av tradisjoner, skikker og seremonier, og det er også naturlig å betrakte tilknytningen til og samhørigheten med naturen til den samme troen. Dette bekreftes langt på vei av gamle samiske myter og forestillinger fra flere hundreår tilbake i tid. Vi vet at koloniseringen av de samiske områdene skjøt fart utover 1600-tallet, samtidig som skattetrykket økte og førte til en altfor stor beskatning på villrein og andre dyr som en solgte skinnene av. Dette viser skattelister fra 1600- og 1700-tallet, og gamle samiske fortellende joiker beskriver flere av følgene som fulgte i kjølvannet av kolonisering,

kristning og assimilasjon – bl.a. om indre stridigheter innen siidaene på grunn av mangelen på dyr å jakte på, samt opposisjon mot myndighetenes tvangstiltak overfor samene.

Disse lange historiske linjene danner bakteppet til Synnøve Persens poetiske og billedkunstneriske praksis. Poesien dekker feltet fra fortellende dikt, slik vi f.eks. finner det i verket *balvvat bullet / skyene brenner* fra 2023, til joikepoetisk inspirerte korte uttrykk – av og til bare et par ord – som i *vindløs sti*. Tekstene utfordrer leserens assosiative evner til å 'se med språket', til å fylle ut med sin egen kunnskap og erfaring for å forstå mer. Samisk språk er i seg selv poetisk, som den samiske multikunstneren Nils-Aslak Valkeapää brukte å si – det inspirerer en til å tenke metaforisk. Valkeapää var da også den personen som oppfordret Persen til å skrive dikt.

I billedkunsten er Persen (enda) mer abstrakt enn i poesien. Jeg har lenge argumentert for at Persens abstrakte bilder er fargekombinasjoner av våre landskaper i nord. Det vi ser i hennes bilder er den nordlige verden i sin essens – det er ikke øyeblikksbilder som viser en årstid eller et konkret sted, men det er landet, landskapet og folket som skaper konteksten som bildene må leses ut ifra og inn i. De er på en måte abstraksjonen av Sápmi, metaforen vi lever i. Jeg tror bildene ville vært ganske annerledes hvis de hadde blitt til på Haiti eller Tahiti.[3]

Dikt og malerier – nye landskaper

I Synnøve Persens debutbok, *alit lottit girdilit / blå fugler flyr*, dominerer en dus blåfarge i illustrasjonene. Boka er først og fremst en diktfortelling, som finner sin form i joikepoesiens korte og subtile utsagn, samtidig som boka er illustrert av forfatteren/kunstneren selv. På samme måte som i senere verk av Persen, er ikke illustrasjonene direkte

[3] Et par måneder etter Nordiske poesidager på Hamar åpnet Synnøve Persen en billedutstilling i Lillehammer, som del av Norsk litteraturfestival. Utstillingen bestod av nye malerier spesielt laget for anledningen. Her finner en igjen den type duse bilder og komposisjoner som de som er med i *blå fugler flyr*. Maleriene er stort sett i blå og rosa farge, og knytter på mange måter assosiasjoner til hennes tidlige kunstproduksjon.

kommentarer til diktene, men de uttrykker sin egen parallelle historie. Illustrasjonene er på en måte ettertenksomme betraktninger over tematikken som diktene behandler – i dette tilfellet et kjærlighetsmøte som bidrar til å «åpne nye landskap» i dikter-jeget. Illustrasjonene varierer mellom å beskrive ulike sjatteringer av et viddelandskap i kontrast til et fjord-/sjølandskap, som egentlig minner veldig mye om hverandre og viser likhetene framfor forskjellene. Likedan er det med følelsene hos dikter-jeget, de finner sine paralleller til den blåe grunntonen både på vidda, hvor dikter-subjektet er en gjest, og ved sjøen, der «jeg drømmer om / heimen ved havet». I den norske utgaven er det en illustrasjon helt mot slutten av boka med masse løvblader som er vendt oppover, altså ser helt friske ut, mens i den samiske boka er det fire løvblad som faller ned mot bakken. Illustrasjonen akkompagneres med diktet «løv / og / vind // vind og løv», samt avslutningsdiktet «mu siste rahpasit / ođđa máilmmit» («i meg åpnes / nye landskap»). Illustrasjonene representerer det optimistiske i den nye situasjonen for dikter-subjektet, samtidig som de fallende bladene i den samiske utgaven får fram det avsluttede i kjærlighetshistorien på vidda.

Vinden og løvet er sentrale bilder også i Persens neste diktbok, den prisnominerte *biekkakeahtes bálggis / vindløs sti* fra 1992. Billedmessig fortsetter denne boka der den forrige endte. Første diktet er nemlig: «jaskes lanjas // fierrá / lasta» («stille rom // faller / løv»). Her er det interessant å registrere en ørliten forskjell mellom språkene: «fierrá» på samisk betyr at bladet triller eller ruller. Når vinden tar tak i et løvblad så triller det gjerne bortover, men paradokset i diktet er at det skjer selv om rommet er stille. I den norske oversettelsen faller løvet.

biekkakeahtes bálggis/ vindløs sti er en nøkkelfortelling og et av de beste eksemplene på hva som menes når en ofte snakker om å uttrykke seg parallelt i skrift og bilde, eller som i andre tilfeller i joik og tekst simultant. Det dreier seg om en intendert kunstnerisk dobbeltkommunikasjon i den forstand at kunstneren bruker ulike framstillingsformer for å formidle to ulike, men på et metaforisk plan beslektet, budskap. Det er ikke bare tale om retoriske knep i uttrykksformen, men om en flerdisiplinær framstilling som hører sammen, selv om den (ofte) forteller hver sin historie. Dette er på mange måter et eksempel på kuns-

tens flertonalitet, eller også et moderne tilsvar til den tradisjonelle historieberettelsen der hovedfortellingen var en mer eller mindre likefram fortelling om en eller annen tildragelse, men der budskapet lå på et metaforisk og overordnet plan som lytterne måtte tolke for å få en mer fullverdig forståelse av det en hørte eller så. Poenget i historien kunne være av pedagogisk art, eller også – som i en del av de gamle narrative joikene fra koloniseringstiden – i en agiterende form som oppmuntring til å stå på sin kulturarv og være beredt til å slåss for sine rettigheter.

Vindløs sti og havvindens bønn

I *biekkakeahtes bálggis* er det illustrasjonene som formidler det ideologisk-politiske budskapet, mens ordene/diktene formidler en søkende utprøving av mulighetene som foreligger – skal en tørre å la seg lokke: «nattfuglene lokker // våger / jeg». Alle illustrasjonene er i en grå tone. På omslaget av boka ser en et halvt løvblad med friske årer. Dette bladet finner en igjen som første illustrasjon i boka. På motstående side står diktet: «stille rom // faller / løv». På neste illustrasjon er det som om bladet har delt seg i to, nå uten årer i det hele tatt. Bildet minner mer om to fjell som står ved siden av hverandre. «jeg ble narret / til / fremmede / klipper». Neste illustrasjon er en labyrint, hvor inngangen strekker seg helt ut til høyre på boksiden, som noe som fører en over til neste side – eller åpner for en innvandring fra den påfølgende siden.

Vi blar oss videre i boka til vi møter en halv regnbue. På siden før illustrasjonen finner vi diktet «mjuke / mjuke // lepper // åpent / åpent // hjerte». Regnbuen spenner over et par dikt, bl.a. det med nattfuglene, før den andre delen av buen kommer ned foran diktet: «havets hemmelighet // månestråle / kyss». Påfølgende illustrasjon er noe som minner om en sjøstjerne, som har en åpning i midten. Illustrasjonen følges av diktet «mitt hjem / navnløs kilde». På neste illustrasjon har sjøstjernen lukket seg, og diktet lyder: «sommeren / visnet / vinterstjerne / lyste / vei». Når vi så møter sjøstjernen igjen, er den blitt rettet ut, og minner nå om starrgress som vokser tett i tett. Diktet foran lyder: «finne / stien // hullene».

På neste illustrasjon finner vi løvbladet igjen, men nå uten synlige årer. Det ser dødt ut. Diktet på motstående side er: «nakne trær / søker // fuglene». På samisk heter samme dikt: «álás muorat / ohcalit / lottit ruovttu». Her er det en liten nyanse mellom de to versjonene. De to første linjene er like. Det er de nakne trærne som søker. I den norske oversettelsen leser en det slik at trærne søker fuglene. Det er mest sannsynlig det de gjør i den samiske originalen også, men her virker verbet 'ohcalit' (søke) som et bindeledd mellom trærne og fuglene. Begge substantivene er i nominativ, så både trærne og fuglene søker. I den samiske originalen er det et ekstra ord med, nemlig 'ruovttu' (akkusativ av 'ruoktu', som betyr hjem). Meningen i den samiske versjonen blir at trærne søker fuglene, mens fuglene søker et hjem [nemlig trærne]. Forskjellen er at i den samiske teksten er både trærne og fuglene aktive, slik en gjerne forestiller seg naturen i samisk forståelse som en levende, handlende kraft.

Det er en tom side mellom dette diktet og neste dikt i boka; «åpner himmelen // døren // hamrer». Her virker det som om det er noen som prøver å hamre inn et budskap, åpne døren for å nå inn, nå fram med det en ønsker å formidle. To dikt etter dette er situasjonen en annen når det gjelder fjellene. De er «åpne // synger uten lyd».

Den siste illustrasjonen i boka er av to firkanter, plassert under hverandre. I den øverste er det tråder eller årer som synes. De minner litt om årene i løvbladet eller stien i labyrinten. Den nederste firkanten er livløs og tom. Diktet som avslutter boken er: «havvinden samler / minnene // til bønn». Når en lukker boken, møter en løvbladet fra framsiden igjen. Bladet er brettet slik at det danner omslaget både på framsiden og baksiden av boken. Bladet er levende med tydelige årer. Det gir håp, mens illustrasjonenes budskap i boka er en kommentar til majoritetssamfunnets (den vestlige kulturens) forsøk på å fjerne urfolkenes sykliske livsvisdom og tvinge den inn i en vestlig forståelse av båstenkning og klart definerte grenser, mao. et samfunn som for urfolk oppfattes som livløst og låst. Derfor føler en at løvbladet mister sine årer, det dør under trykket. Labyrinten strekkes ut og blir til en strek som stivt starrgress kan gro på, mens sjøstjerna lukker seg og forvandles til en avvisende skapning med stikkende tråder som minner om pigger.

Illustrasjonene endrer seg mao. mer i løpet av boken enn det diktene gjør, men også poesiens søkende lengsel og tilhørighet har en skjørhet og usikkerhet over seg, som uttrykkes i det siste diktets registrering av at havvinden samler minnene til bønn. Det er naturen som må handle, men også den er under press og må samles i bønn. Både naturens og naturmenneskets mulighet til å leve fritt er truet, begge skal tvinges inn et mønster som er mulig å kontrollere. Derfor må labyrinten vike for det lineære og det sykliske bli til firkanter. Selv løvet som vinden får til å trille bortover marka, faller dødt ned i stille rom.

Også Synnøve Persens store epos om formødrene åtte slektsledd tilbake, *balvvat bullet* / *skyene brenner* avsluttes med en bønn om hjelp til å «finne / den sterke stemmen / [...] de gjemte ordene / det stjålne språket / slik at jeg kan fortelle». Diktet kunne like gjerne stått først i boken som en bønn, men når det derimot står sist, er det samtidig en bekreftelse på at forfatteren har blitt bønnhørt.

Det går en linje gjennom hele Synnøve Persens kunstneriske virke som inviterer oss inn et landskap som gjør at en forstår hvorfor det nordlige mennesket finner seg så godt til rette i og trives i det arktiske landskapet. Det er goldt, det er øde, men det er også mykt, det er åpent, det lar oss se langt. Og det gir oss frihet: «den første snøen / uten spor».

Litteratur

Gaski, Harald 1998. *Skriftbilder. Samisk litteraturhistorie*. Davvi Girji.
Persen, Synnøve 1981. *alit lottit girdilit*. Vuovjjuš.
Persen, Synnøve 1983. *blå fugler flyr*. Gjendiktet av Laila Stien. Tiden Norsk Forlag.
Persen, Synnøve 1992. *biekkakeahtes bálggis*. Iđut.
Persen, Synnøve 1992. *vindløs sti*. Iđut.
Persen, Synnøve 2024. *balvvat bullet* / *skyene brenner*. ČálliidLágádus.

Silje Solheim Karlsen

mun lean du alit balva / jeg er blå sky

Relasjoner i Synnøve Persens lyriske forfatterskap

Synnøve Persens foreløpig siste diktsamling, *balvvat bullet / skyene brenner* (2023), har undertittelen «poetiske tekster om formødrene». Samlinga er et dokument over samisk kvinneliv, fortalt gjennom stemmene til ni formødre gjennom åtte generasjoner, og tittelen, *balvvat bullet*, er også en verselinje fra et dikt i hennes første diktsamling, *alit lottit girdilit* (1981), i norsk gjendiktning: *blå fugler flyr* (1983). Slik viser denne diktsamlinga på flere måter til sammenhenger i tid og rom, mellom generasjoner, mellom erfaringer, mellom fortellinger. Disse sammenhengene eller relasjonene er også tydelig illustrerte i diktet som utgjør del II.[1] De første strofene går slik:

> de sitter alle
> i slektsgammen
> åtte generasjoner formødre
> kledte i sine grå kofter
>
> de har ventet lenge
> tålmodig fulgt dagslyset
> dreie mot nattens sorte timer
> århundrene gjennom
>
> deres stemmer
> trenger på

[1] Del I av samlinga består av en slags prolog bestående av 3 dikt situert i nåtid, som er direkte relatert til diktene om Persens oldemor i del XI.

ved morgensiden
av natten
hvisker
over sletter og
det nordlige landet

joiken rekker fram
ved morgengry
høres såvidt
mellom nakne bjørker

hvem var de
hvor kom de fra
hvordan levde de

mellom
krokete bjørkestammer
anes sporene
[...]
(Persen 2023, 18–21)

Alle formødrene er der samtidig, i slektsgammen, her har de ventet sammen gjennom natt og dag, deres stemmer og joik høres i landskapet, som bærer spor etter hvem de var og hvordan de levde. Diktet og diktsamlinga viser en relasjonalitet mellom mennesker og mellom mennesker, natur og land, som ofte uttrykkes som en basis i samisk kultur og kunnskapstradisjon (Gaski 2017, 2024; Fredriksen 2024), og som også utgjør fundament for mange andre urfolkskulturer, et syn på at alt i verden er bundet eller vevd sammen (Wilson 2008; Fisher 2022).

Gjennom sitt lyriske forfatterskap, som strekker seg over 40 år,[2] utforsker Synnøve Persens dikt det å være menneske som en del av et

[2] Fra 1981, da *alit lottit girdilit* kom ut, til 2023 og hennes foreløpig siste utgivelse, *balvvat bullet / skyene brenner.* Der samlingene er tospråklige, eller gjendiktet til norsk, er det oftest ved forfatteren selv (bortsett fra den første, som Laila Stien gjendiktet til blå fugler flyr (1983), og *ruoná rieggá vuol váccašit / under grønn ring vandre* (2017) som forfatteren har gjendiktet i samarbeid med Erling Kittelsen.

større hele, et gjennomgående tema er relasjoner, hvordan mennesker er forbundet med hverandre, med andre, og med natur. Jeg vil lese utvalgte dikt som illustrerer hvordan denne relasjonaliteten uttrykkes – og utvikles – gjennom forfatterskapet. Lesningene vil i hovedsak være tekstnære og trekke på forskning om samisk litteratur og dialogen mellom samisk forskning og annen urfolksforskning.

relasjoner med naturen,

I Persens første diktsamling, *alit lottit girdilit / blå fugler flyr* (1981, 1983), er naturen både motiv og aktør. Motivisk er naturen til stede som et speil som speiler diktjegets følelser, som fortolker av jegets innerste følelser, men naturen er også til stede som aktør, den *er*, og den handler: vinden hvisker, trærne suser. Diktene gir liv til naturen på en måte som presenterer naturens væren og handlen, hvordan den virker i seg selv, hvordan den har betydning og interagerer med det menneskelige. Diktene bestreber å vise naturen slik den er, men også hvordan mennesket er en del av naturen, og den av oss:

> dekker øynene
> ser
> vakre forunderlige landskap
> (Persen 1983, 9)

Diktet er et paradoks: idet du dekker øynene, ser du. Diktet utforder den vanlige oppfatninga av menneskelig sanseevne, og minner oss om en evne til å sanse omgivelsene på en annen, indirekte, mer intuitiv måte. At "ser" står alene på en egen linje, understreker at det først er når du dekker til øynene, at synssansen oppfatter disse vakre, forunderlige landskapene. Er det minner, gjenkallelser, eller andre landskap? Presensformene av verbene forteller oss at dette skjer her og nå, skillet mellom det ytre og indre er ikke absolutte, det er grenseløst og det flyter:

små elver risler i hjertet
is smelter til glede
(Persen 1983, 11)

Mennesket og naturen er ikke atskilte livsformer, men henger sammen, som en vev der alt er filtret inn i hverandre. I sparsomme verselinjer og metaforer demonstrerer Persen hvordan det relasjonelle, holistiske verdensbildet, kan uttrykkes i et dikt; diktet viser hvordan en slik sammenvevd virkelighet er en kraft som også *føles* i diktjeget. Dette resonnerer tydelig med dikterisk praksis vi kjenner fra samisk lyrikktradisjon, særlig fra Valkeapää, som var spesielt oppmerksom på menneskets plass i naturen, noe som også fikk betydning for hans estetiske praksis (Gaski 2017, 190), men også med det urfolksforsker Lauren Tynan, trawlwulwuy aborigin, skriver om at relasjonalitet «[…] is an affective force that compels us to not just *understand* the world as relational, but *feel* the world as kin» (Tynan 2021, 600). Tynan, som også er inspirert av Opaskwayak Cree Shawn Wilson, legger vekt på hvordan en relasjonell forståelse av verden fremmer følelsen av slektskap og enhet. Når diktjeget i Persens dikt smelter sammen med naturen, blir slektskapet mellom menneske og natur understreket.

En slik sammenfiltring finner vi også i relasjonen mellom verden, jeget og et du: «staselig kofte / sølv i beltet // sølv i håret / stjerner i øynene // skinner gjør du – / og holder mi hand» (Persen 1983, 12). I begynnelsen beskrives duet detaljert og klart, som staselig og skinnende. Grensene mellom duet og verden er ikke trukket klart opp, hen har ikke bare stjerner i øynene, men skinner også selv som stjerner, og videre: «dine farger går i ett / med verden» (22). Når de holder hender, flyter også jeget og duet over i hverandre: «du spiller i mine årer» (14). Bildet minner om uttrykket «å spille på noens strenger», som kan tolkes som å ville påvirke noen. I motsetning viser «du spiller i mine årer» til at relasjonen er så tett at de går over i hverandre, i tillegg til at duet gir liv og glede til jeget. I diktsamlinga leser vi om å være sammenvevd med naturen, og med en annen, å ikke vite om dagen er sann eller natta en drøm, hvordan man kan være gjest hos stjernene, eller hvordan *vi sammen* kan våkne i en typisk

mørketidsmorgen
skyene brenner
spor i snøen
teppet omkring oss
(Persen, 1983, 20)

skábmaiđit
balvvat bullet
luottat muohttagis
rátnu munno badjel
(Persen 1981, 23)

Det er et mektig bilde, fargene en mørketidsmorgen fra skarp, lysende oransje til mørkerødt, i kontrast til den mørke vesthimmelen. Jeg ser for meg en morgen i november, snøen demper all lyd og mildner all kulde, det er spor i snøen, de to er ikke alene. Teppet omkring de to varmer og forener dem; lukker dem inne i dette bildet. Det språklige bildet «skyene brenner» forteller oss om rødfargenes ulike nyanser på himmelen, og er et kjennetegn på det nordlige landskapet vi befinner oss i. Rødfargen er levende, intens og kan virke dramatisk. Nettopp dette er også blitt tittelen på Persens foreløpig siste diktsamling.

I denne første diktsamlinga for øvrig er det blåfargen som er mest framtredende. I boka *Luondduadjágasat/Drømmelandskap* (2018) samtaler forfatter og kunstner/fotograf Susanne Hætta med Synnøve Persen om blant annet fargene, som selvsagt er helt essensielt for en billedkunstner, og som også er et strukturerende prinsipp i Hættas bok. Her leser vi at Persen sier at blått er rolig, en farge å hvile i, som gir ro, men også viser flukt og lengsel. Blåfargen ser vi allerede i denne første diktsamlingas tittel, *blå fugler flyr*. Blåfargen går også igjen gjennom diktene, natta er blå, viddene er blå, lyset er blått, blå fugler og blå fjell. Blåfargen gir ro, men også lengselen har sin plass, den trenger seg på utover i samlinga når jeget og duet fysisk er fra hverandre. I denne lengselen virker det som om sansene er fanget eller har dovnet bort. Inne i jeget er det ikke lenger rislende bekker, men øde snøvidder, islagte vann, tåke. Bokas relasjonelle tematikk understrekes av Persens

illustrasjoner som er konkrete landskap i blåtoner, diktsamlinga plasserer slik mennesket i naturen gjennom årets syklus fra vår til vår.

med joiken,

Det å være menneske uttrykkes i Synnøve Persens dikt gjennom sameksistensen med omgivelsene, med andre og naturen. I de neste to diktsamlingene, *biekkakeahtes bálggis / vindløs sti* (1992) og *ábiid eadni / havets mor* (1994) er diktene enda knappere i formen, de inneholder færre ord, og ofte er diktene satt sammen av veldig enkle setningskonstruksjoner, med bare adjektiv og substantiv, substativ og verb, eller verb og adjektiv. Sorg og lengsel preger diktsamlingene, følelser som står fram og virker enda sterkere i den oppstykkete og fragmenterte formen, og naturbildene speiler dette; det er fremmede klipper, malstrøm, drønnende vind, bølger. Fortsatt ser vi at de flytende grensene mellom jeget og omgivelsene gjentar seg, i vers som: «morgen / flyte / opp til trærne [...] / svømmer i himlen». Jegets orientering i naturen har ingen fysiske grenser, alt er tilgjengelig, og opplevelsen handler om *å være en del av* det som omgir en. Litteraturprofessor Vuokku Hirvonen (2005) sammenligner de tre første diktbøkene til Persen, og peker på en forskjell i både poetisk natur og bruk av illustrasjoner. Hirvonen leser den første samlinga som håp om en lys framtid, symbolisert med det blå. I den andre er det blå ifølge Hirvonen erstattet av en gledeløs gråfarge og illustrasjonene er både reduserte og mer abstrakte. Den tredje diktsamlinga følger det mørke sporet, i eksteriøret med sin svarte bunnfarge, og i diktene der verden består av mørk sjø, svarte klipper, kulde, sparsomt lys og et endeløst rom. Felles for diktene er at omgivelsene speiler sinnet, jeget er uløselig forbundet med naturen.

Persen uttrykker seg poetisk gjennom det samiske språket, og hennes tidlige lyrikk har blitt sammenlignet med joiketradisjonen. I faglitteraturen om både joik og samisk lyrikk, der særlig Gaski har vært en viktig bidragsyter (1996; 2011; 2015), blir joiken beskrevet som noe som kan fungere som kommunikasjon mellom natur og mennesker, mellom mennesker og også som kommunikasjon på tvers av tid og rom

(se også Karlsen 2023). Når noen joiker et landskap, et sted eller noe i naturen, så *uttrykkes* dette i joiken, det beskrives ikke. Gjennom joiken skapes en forbindelse til naturen. Gaski viser til hvordan Synnøve Persen i de første diktsamlingene skriver dikt som minner om joikens poetiske uttrykk, en minimalistisk stil der alt overflødig er skåret bort, diktene uttrykker mer enn de beskriver. Joiken er fri, den har ingen begynnelse og ingen slutt, og denne tidløsheten synes jeg vi kan se i Persens lyrikk også. Tanker, språklige bilder og uttrykk gjentas gjennom forfatterskapet. Både titlene på diktsamlingene og diktene er skrevne med små forbokstaver og uten punktum, det er tanker og ord, uten begynnelse, uten slutt. Å skape slike sammenhenger internt i forfatterskapet er en annen måte å vise hvordan verden henger sammen på, hvordan alt er en del av det samme.

med andre dikt,

Persens dikt henger sammen med hverandre, og de henger sammen med andre dikt i den samiske lyrikktradisjonen. Nils Aslak Valkeapää, Áillohaš, er kjent for på utallige måter å vise gjennom diktene sine hvor nødvendig det er å huske på at alt henger sammen, og har sin plass som en del av naturen. I flere dikt i dikttrilogien *Ruoktu váimmus* (1985) / *Vindens veier* (1990), knytter diktjeget livet og naturen sammen gjennom hørselen og evnen til å lytte; han hører livets fabel fra de blå viddene, han hører viddenes vinder joike, hører naturens symfoni, og ikke minst oppfordrer diktjeget leseren, duet, til å *høre livet*: «hører du livets lyder / elvebruset / suset fra vinden» (Valkeapää, 1990). Vi får den samme oppfordringa om å lytte til naturen i Synnøve Persens lyrikk:

> og hør
> jorda synger
> hør
> hvordan den bruser
> og hvisker

hør
jorda gråter
hør hvordan den klynker
hør flommen
vindene plystre
trærne pines

jeg er blå sky
klinger like ved deg
stryker ditt øre

hør jorda bruser
(Persen 2017, 70)

Umiddelbart minner Persens dikt om Valkeapääs, med oppfordringen om å lytte til jorda og de positive assosiasjonene vi får til verbene «synger, bruser, hvisker». I neste strofe skifter dette dramatisk til et bilde av en natur som er under press, gjennom verbene «gråter, klynker, pines». Som hos Valkeapää, er jorda i Persens dikt levende, men også den påvirkes av det den er del av. Det er fristende å lese dette med dagens klimasituasjon i tankene, hvordan menneskeheten har pint jorda til det ytterste, noe som med årene har blitt mer og mer tydelig. Dette rammer først folk som lever tett på naturen og som er umiddelbart avhengige av den for å utøve sin kultur, men det gjelder oss alle. Uten jorda er det ikke noe grunnlag for liv. Gjennom den intertekstuelle forbindelsen til Valkeapää blir diktet slik en påminning om hvordan de samiske poetene har oppfordret oss til å lytte til naturen. Selv liker jeg å tenke at det kan være Valkeapää som kommer til orde i Persens dikt, hvordan han er med henne i de siste verselinjene som igjen uttrykker ro: «jeg er blå sky / klinger like ved deg / stryker ditt øre». Den personlige forbindelsen mellom dem kommer tydeligere til syne i det samiskspråklige diktet, der det heter «mun lean du alit balva», der *du* betyr din: jeg er din blå sky. Uansett hvem den lyriske stemmen tilhører, skaper diktet sammenhenger mellom mellom mennesker og

jorda/naturen, mellom mennesker, og mellom dikt og poeter i den samiske litterære tradisjonen.

Naturen er det vi kommer fra og vender tilbake til, vi tilhører naturen, ikke bare i kraft av vår kroppslige eksistens, men i kraft av å være menneske. Naturen *er* – og den er nok i seg selv – den bare er der, totalt likegyldig til vår bevissthet om den, skriver Kittang i *Poesiens hemmelige liv* (2012). Naturen har øvd en gåtefull kraft over poeter og forfattere over århundrer, fortsetter han (65), dikt har beskjeftiget seg med natur, enten de har prøvd å slå bru over gapet mellom menneske og natur, knytt natur og menneske sammen, eller sett naturen som fremmed, sublim (Kittang 2012). Jeg tenker at Persens dikt lykkes godt i det å vise relasjonene mellom menneske og natur, hvordan naturens sjel kommer fram når man ser etter den, lytter til den, smelter sammen med den eller joiker den.

relasjoner med det som var og fortsatt er,

Relasjonalitet er kanskje enda mer framtredende i Persens siste diktsamlinger. I *ruoná rieggá vuol váccašit / under grønn ring vandre* (2017) møter vi flere stemmer, alle virker å søke etter noe eller noen, det er ei rastløs diktsamling som er rik på motiver, språklige bilder og innhold. Diktsamlingas tittel speiler på en og samme tid det urolige, gjennom verbet (vandre), og det stedbundne, under grønn ring, under nordlyset. Diktenens verbformer forteller oss at dette som skjer, er samtidige og pågående handlinger. Denne uavsluttetheten, kontinuiteten og sammenhengen er noe som er slående i Synnøve Persens lyrikk. De flytende grensene mellom menneske og natur er bilder vi kjenner igjen: «jeg er i bjørketrærne / jeg er vinden / lyden av pust / sa han / mitt hjemland / speilning» (Persen 2017, 10), sammen med oppfordringa om å lytte: «jeg / drøm på flukt / de drepte meg / gjemte meg bort / hør fløyten / joiken / fiolinen [...] / jeg flyver vind / leter i / verdenshjørner» (Persen 2017, 14). Diktene er sorgfulle, forteller om tap og drap, og en søken etter de glemte fortellingene, mors favn, etter språk: «leter etter ord / ohcamin sániid» (Persen 2017, 20–21). I denne samlinga er ikke

alt som det ser ut til å være, eller det er akkurat som det skal være, som nattløs natt, ihajis idja, denne terskelen eller fenomenet som virker å inneha mulige åpninger mot noe annet. Himmelen åpner seg, drømte trær feller blader og jeget danser over avgrunnen og samler inn glemte sanger.

Fortida er et motiv i denne diktsamlinga, det handler om å være en del av noe, av en sammenheng i både rom og tid, jegets søken fører til havets hukommelse, glemte fortellinger og mors favn. Det fører jeget tilbake i historia:

> hvem er jeg
> trenger meg på
> tankene dine
> søvnen din
> drømmene dine
> hvem er jeg
> åpner
> hemmelige dører
> i hagene dine
> stjeler
> din erkehellige sjel
> hvem er jeg
> tyv hedning
> åtseleter i paradiset
> gribbenes følgesvenn
> hvem er jeg
> olderbarkmunn
> velsigner fangsten
> rer opp bjørneskinnet
> eller får nei
>
> (Persen 2017, 32)

Hvem er jeg (på samisk *gii lean*). Diktet er gåtefullt i sin utforsking av dette spørsmålet uten spørsmålstegn. Hvem er jeg, som trenger meg på, åpner hemmelige dører, stjeler din sjel. Spørsmålet stilles til et du,

og en slik henvendelse, fra et jeg til et du, setter leserens opplevelse i sentrum: hvem leser vi med, hvem sitt blikk ser vi med? Jeg leser diktjegets stemme som erfaringer fra samisk historie, beskyldninger om å bruke magi, å bli oppfattet av majoritetsbefolkninga som tyver, hedninger, gribber – dette er faktiske og historiske syn på samer; som noe fremmed og uønsket i majoritetssamfunnets paradis. Kanskje er stemmen også en påminning om manges fornektelse av sin samiskhet: «åpner / hemmelige dører / i hagene dine». Stemmen er slik et vitnesbyrd om samisk tilstedeværelse i landet, og ikke minst om kvinners rolle i gammel samisk tradisjon og kultur. I bjørnejaktritualet tygde kvinnene olderbark slik at de ble blodrøde om munnen, og sprutet olderbarksaft i ansiktet på mennene som hadde deltatt i bjørnejakten. I de siste linjene står det å være en del av noe eller noen på spill: «rer opp bjørneskinnet / eller får nei»; inviterer til fellesskap eller blir holdt utenfor. Det relasjonelle i dette diktet omfatter altså samisk historie og fellesskap, og minner om førsteamanuensis i samisk litteratur Lill Tove Fredriksens utforsking av det relasjonelle mellom generasjoner og mellom mennesker og land, eller mer spesifikt, *meahcci* (i Fredriksen 2024). Fredriksen peker på hvordan urfolks tilknytning til land ikke bare er romantisk nostalgi, men røtter og nødvendighet, og hvordan det å fortelle historier (storytelling) bidrar til å opprettholde denne relasjonen til et landskap som også omfatter andre vesener og ånder – og til egen historie.

Diktet er stedet for tanken, for frykten, for tapet, for kjærligheten, for døden; for å utforske relasjoner som var og som fortsatt er. Diktene i *meachi šuvas bohciidit ságat / av skogens sus spirer nytt* (2006) uttrykker sorgen etter en datters død, det er skrevet fram nakent, brutalt og sårbart, diktene spør hvordan det er mulig å være igjen etter dette, forlatt og fremmed:

> forlatt på jorden
> med tomt skall vandre som en fremmed
> rastløst lete trøst
> i verdens fire hjørner
> (Persen 2006, 49)

Å være barnløs mor er å være som et tomt skall, ikke finne trøst noe sted, det er en relasjon som døden har brutt, men relasjonen er ubrytelig, og er her derfor likevel, i all sin brutale utilstrekkelighet. Jeget leter etter trøst i alle fire verdenshjørner, og finner etterhvert en form for trøst i den hjemlige naturens vitnesbyrd om sammenhengene, når hun ser sin datters blikk i rypas:

> rypene samler seg ved huset mitt
> hver sommer rundt hennes dødstid
> flakser med vingene fra gjemmestedet
> kikker med villfuglens hastige blikk
> hennes
> ruger usynlige mellom steinene
> (Persen 2006, 59)

og med det som skal komme

Synnøve Persens lyrikk er mangfoldig og i bevegelse, elementene hav og himmel møter vi ofte, en hjemlig natur, men også fremmede omgivelser og mystiske skikkelser. Gjennom forfatterskapet endrer diktene karakter fra å være veldig komprimerte og fortetta, til å være lengre, mer som tankestrømmer, episke. Felles for diktsamlingene er at diktene viser hvordan mennesker er en del av og vevd sammen med sine omgivelser, med naturen, og de viser sammenhenger i tid og rom. Dette siste ser vi ikke minst i *balvvat bullet / skyene brenner* (2023), der vi får høre formødrenes stemmer, og der fortida, samtida og framtida finnes samtidig. Diktene forteller om forfølgelse gjennom hekseprosessene, de sosiale urettferdighetene som blant annet førte til opprøret i Guovdageaidnu, undertrykkelsen i fornorskningspolitikken, det stjålne språket og evakueringa under krigen – fram til dagens stadige trusler om inngrep i naturen, og utnytting av land og ressurser.

Dette er dikt som inviterer oss til å *tenke med* i den samiske historien, og se hvordan fortid henger sammen med nåtid. Jeg tror ikke det er uvesentlig at det er kvinnenes stemmer vi hører i Persens dikt,

at vi leser historien gjennom et kvinneperspektiv. Studier av urfolks erfaringer med undertrykkelse og vold viser ikke bare at det er en relasjon mellom vold mot urfolkskvinner og den historiske koloniale utnyttelsen, men også at kvinners strategier for resiliens og motstand skiller seg fra menns, og involverer kulturspesifikke faktorer som relasjoner til samfunn («community»), familie og historiefortellinger («storytelling») (Doria 2024). Ifølge Doria er kvinners historier særlig viktige ettersom de reflekterer kunnskapstradisjoner som er relasjonelle og som binder sammen land, kultur, praksiser og mennesker.

Denne forståelsen av det relasjonelle som vi ser tydelig i Persens dikt, har gjenklang i både nasjonal og internasjonal urfolksforskning. Vi lever så lenge vi husker, og så lenge vi er husket av andre, skriver Gaski, Kappfjell og DuBois (2024), og Wilson (2008) understreker nødvendigheten av å erkjenne at «[...] we all exist in relationship to each other, the natural world, ideas, the cosmos, objects, ancestors, and future generations [...]» (Wilson 2008, 414).

Relasjonene går ikke bare bakover i tid, til det som var; heller ikke handler de bare om det som er – de relasjonelle forbindelsene strekker seg også framover. I den tredjesiste delen i denne diktsamlinga, del XVII, er det en datters død som uttrykkes. Sorgen er fortsatt vond, tom og nær, men i tillegg til sorgen over alt jeget ikke rakk å si eller be om, sørger jeget over det som ikke skal bli, over hull i den veven som knytter alt sammen: «ville at / du kom tilbake // for å joike / trøst // fullføre båndene / til forfedrene» (Persen 2023, 246). For å tette dette hullet, finne og fullføre båndet, og videreføre historien, trenger diktjeget hjelp til å fortelle, uttrykt i en bønn som utgjør diktsamlingas siste dikt:

> hjelp meg å gråte
> de glemte tårene
>
> hjelp meg åpne
> de låste kildene
>
> hjelp meg å spore
> stiene

hjelp meg å finne
den sterke stemmen

hjelp meg å finne
de gjemte ordene

det stjålne språket
slik at jeg kan fortelle
(Persen 2023, 256)

Kilder

Doria, C. M. 2024. «'I Can Feel It in My Spine': Indigenous Women's Embodied Experiences of Violence and Healing». *Violence Against Women*, *31*(1), 22–40. https://doi.org/10.1177/10778012241275692

Fisher, Karen 2022. «Decolonizing rivers in Aotearoa New Zealand». I Lee, Emma og Jennifer Evans (red.). *Indigenous Women's Voices. 20 Years on from Linda Tuhiwai Smith's Decolonizing Methodologies*. Bloomsbury Publishing Plc.

Fredriksen, Lill Tove 2024. «Meachhi – the Place We Live». I Mussi, Fransesca (red.). *Indigenous Storytelling and Connections to the Land. More-Than-Human Worlds*. Palgrave MacMillan, s. 101–117.

Gaski, Harald 1996. *In the Shadow of the Midnight Sun*. Davvi Girji.

Gaski, Harald 2011. «Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature». I *Nordlit* 27. Universitetet i Tromsø.

Gaski, Harald 2015. «Looking both Ways. Future and Tradition in Nils Aslak Valkeapää's Poetry». I Shanley, K.W. og Evjen, B. (red.). *Mapping Indigenous Presence. North Scandinavian and North American Perspectives.* Lest på http://ebookcentral.proquest.com.

Gaski, Harald 2017. «Indigenous aesthetics. Add context to context». I Svein Aamold et al. (red.). *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*. Aarhus University Press.

Hirvonen, Vuokko 2005. I Jenny F. Grønn (red.). *Nordic Voices. Literature from the Nordic Countries*. Nordbok.

Hætta, Susanne 2018. *Luondduadjágasat/Drømmelandskap*. Susannefoto forlag.

Kappfjell, L., Gaski, H. og DuBois, T. 2024. «Dåajmijes vuekie: A Sami Aesthetic Paradigm». I *Scandinavian-Canadian Studies*, *31*. DOI: 10.29173/scancan248.

Karlsen, Silje Solheim 2023. «joiken er et landskap uten begynnelse, uten slutt». I Stein A. Hevrøy et al. (red.). *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk*. Novus Forlag, s. 67–87.

Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelige liv*. Fagbokforlaget.

Persen, Synnøve 1981. *alit lottit girdilit*. Vuovjjuš-Lágádus.

Persen, Synnøve 1983. *blå fugler flyr*. Gjendikta av Laila Stien. Tiden.

Persen, Synnøve 1992. *biekkakeahtes bálggis*. Iđut.

Persen, Synnøve 1992. *vindløs sti*. Iđut.

Persen, Synnøve 1994. *ábiid eadni*. Iđut.

Persen, Synnøve 1994. *havets mor.* Iđut.

Persen, Synnøve 2005. *meachi šuvas bohciidit ságat*. Iđut.

Persen, Synnøve 2006. *av skogens sus spirer nytt*. Iđut.

Persen, Synnøve 2017. *ruoná rieggá vuol váccašit / under grønn ring vandre*. Aschehoug.

Persen, Synnøve 2023. *balvvat bullet / skyene brenner*. Cálliidlágádus AS.

Tynen, Lauren 2021. «What is relationality? Indigenous knowledges, practices and responsibilities with kin». I *Cultural geographies*, *28*(4), s. 597–610.

Valkeapää, Nils-Aslak 1990. *Vindens veier.* Gjendikta av Laila Stien. Tiden.

Wilson, Shawn 2008. *Research Is Ceremony.* Fernwood Publishing.

Eva Pitronová

«Jeg vandret så langt over hav og marker …»

Vandring og narrativitet i Synnøve Persens lyrikk

Å lese Persen er som å bevege seg i et landskap. Den dynamiske nerven er tilstedeværende i alle Persens publikasjoner hvor reiser, avskjeder og skiftende naturbeskrivelser er noen av gjennomgangstonene. Det er nettopp denne samlende bevegelsen som står i kjernen av mine refleksjoner over Persens lyrikk.[1] I denne artikkelen vil jeg fokusere på utviklingen av vandringsmotivet i ulike diktsamlinger av Persen, og dets kobling til diktenes narrative dimensjon. Det som opptar meg mest, er spørsmålet om hva vandringsmotivet representerer og hvordan det viser seg i diktene.

Vandring er i seg selv et assosiasjonsrikt begrep – å vandre kan bety å gå uten mål, gå fram og tilbake, forlate og skifte oppholdssted, vandre fordi man må. Vandringen kan også være et uttrykk for ens rastløshet og umulighet til å feste røtter. Vandringen tar på seg forskjellige funksjoner også i Persens diktning – eller har kanskje den samme funksjonen, men fører til forskjellige tolkninger og forløsninger. Vandringen forstår jeg som en motivisk rød tråd i forfatterskapet, som noen ganger utvikler seg til diktenes hovedtema, mens andre ganger får utfolde seg på diktets metaforiske nivå. Til slutt vil jeg vise at motivet også har en strukturell betydning.

Vandring har noe nomadisk ved seg, det er et uttrykk for en nomadisk eksistens, og den kan fort kobles videre til den samiske levemåten. Jeg vil la det samiske komme fram der det virker naturlig, selv om min

[1] I denne artikkelen går jeg ut fra de norske gjendiktningene av Persens lyrikk, og jeg skal kun sitere fra dem.

primære interesse ligger et annet sted og min lesning ikke er forankret i en postkolonialistisk eller etnososiologisk tolkningsramme. Dette nomadiske forutsetter følgelig en viss narrativisering – hver reise har sitt forløp. Mine spørsmål blir da: På hvilken måte kan vi betrakte Persens dikt som narrative, og hvordan kan denne narrativiteten leses og tolkes videre? Dette vil jeg utforske først gjennom en kort teoretisk innføring i første del av artikkelen, som blir fulgt av analysene i artikkelens neste deler.

Som jeg allerede har signalisert, skal jeg fokusere på diktsamlingene framfor enkeltdiktene. Det typiske for Persens diktsamlinger er at de har et mer eller mindre forutbestemt metatema som rammer inn de enkelte diktene og skaper en poetisk helhet. Diktsamlingene er ganske kompakte, og diktene i én diktsamling er ofte både innholdsmessig og stilistisk sett beslektet. Ikke sjelden kan de også minne om ett langdikt. Målet mitt er derimot ikke å kategorisere Persens dikteriske produksjon, eller å analysere hvorvidt diktene kan tolkes som langdikt. Her finnes det flere kategorier og drøftinger hos både Ole Karlsen (2011, 2014) og Peter Stein Larsen (2018) – og de forskjellige diktsamlingene kunne sikkert ha fellestrekk med flere av både Karlsens og Larsens kategorier.[2] Ved å bruke begrepet «langdikt» vil jeg først og fremst framheve diktsamlingenes formelle og tematiske sammenkobling som bl.a. muliggjør å tenke narrativt om dem. Av denne grunn blir også diktlesningene mine i denne artikkelen i hovedsak tematiske framfor retoriske.

Når vi ser på forfatterskapets interne utvikling, beveger den seg fra det minimalistiske i de første diktsamlingene som *blå fugler flyr* (1983)[3] og *vindløs sti* (1992)[4] til det narrative som dominerer senere.

---

2 Karlsen (2014, 111) definerer tre forskjellige typer langdikt, mens Larsens (2018, 127–156) typologi skiller mellom seks ulike typer hvis trekk kan kombineres i det enkelte langdiktet. Hos Persen kan vi finne både det sekvensoppdelte, det episknarrative og det flerstemmige langdiktet (om ikke enda flere). Min egen begrepsbruk ligger nærmest Karlsens tenkning om langdikt hos Jan Erik Vold – med ulike narrasjonslinjer og forbindelsestråd, men også med noen gjentagende formelle tegn (Karlsen, 2013, 63–64).

3 Gjendiktet ved Laila Stien og opprinnelig utgitt på samisk som *alit lottit girdilit* i 1981 (Vuovjjuš forlag).

4 Opprinnelig utgitt på samisk som *biekkakeahtes bálggis* i 1992 (Iđut). Hvis ikke noe annet er oppgitt, er diktsamlingen gjendiktet fra samisk av forfatteren selv.

Den sistnevnte tendensen er tilspisset i den siste tekstsamlingen *balvvat bullet* / *skyene brenner* (2023) som etterligner en slektshistorie. Jeg vil imidlertid ikke vie oppmerksomhet til alle Persens diktsamlinger – og min drøfting av motivet blir heller ikke alltid like utdypende. Jeg skal begynne med et kort blikk på *blå fugler flyr* hvor de første vandringsantydningene dukker opp. I *havets mor* (1994)[5] finner jeg en interessant og mer utbrodert videreutvikling av motivlinjene som ble skissert i debutsamlingen. Deretter vil jeg reflektere over *av skogens sus spirer nytt* (2006)[6] hvor vandringsmotivet utvikles på en annen måte og ikke står like sentralt. I *ruoná rieggá vuol váccašit / under grønn ring vandre* (2017)[7] følger Persen noen av de gamle motiviske linjene, tilføyer noen nye og gjør vandringstematikken til et dominerende element. Analysen av denne boka vil utgjøre den lengste delen av artikkelen.

Teoretisk-metodologisk innledning

Vandringsmotivet i Persens forfatterskap vil jeg tolke i sammenheng med diktenes narrativitet, den iboende evnen til å fortelle historier. Min teoretiske inngang til temaet kan deles i to punkter som viser hvordan narrativitet betraktes i lyrikk – enten ut fra diktets utsigelsesposisjon, eller strukturelt. Den kan bli oppfattet motivisk og relasjonelt, men også som et strukturelt grep på vers og strofenivå. I begge tilfellene er ikke intensjonen min å trivialisere Persens lyrikk og gjøre den til en samling av fortellinger, men tvert imot: Ved å framheve det narrative vil jeg utdype det lyriske og finne enda flere motiviske og formelle nyanser som forsterker vår opplevelse av det illusoriske rommet diktene utspiller seg i.

La meg begynne med det første. I samsvar med den klassiske norske lyrikkteorien representert ved Kittang og Aarseth (1968) anser også jeg *det lyriske jeg* som det grunnleggende elementet i lyrikken.[8] Den ta-

[5] Opprinnelig utgitt på samisk som *ábiid eadni* i 1994 (Iđut).

[6] Opprinnelig utgitt på samisk som *meahci šuvas bohciidit ságat* i 2005 (Iđut).

[7] Med gjendiktning av Erling Kittelsen. Videre kommer jeg til å bruke bare *under grønn ring vandre*.

[8] Denne lyrikkfaglige innføringen fra 60-tallet kan fortsatt regnes som et definerende lyrikkteoretisk verk i norsk litteraturvitenskap. Derfor tar jeg utgangspunkt der.

lende stemmen i lyriske dikt, dette lyriske jeg, kan selv være en bærer av narrative trekk i diktet. Men her møter vi et tankekors. Lyrikken er ofte omtalt som en motpol til epikken og er ikke oppfattet som en narrativ og fiktiv sjanger. En av grunnene til at det er slik, er nettopp det lyriske jeg, for avstanden mellom den talende (eller formidlende) entiteten og omgivelsene (det omtalte) er for nær. Det finnes ingen forteller, ingen utenforstående stemme som ville forklart diktet for leseren. Likevel kan lyrikken uttrykke og formidle narrative og fiktive kvaliteter gjennom sin egen engasjeringsevne – og dette skjer nettopp gjennom det lyriske jeg.

Her støtter jeg meg til noen mer eksperimentelle teorier som blander narratologi, fiksjonsteori og strukturalisme med lyrikkforskning. Nærbildet av jegets indre kan framkalle en intens innlevelse og projisering av både en fiktiv kropp, som tilhører jeget, og en oppdiktet omverden. En slik opplevelse av litteratur eller andre kunstverker kaller vi for estetisk illusjon. Werner Wolf (2013, 6) påpeker at dette skjer når vårt møte med et kunstnerisk artefakt vekker en spesiell sinnstilstand («state of mind») eller emosjonell respons hos oss. Takket være lyrikkens sterke engasjeringsevne kan vi også oppleve estetisk illusjon i korte dikt. Når Eva Zettelmann (2017) undersøker diktenes evne til å engasjere oss i å skape mer komplekse forestillinger om diktenes verdener, går hun enda et skritt videre enn Wolf. Hun snakker om «embodiment» eller «legemliggjørelse», en slags fiksjonalisering av det lyriske fundamentet: Gjennom den sensuelle opplevelsen får vi kontakt med jegets verden i diktene. Beskrivelsene klarer slik å framkalle «sense of a body» – vi kan altså betrakte jeget som en fysisk kropp i et fysisk rom (Zettelmann 2017, 198–199). Jeget blir ikke bare en rent språklig konstruksjon, men også en karakter hvis ståsted vi kan overta, leve oss inn i og betrakte og berøre omverden fra. De framkalte bildene er ikke statiske, men tvert imot, er fulle av både indre og ytre dynamikk. Den intense berøringen med omgivelsene kan få oss til å erfare både tidsforløp og handling i diktene.

Videre vil jeg vise den lyriske narrativiteten som et strukturelt grep. Her går jeg ut fra Brian McHales artikkel «Beginning to Think about Narrative in Poetry» (2009) der han introduserer flere nye begreper for

å beskrive narrativet i poetiske tekster. I sin narrative poesilesning lar han seg inspirere av to andre forfattere – nemlig Rachel Blau DuPlessis og John Shoptaw. Begge ovennevnte bruker musikalske begreper for å illustrere sine poenger og påpeke den strukturelle dynamikken som driver diktene. Ifølge DuPlessis (1996, 51) ligger lyrikkens egen narrativitet i dens *segmentivitet*.[9] Narrativet i lyriske tekster er ikke lineær, det deles opp i sekvenser, pulveriseres og segmenteres, men nettopp her ligger dens kraft. Vi kan altså finne spor av narrativiteten på det strukturelt-innholdsmessige nivået: i diktets oppdeling, i cesurer, ellipser, versinndelinger, i takten og rytmen. Både formen – inndeling og sekvensering – og innholdet – fortettet og metaforisk, selvmotsigende – deltar i det narrative samspillet. Slik bringes det fram flere innsikter og stemmer som krasjer. De enkelte segmentene kaller DuPlessis for «chords», akkorder. McHale forbinder DuPlessis tanker videre med John Shoptaws begrep «countermeasurement» – et fenomen som oppstår når noen segmenter overkjører hverandre (McHale 2009, 16–17). Akkordene kan altså skape motstand, de motsies på forskjellige nivåer, fragmenterer narrativet og ødelegger helhetstanken. De skaper kontrapunkter hvor meningen brytes, men også her – og kanskje nettopp her – skapes det en viss segmentert, imperfekt, forskjøvet og hullete narrasjon. Narrativiteten ligger dermed ikke bare i de narrative linjene og episke innslagene (skjønt det først og fremst er der), men den kan også finnes i de andre, mer sjangerspesifikke lyriske kvalitetene. Disse to måtene å utrykke narrativitet i lyrikken på står i sentrum for mine analyser.

Vandring som lengselens metafor

Mitt første, skjønt korte stopp på reisen gjennom Persens forfatterskap, blir debutdiktsamlingen *blå fugler flyr*. Denne korte, introspektive boka bringer fram noen av de første sporene av vandringsmotivet i forfatterskapet. Den skaper også en helhet med et samlende, overordnet tema

[9] DuPlessis anser segmentivitet til å være «the underlying characteristic of poetry as a genre».

som utfoldes i både tekst og illustrasjoner. *blå fugler flyr* handler om naturopplevelser, kjærlighet, avstand og nærhet. Den skildrer et møte mellom et lyrisk jeg og et *du*, et kort kjærlighetsøyeblikk etterfulgt av deres løsrivelse. Gjennom hele diktsamlingen er vi med på en imaginær reise gjennom det nordnorske landskapet som gir uttrykk for jegets følelser. Reisen foregår på to måter – i bilder, subtile akvareller i blåfiolett, og i det lyriske jegets sinn. Vi møter et ventende jeg som vandrer i tankene, og landskapet utfoldes innvendig, som et ekko av jegets venting. Som jeget sier: «dekker øynene / ser / vakre forunderlige landskap» (9). Landskapets linjer materialiseres bak dekkede øyne. Naturen utfordrer imidlertid jeget til å dra av gårde: «nattsol gyllent fjell / bjørkene kaller / kom […]» (16). Vandringen er et kall som formes her, en reiselyst som blir vekket.

Likevel er det ikke vandringen, men ventingen som betones. Det er fuglene som flyr, som når til verdens kanter, mens diktjeget venter og forvandlingen skjer innvendig, i samsvar med tidens gang. To kontrastive tankestrømmer settes i bevegelse: «på søking etter fred // i tankene kretser / all ufred» (50). Jeget klager: «aldri er du her» (52), «dagene kommer / forsvinner» (53), «tida fører / strømmer // gjennom meg» (56). Jeget er kvernet av ensomheten og sammenlignes med forlatte og kalde naturlandskap: «i meg / øde snøvidder […] // i meg / islagte vann», men «gjennom tåke sol» (38). Jegets komplekse følelsesliv og særlige lengsel uttrykkes gjennom natur- og vandringsmetaforikken. Diktsamlingens kulmineringspunkt blir likevel ikke realiseringen av reisen, men det at «nye landskap» åpnes inne i jeget (60). Vandringen går dypere i jegets indre, og nye forestillingsverdener trer fram. Den første diktsamlingen er som en åpning, en forberedelse på en mye større reise diktjeget skal gjennomgå i de neste diktsamlingene. Samtidig bringer vandringen inn to motelementer – jegets venting og den tiltenkte vandringen. Jo lenger jeget venter, desto mer «vandrer» hun i tankene. Beskrivelsene av naturen i bevegelse intensiverer den narrative dimensjonen av diktene, selv om vandringen først og fremst symboliserer mangel på noe.

Denne spenningen mellom bevegelse og venting formidles også gjennom bildene som viser kystlandskap, sjø, vann, fjell og nattland-

skap med fugler. Leseren vandrer med blikket gjennom det myke akvarellandskapet. Det er natt, eller skumring, eller blåtimen, og fuglene flyr lavt over horisonten. Vinden er usynlig, men vannet er i bevegelse. Landskapet er tomt, rent og stille, bare en lett bris summer over viddene. Diktenes forhold til illustrasjonene som avbilder naturen i bevegelse og forandring (vannet, horisonten, høstblader) viser også en ny forståelse av deres narrativitet.

Vandring som et uttrykk for introspeksjon og håp

I *havets mor* er reisen allerede foretatt, tiden har modnet og ventingen er erstattet av bevegelsen. Først introduseres det en entitet kalt «havets mor» – hun med «havets pust», hun som «verner om sine barn» og «gråter vår felles sorg / hvisker våre drømmer».[10] Havets mor er «i havets favn / i vindens reise», altså en flyktig og allestedsnærværende figur som i likhet med det lyriske jeget i forrige bok lengter etter å dra av gårde, fly som en fugl, dra under ørnens skygge «til håpets øy». Kort etter er vi vitne til et avskjedsøyeblikk mellom bokas jeg og havets mor.[11] Etterpå gir diktene uttrykk for et dypfølt savn etter hun som har dratt eller forsvunnet. Var hun jegets mor? En slags forhistorisk sjamanistisk figur? En ånd? En sjøfugl? Eller en metafor for den gamle verden? Selve vannkraften, havets potensial? Som en reaksjon på hennes forsvinning drar diktjeget av gårde for å finne henne. Siden det øyeblikket blir jeget i evig bevegelse, preget av både dypt savn og åpent syn mot verden hun møter.

Den narrative reisen diktene tematiserer, utvikles også visuelt. Selve diktene har en flytende form, ordene danser på papirarket, og verslinjene og strofene er i bevegelse, som i det følgende diktet: «fra en verden til en annen / vandre / til verdens ytterkanter / bak himmelen / vandre / myke / varme / øyne / fra verden til verden». Det er nærmest en essensiell vandringsopplevelse som skildres her – vandringen mellom to

[10] *havets mor* er i sin helhet unummerert, så jeg henviser ikke til konkrete sidetall.

[11] Replikker til havets mor innledes med «hun sa», så vi kan anta at havets mor er en annen stemme i diktet. Samtidig kan de to stemmene forstås som to kontrapunkter som kjemper om den talende posisjonen i diktet.

verdener. Motivet gjentas flere ganger i diktet, og gjentakelsen av ordene «verden» og «vandre» (og «varme» innimellom) skaper en tydelig klang. Diktet har også sterk figurlig utforming der pausene fragmenterer verslinjene og skaper en bølgelignende, flytende rytmikk og form. Samtidig oppfordrer diktet til å leve seg inn i jegets vandringsopplevelse: «myke / varme / øyne». Det er ikke vanskelig å gjenkjenne følelsen i kroppen når man har streifet lenge i vinden og kald luft.

De korte verslinjene i *havets mor* består ofte av kun noen få ord som repeteres på tvers av diktsamlingen. Det er ofte ordene knyttes til sanselige inntrykk og bevegelse, som for eksempel «vandre», «vugge», «komme», «bort», «lenger» osv. De betoner språkets iboende melodikk samtidig som de skaper kontinuitet i diktsamlingen. Vi finner flere anaforer og epiforer, men selve rytmen har ingen regler. For eksempel i neste diktet: «sortere enn sort / kullsort / dreier / mot lyset / blir langsomt lyst / glimter i lys / nok til / at jeg kan se». Her er det mørket og lyset som settes mot hverandre. Hele diktet utvikles fra det kullsorte standpunktet og synker inn i lyset som jeget kan se. Den visuelle utformingen av diktet, hvite bokstaver på den kullsorte bakgrunnen, står ikke listet i en rett stolpe, men ordene danner en liten bølge med en gjenspeilende struktur. Den tekstlige rytmikken blir da møtt med bokas materialitet, den blir innrammet og «motmålt» (countermeasured) på denne måten.

havets mor er unummerert, sidene er svarte og teksten speiles på den glatte, svarte overflaten når man blar i boka, som om delene gjennomtrenger hverandre. Mangelen på nummerering i forbindelse med den flyktige materialiteten gjør det på en måte enklere å miste oversikt over boka. Dette har i seg selv en narrativ betydning – det er som om det var det samme hvor leseren befinner seg, man kan gå seg vill i boka. Det er kanskje en motsatt narrativ betydning, den fører ikke til mer linearitet, men den gir oss et rom for spenning hvor det visuelle og det tekstlige sammenblandes og samskaper en intermedial fortelling. Diktsamlingen blir samtidig gjort om til et artefakt der det materielle i noen øyeblikk kan overspille det innholdsmessige, og av alle Persens utgivelser minner denne boka mest om kunstnerbøker. Til syvende og sist trenger også leseren inn i den poetiske verdenen – hens egen fysiskhet

gjenspeiles på sidenes blanke overflate, og slik blir hen ett med bokas verden.

Enkle hvite illustrasjoner som formmessig minner om nordnorsk natur (vi kan se prikker som i et snødekt landskap, reinsdyr, nakne grener) virker som et supplement til teksten. Ved siden av disse tegningene inneholder boka større malerier med svært abstrakt billedspråk, ofte i sterke, kontrasterende farger. Bildene skal fungere som «egne fortellende elementer» ifølge forfatteren (Greiner, 1995). Den vesteuropeiske abstraksjonen som har formet Persens eget kunstneruttrykk, har vært preget av en såkalt uttømming av mening. Den abstrakte kunsten skulle gi avkall på å avbilde noe – den skulle tvert imot være kunst i seg selv. Persens bruk av abstrakte bilder i *havets mor* streber ikke etter å avbilde noe, men de er funksjonelle elementer. Bildene får en narrativ rolle – som chiffer og symboler – eller avtrykk og veivisning.

Bokas svarte farge speiles også i motivene. I et annet av diktene leser vi om det sorte hullet:

det sorte hullet
er det hit du skal
jeg hører deg puste
jeg hører min egen
stemme
under skyene

hullet åpner seg
og
jeg faller
og
faller

i livets grav

Er det graven eller livet jeget faller i? Drar jeget fra det mytiske kontinentet til virkeligheten, eller nærmer det seg døden? Jeget svever og flyter videre – kanskje på den andre siden, bak hullåpningen. Den spe-

sielle utpekingen av den svarte fargen i forbindelse med havet peker i mange retninger – havet som det myteomspunne og uutforskede stedet, det fjerne og eksotiske, det nattlige, men havet er også oljesjøen.[12] Også boka i seg selv er en svart grav – den holder ordene stille og fastfrosne, og bevegelsen går aldri utover den og skjer bare i leserens sinn. Samtidig gjenspeiles graven i havet som tvert imot alltid er i bevegelse (og fonetisk sett klinger graven og havet sammen).

Gjennom boka går jeget seg vill, kan ikke nå havets mor og vet ikke selv hvor hun skulle («hvor hun dro / vet ingen»). Selv om jeget ikke finner henne, letter stemningen mot slutten. Lyset trenger gjennom, og jeget holder ved minnene og finner sin indre kraft til å fortsette til det egentlige målet: «på et hav uten strender seiler jeg / mot håpets øy». De siste diktene kan minne om en gledessang – det er ikke lenger havets mor som søkes, men håpet. I det siste diktet som begynner med «mitt / hav / kjærlighet» blir tonen mild og drømmeaktig. Havet blir sammenstilt med kjærligheten, jeget ønsker å berøre det, «bringe drømmene til verden». De siste linjene «reise mens jeg reiser» antyder at jeget blir evig reisende. Reisen blir ikke avsluttet selv når livet har sluttet, når havets mor er tapt og det ikke finnes noen slutt å nå. Man finner derimot håp på reisen. Reisen er selve essensen av eksistensen – i alle dens former. Den labyrintiske formen til den siste illustrasjonen (på motsatt side av diktet) vekker assosiasjoner til en indre og meditativ reise, selvgransking. Reisen som jeget metaforisk gjennomgår i naturen, kan også speile noe annet – en introspektiv vandring, en identitetssøken. Gjennomføringen av reisen kan sammenlignes med en avsluttet selverkjennelse. Slike bilder oppfordrer oss til å søke etter enda flere skjulte meninger i de korte, men assosiasjonstunge diktene.

Havets mor kan leses som en hyllest til reisen, til bevegelsen, til den evige forvandlingen i naturen. Reisen – vandringen er både metaforen for livet og symbolet på jegets identitet. Reisen utgjør også innrammingen av diktsamlingen, det er diktenes skjelett. Den utløser diktene og former dem samtidig, rent visuelt og rytmisk. Havet bølger slik som jeget bølger i dets favn, med motvind i seilene – slik som ver-

[12] Denne henvisningen finner vi også i *under grønn ring vandre:* «fjellveggene speiler seg / i oljesjø» (14).

sene bølger i takt med hverandre. Innholdet gjenspeiles i formen. Bevegelsen ligger i selve ordene, i verslinjene, i sekvensinndelingen, alt bølger sammen med havet. Møtene mellom teksten og bildene og den figurative utformingen av både det ene og det andre gir diktene en egen rytmikk. I *havets mor* er vandringen både et narrativt virkemiddel og en retorisk figur.

Vandring som meningssøking og flukt

I *av skogens sus spirer nytt* foretar det lyriske jeget en helt annen reise. Diktsamlingen er biografisk og svært ekspressiv. Den bunner i den helt private historien til Persen som har mistet sitt eneste barn. Hennes datter døde etter en langvarig sykdom og diktsamlingen ble laget som et poetisk rekviem (Langås 2006; Larsen 2008). Med denne diktsamlingen skriver Persen seg inn i en lang poetisk tradisjon der forfatterens egen tapserfaring skildres og bearbeides. Det gjør den på ingen måte mindre autentisk og smertefull, men det viser snarere en underliggende narrativ tendens som oppstår i møtet med den poetiserte tapserfaringen. Samtidig er dette den første diktsamlingen som mangler bilder. Den markerer en slags oppdeling av Persens kunstneriske produksjon hvor det litterære og tekstlige atskilles definitivt fra det visuelle. Ordene er bærere av en så stor tragedie at ingen bilder kan formilde eller forskjønne denne følelsen. Vandringen blir nå fullstendig overført til teksten. Det finnes ikke lenger noen subtile akvareller eller kraftfulle oljemalerier som kan avlede vår oppmerksomhet fra hovedmotivet i boka.

I *av skogens sus spirer nytt* beveger jeget seg i tid, fra tidspunktet da dattera døde, til et punkt når jeget har klart seg gjennom den første sorgen. Historien Persen forteller, er framlagt på en mimetisk måte, dvs. at den presenteres direkte, i presens, og den bruker ikke noen flere medierende hjelpemidler. Det er bevegelsen i tid som rammes inn diktene, og de enkelte punktene i historien følger etter hverandre i form av små øyeblikk. Denne strukturen er et resultat av Persens mangeårige notatskriving. Forfatteren har selv sagt at å skrive diktsamlingen tok

årevis mens hun samlet på små lapper som hun noterte underveis. Disse notat-diktene er ofte korte, kun med 4–5 linjer, men kraftfulle i sin virkning. Satt sammen skaper de en kronologisk historie. Diktsamlingen er delt i seks deler og omfavner flere stadier av forfatterens sorg.

Samtidig minner den bakenforliggende historien om en myte, eller snarere en variasjon over en mytisk struktur og tidsforløp. Jegets reise er motivisk beslektet med Persefone-myten – og Demeters søk etter den forsvunne dattera. Istedenfor antikkens gudinner møter vi her mora (jeget), dattera, kråkene og andre fugler, Gud Fader og Dødsmannen. I første del av diktsamlingen blir vi vitne til datteras bortgang. Hennes død er overmenneskelig, og naturen speiler dette tragiske øyeblikket: Varselet ligger i kråkeskriket og stirrende ugleøyne (9), og «den dagen vender sommeren / søker mørkere netter» (16). Mora løper i fortvilelsen etter henne: «i harme hamrer jeg på himmelporten / slipp meg inn / jeg har noe å hente / som ikke hører dere til» (14), ber hun, men døden kan ikke overvinnes eller reverseres. Til slutt må hun bare stå overfor realiteten: «dødens makt driver meg / dit hvor hun ligger / på likbordet» (20). Den abstrakte døden virker plutselig mye mer konkret, der på likbordet. Her må de to skille lag og dra hver sin vei. Jenta, i samsvar med gudinna, må ferdes til de dødes rike, men i motsetning til Persefone stiger hun ikke ned, men hun farer opp til «de dødes himmel»:

> hun har startet veien
> hun ikke vender tilbake fra
> øynene mine blir trette av å følge henne
> leter på kveldshimmelen
> narrer meg selv til å tro
> at hun vinker til meg
> glimtende fra de dødes himmel
> (29)

Dattera «startet veien» og hennes vandring begynner etter døden. Avstanden mellom de to beskriver mora som «en flommende elv» (30). Hun vil helst følge den avdøde dattera, krysse elva, men innser selv at mens dattera kommer inn i himmelens rike, må hun gå ut, bort fra

savnet og tapet. Hun «risser grensen for smerten» (34) og må leve videre.

Det finnes ingen annen forløsning enn akseptering. Men prosesseringen av tapet er vanskelig og smertefullt. Jeget finner trøst i drømmene. Der flyr hun og vandrer, og vandringen virker som en utflukt fra denne verden, bringer frigjøring og trøst:

> i drømmen flyr jeg rundt fjell tinder klipper
> av egen kraft uten vinger
> i drømmen griper hjelperen min hånd
> viser sti i ødemarken
> (39)

Vandringen i drømmene viser til nærheten med naturen, det er blåstrupens sang og skogens farge som leger det sårede hjertet. Men om dagen er retningene i livet mer diffuse, ødemarken tar over alt:

> forlatt på jorden
> med tomt skall vandre som fremmed
> rastløst lete trøst
> i verdens fire hjørner
> (49)

Vandringen kan omfavne begge deler – både den gledelige utforskningen av nye kanter, og på den andre siden ensomheten og håpløsheten. I noen øyeblikk vandrer hun full av dyp innsikt og sans for det umiddelbare, mens andre ganger som et tomt, identitetsløst skall. Hun ønsker å rømme til trekkfuglenes rike «for å finne sjelskraftens kilde / håpets søstre og egen frelse» (50). Håpets søstre joiker med «deres milde joik» (57), og det er deres og naturens nærhet som helbreder sjelen. Henvisningene til den kjente naturen og kulturen bringer trøst, hennes samiske identitet gir henne styrke. Tida går og i avslutningssekvensen finner det sørgende jeget ro og forsoning med havet omkring: «jeg vasker ansiktet i saltvann / tilbyr havets mor mitt halve hjerte». Havets mor fra den forrige diktsamlingen er tilbake og viser igjen

veien til håpet. Vinden tar lidelsen og jeget kan puste ut og inn på ny (kanskje ikke lenger som menneske, men forvandlet til en fugl).

Den narrative strukturen som ligger til grunn for samlingens oppbygging, har en konstellasjon som Peter Hühn kaller for «prototypical experience of loss» i sin bok *Facing Loss and Death. Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry* (2016).[13] I denne boka ser han nærmere på den narrative dimensjonen til lyriske dikt som omhandler sorg og tap, og han finner et felles trekk – nemlig at i slike dikt blir den klassiske, narrative oppbyggingen en måte å takle det utenkelige på. Den tydelige strukturen gir oss mulighet til å sortere opplevelsene og bearbeide det traumatiske på en mer konstruktiv måte. Han retter oppmerksomhet til den kognitivistiske tilnærmingen til sorgterapi som undersøker hvordan språket og narrativet rammer inn vår tapserfaring og hvordan vår selvfølelse er relatert til forholdet til de andre. De pårørende møter ofte samme utfordring: «They strive to re-build meaningful coherence and narrative continuity in their life after the painful disruption and paralysis brought on by the shattering experience of loss» (Hühn 2016, 8). For å klare seg videre, er hovedmålet med sorgmestringen å gjenoppbygge meningen i livet – og for å gjenerobre og gjenoppbygge denne, rekonstruerer man gjerne det erfarne traumaet i kronologisk rekkefølge. Persen sier selv: «Ord gir sorgen form», og «[å] *formulere* blir forsøk på å få orden i kaoset» (Larsen 2008).

I *av skogens sus spirer nytt* har det gått flere år, flere somre siden dattera døde. Jeget har gått seg vill i drømmene, følt seg forlatt på jorden. Men naturens gang, den stadige forandringen og tilbakevendingen, gir et nytt håp og ro til sjelen. Ingenting er glemt, men havets mor er evig og sjøliljer og trekkfuglene kommer hver sommer – og lidelsen og livskraften bytter posisjoner. Narrativiseringen av den lyriske opplevelsen, framhevingen av koherens og kontinuitet har en terapeutisk virkning på både forfatteren, diktjeget og til syvende og sist også leseren. Den narrative rammen kan avgrense sorgen, gi form til sørgingen, og øke sjansen til å forstå hvor denne reisen vil føre hen. Også leseren kan føle håp ved at når tragedien inntreffer, kan den rammes inn og be-

[13] Hühn har forsket på narrativitet i lyrikken også før og har også argumentert for en narratologisk lesning av lyrikken, se Hühn, 2010.

arbeides, som kan være en forsonende tanke. Persens små, korte, minimalistiske dikt skiller seg betraktelig fra diktmaterialet Hühn har undersøkt. Persens diktsamling er faktisk en samling av sørgende øyeblikk, en sekvensering, et partitur med ulike akkorder som formidler alle de ulike tonene ved sorgprosessen. Å komme til forløsning og forsoning var uunngåelig for jeget – og for forfatteren selv. Vandringen har både vært en del av håpløsheten og frigjøringen ved denne prosessen. Den narrative strukturen som jegets vandring gjennom sorglandskapet skaper og erfarer, er et bilde på – eller en parallell til – søken etter mening.

Vandring i akkorder og kontrapunkter

under grønn ring vandre er den diktsamlingen som tydeligst drøfter vandring som ikke bare motiv, men også som tema. I selve forordet kan vi lese: «vindene / hit og dit // sommerfuglene / hit og dit». Det gjentakende «hit og dit» antyder at vi skal på en lang og kanskje tilbakevendende reise. Denne diktsamlingen er den mest komplekse og med de lengste diktene. Den gir slipp på det minimalistiske vi kunne finne i de forrige diktsamlingene og utvikler flere motiver samtidig, mens vandringen er den kraften som skaper spenning og utvikling. Teksten er delt i ni deler (I–IX) med flere narrative linjer som krysses og flettes sammen. Noen av delene har sterke episke trekk, og tidsforløpet kan rekonstrueres på en nærmest kronologisk måte, men også de inneholder mange avveininger og motsigelser. En annen endring består i at vandringen ikke lenger bare er et privat tema. Vandringen skjer ikke i et vakuum, og vandreren er ikke alene på sin reise. Hver reise innebærer også kontakt med omverden. Vandringen byr på nye møter – med både naturen og kulturen, mellom mennesker og kulturer. Nye forbindelser og brytninger skapes. Vi får lese om møter som frodig grobunn for videreutvikling, og møter som kollisjoner, som nødvendigvis innebærer en aller annen form for tragedie.

I *under grønn ring vandre* er diktene dessuten polyfoniske, flere stemmer kommer fram og flere perspektiver blir framkalt innen ett dikt

eller en del og satt opp mot hverandre, for ikke å snakke om at også to språk møtes her og settes opp mot hverandre siden boka er utgitt tospråklig. I motsetning til de tidligere diktsamlingene finner vi ikke en enestående bakgrunnshistorie her, men historiene er mer komplekse og sammenflettet, noe som også gir flere tolkningsmuligheter. Dette gir et utgangspunkt for flere kontrapunkter, narrative segmenter og sekvenser som interagerer på forskjellige nivåer. Tematisk sett handler diktene om vandring, stedsforlatelse, utvandring, avskjed med det gamle og kjente og ankomst til det nye og ukjente, inkludering og til sist misforståelse og utenforskap.

Diktenes form er litt lengre, uten strofeinndeling, de korte verslinjene preges ofte av tydelig rytmikk og en viss språklig akkumulering (tankestrøm). I det aller første diktet blir diktjeget oppfordret til en reise av en mytisk hann-skikkelse / duet som sier til henne[14]:

bli med
til min ørken
hvor ormene
sniker under sanden
skorpionene venter på
nattemørket
bli med
luftens skip bølger
smak små grønne blader
fra ungdommen
jeg er i bjørketrærne
jeg er vinden
lyden av pust
sa han
mitt hjemland
speilning
(s. 10)

[14] Diktsamlingens paratekster presiserer at reisen foregår «på flere plan» – bl.a. «et kjærlighetsforhold mellom en mann og en kvinne». Dette er også en stemmefordeling jeg drøfter videre i lesningen min. Diktjeget identifiserer jeg da ofte som en kvinnelig stemme.

Det er ikke lenger det kjente nordnorske landskapet som han beskriver – det er et eksotisk og fremmed land, så fremmed som det kan være. Eller kanskje er det hele bare en illusjon, et kall til eventyr. Han er vinden, selve bevegelsen og hans land er en speiling, et luftslott. (Eller er hennes land bare en speiling?) I neste dikt kan vi lese at han til og med ikke hører til noen, kanskje ikke noe sted heller: «jeg hører ikke til deg / ikke til dere / ikke dem / sa han / og dro ut» (12). Han er ikke bare fremmed, han er også udefinerbar, usammenlignbar. Han utfordrer jeget som på slutten av del I drar på ferd for å oppsøke de fjerne kantene han lokker henne til. Her får det ukjente ganske monstrøse konturer når jeget drømmer før avreisen: «jeg / drøm på flukt / de drepte meg / gjemte meg bort» (14). Vandringen er ikke lenger knyttet til glede, håp og introspeksjon. Nå har den også blitt en trussel, en utfordring og en farlig oppdagelsesreise.

I del II er jeget på reise som først virker spennende med sine «åpne vidder» og «endeløse strekninger», men selv om hun prøver å bli ett med naturen, «omfavner rytmene / for ikke å glemme bildet» (18), blir det kjente snart ukjent. Hun klarer ikke å være i takt med forandringen, og reisen vekker nye spørsmål:

> hvorfor hit til havkant?
> for å fange kveldslyset
> eller havets hukommelse?
> snødekte fjellberg strekker seg
> høyere
> speiler seg mot bunnen
> og jeg som en skygge imellom
> leter etter ord
> (20)

Målet med reisen blir stadig mer utydelig og ordene utilstrekkelige. Jeget vet ikke lenger hva som var det viktigste – var det kveldslyset med all sin forgjengelighet, eller havets hukommelse med sin dybde og urgamle opprinnelse? I del III er hun kanskje i paradiset: «forvillede gjenferd vandrer / i paradisets hager / spør seg selv hvem de er» (30), som vi kan

lese som et slags varsel. Videre spør jeget: «hvem er jeg / trenger meg på / tankene dine / søvnen din / drømmene dine / hvem er jeg» (32). Slik som jeg leser de siste diktutdragene, varsler denne målløsheten og denne utspørringen om et kommende identitetstap. Hun kommer til å bli et av gjenferdene. Reisen er ikke bare en form for selvutvikling, men også selvutslettelse. Det er vanskelig å finne seg selv når alt er blitt så annerledes. Usikkerheten uten rotfeste, uten tilhørighetsfølelse fører jeget til å «trenge seg på» duet og duets drømmer, duets identitet. Og ikke bare det – jeget «åpner / hemmelige dører / i hagene dine / stjeler / din erkehellige sjel / hvem er jeg […]» (32). Hun identifiserer seg videre som tyv, hedning, åtseleter, gribbenes følgesvenn osv., men ingen av disse identitetene kan utfylle hennes eget tap.

Jegets søken etter ord og mening er ikke bare en introspektiv reise som i *havets mor*, men også en dannelsesreise. Her kan vi også tolke den som et interkulturelt møte mellom fremmede kulturtenkninger og forskjellige verdisett. Her blir det både kollisjoner og åpenbaringer. Hvem blir man når man forlater sine røtter? Refleksjonen over dette bringer neste dikt:

> fremmede ord trenger seg fram
> i tankene
> krever plass
> sier de
> styrer
> vet ikke om jeg skal
> tro
>
> fremmede ord seiler forbi
> ler av min uvitenhet
> stopper ikke
> drar lenger ut
> […]
> (34)

Både språket og troen blir annerledes, hjemkulturen blir relativisert,

trivialisert, latterliggjort. På slutten av diktet åpner hun «også hjertet sitt» og «synger med» (34). Kulturen er her direkte knyttet til språket og muligheten til å uttrykke seg, men også til troen og verdiene. De fremmede ordene overtar styringen, de er med på å endre jegets selvoppfatning, gir henne nye kriterier å rette seg etter. Dette blir enda mer tydeliggjort i utdraget fra det neste diktet som er en sterk kollektiv anklage mot kulturassimilasjonens virkninger: «ble vi alle narret til / scenen hans / danse hans rytmer / joike bort all forstand / tro dette er oss / at vi har funnet / vårt dypeste selv / det som forteller / at vi er […]». Som konsekvensen av alt dette vet jeget ikke lenger hvem hun er:

spør meg ikke hvem jeg er
vet ikke svaret

vet ikke lenger

jeg vandret så langt
over hav og marker
fjell og tinder opp og ned
krysset land
spurte hvor jeg var

på denne urolige reise
møtte jeg frender
spurte også dem
de visste ikke heller
(38)

Jegets utvikling og transformasjon, hennes møte med en annen kultur, er skildret ved hjelp av et vandringsnarrativ og framstilt som en desperat søken etter en ny identitet. Hun har vandret så langt i det ukjente at hun har mistet seg selv – sitt indre kompass. På reisen har hun blitt transformert – kanskje fornorsket – og tilpasset det nye samfunnet. Samtidig har hun forblitt ugjenkjennelig for seg selv og sine nærmeste, identitetsløs, splittet, «som en skygge imellom».

De første tre delene av diktsamlingen er de mest kompakte, og gjennom vandringstematikken problematiserer de en identitetsendring som oppstår i møtet mellom to kulturer hvor majoritetskulturen overvinner og utvisker minoritetskulturen. Diktene bærer tydelige narrative elementer; korte vers skaper en dynamisk rytme, og gjennom naturbeskrivelser hvor jeget stadig er mer atskilt fra sine omgivelser, og stadig mindre gjenkjenner landskapet rundt, bygges det en økende følelse av fremmedgjøring. I de neste to delene (IV–V) møter vi to kvinnelige skikkelser på flukt (*tusen år,* ei drømsøster). Ut fra den helhetstanken jeg har skissert innledningsvis, kan vi tolke disse skikkelsene som jegets forsøk på å gjenoppta den tapte historien, den mytiske urtiden, noe som hun kaller «de glemte fortellingene» (22). Men grensene smeltes, og identitetene blir sammenvevd. Narrativet virker etter hvert mer og mer fragmentert, og tvers gjennom tragisk. *tusen år* blir angrepet på bredden og dratt inn i verden hun ikke hører til. Drømsøster blir derimot drept av guds sønner; de åt sjelen hennes og «kastet hjertet» (62). Diktene har endret seg til balladelignende fortellinger med en polyfoni av diktstemmer, og avstanden mellom den fortellende og det fortalte økes. Samtidig problematiserer diktene utenforskap, tro og mistro knyttet til det fremmede.

I del VI er vi invitert til ødemarken. Diktet påkaller lytteren: «hør / jorda synger / hør / hvordan den bruser / og hvisker» (70). Men hvem snakker, og hvem skal høre dette? «jeg er blå sky», sier diktstemmen. Perspektivet har endret seg. Vi kan forstå dette kallet som en oppfordring til hjemreise til villmarken, til å løpe «øde stier / i det mørke landskapet» hvor noe nytt åpenbares, for «i ødemark åpnes verdener» (74). I delens siste dikt møter vi igjen «hun». Det er uklart om hun er den samme som før, men hun er umiskjennelig også på vandring.

hun gikk seg bort i utmark
kjente ikke traktene
nord eller sør
falt i vannpytter
snublet i steiner
hang fast i greiner

løpende pesende
med redselens vinger
dag skumring natt
uten å finne fram
uten å vite hvor
i morgengryets lys
se markene
(s. 78)

Har hun mistet seg selv på veien tilbake til villmarken, eller har hun tvert imot funnet sitt ståsted? Hennes ferd beskrives i en rytmisk ordfoss hvor både det konkrete og det metaforiske sammenflettes. Hver verslinje forteller en historie – et nytt steg dypere i det ugjenkallelige. Del VI begynte med henvendelser til leseren og lyriske beskrivelser hvor jorda ble besjelet – den sang, gråt og drømte – og sluttet med en ganske episk beskrivelse av jegets forvillelse i skogen. På slutten trådte vandringsmotivet fram igjen – som et varsel om, eller en tilbakekomst til det ville i oss.

I de neste delene (VII–VIII) er narrativene sammenvevd, jeget og mannen møtes og skilles i alle mulige former, til slutt får hun et barn i byen og lengter etter skogen og villmarken. Sekvensen åpnes med et ganske brutalt bilde – jeget fant «halve hodet hans / på bordet» (82). Hun virker både lettet og skremt på samme tid, men mannen dukker opp igjen i neste dikt «i en annen ham» (84). De to møtes stadig på nytt: «han kom / med tranen / satte seg / ved siden av meg / risset ei ildbru / på himmelen / tilbød vågale / vinger» (86), mens i neste dikt: «han leste dikt / til fuglene / forlot meg på grensa / dro tilbake til sitt eget rike» (88). Er dette to øyeblikk, to segmenter fra forskjellige tider satt mot hverandre? Var mannen en trekkfugl som inviterte henne til sitt fjerne hjemland, en som beveger seg ved grensene, et gjenferd, halvt menneske / halvt trane? Det er kontinuitet og overskridelse i både motivene, det narrative forløpet og symbolikken. Han er fortsatt vinden (10), halvuhyret (12), den som ikke hører til noe sted. Kontinuiteten finnes også i gjentakelsen av den innledende paradissymbolikken: Jeget omtaler stedet som en paradishage, men en paradishage som blir «et

nødlidende sted», hvor vannliljer angriper, «asfalten hard å trå på», liljen «forvandles til uhyre» og syrinbusken slår (90). Kontrastene mellom villmarken og paradishagen/byen bringer inn frykt. Hun har blitt en fange i det tilsynelatende paradiset. Når hun får barn, blir hun igjen «i den navnløse byen», drømmende om skogen, viddene og engene, som en elvemusling med sin egen, indre verden der alt skjer sakte (100–102) i motsetning til omverden.

På slutten av diktsamlingen, i den aller siste delen (IX), møtes kvinnen (jeget) og mannen igjen – i krangel og kamp. Hun følger ham til fjelltoppen han hopper ned fra. Kanskje går han til bunns, kanskje gjenopplives han, men hun vil ikke vite mer, hun vil bare fly, bli fri fra ham slik at også han kan bli fri fra henne (112). Den sårende forbindelsen tar endelig slutt, i alle hans og hennes former. I det aller siste diktet leser vi: «den truende skyggen / ble borte», hun er frigjort, men reisen er ikke ferdig. «under grønn ring / vandre / hørte du / klangen?» (114). Hun blir påkalt til vandringen videre. Det finnes ikke et fast mål, men bare en stadig vandring.

under grønn ring vandre inneholder en myriade av vandringsfragmenter som både intensiverer og motsier hverandre. Den lyriske flertydigheten utfordrer den narrative helheten, de skiftende utsigelsesposisjonene og den uklare rollen til det lyriske jeg. Hun og andre stemmer i diktene skaper sammen en ustabil polyfoni, men uansett fungerer alt dette sammen som et eller flere langdikt.[15] McHale definerer nettopp slike brytningsøyeblikk som kilden for den lyriske narrasjonen. Diktene består av flere segmenter med jegets og duets ulike inkarnasjoner. De er ikke lenger i takt, men de er duplessiske akkorder som slår mot hverandre i en vill symfoni. Diktsamlingen er full av narrative kontrapunkter, vandringene er ikke lineære, men de blir bøyde og spirallignende. Motivisk sett er diktsamlingen i slektskap med *havets mor* – skjønt denne gangen ble reisen utløst av den mystiske hannen/vinden/fuglen – så det var ikke savnet etter noen, men nysgjerrigheten som startet vandringen. Den fører derimot ofte til sammenblanding, forvandling og kaos. Narrativfragmentene gjengir ikke en kronologisk historie, de krasjer, kolliderer og forskyver hverandre, men

[15] Denne indre splittelsen anser Smaro Kamboureli (2007, 191) som et vesentlig trekk ved langdikt: «the long poem is defined by its desire to destabilize its constructive elements».

samtidig skaper de en kaotisk fortellingsstruktur med antydning til tidsforløp.

Denne bevegelsen gir uttrykk for en dyp indre trang i jeget, trang til å forlate og reise – fra hjemlige strøk til ørkenen, fra byen til skogen, fra fjelltoppen til havet på fuglenes vinger. Møtene med naturen er intense og fulle av mystikken i motsetning til den nye menneskeverden (byen, paradishagen) som synes å være en trussel. Jeget vandrer ustoppelig og tilbakevendende, gjennom det fiktive rommet – og gjennom tiden også. Vandringen bringer også fremmedgjøring og fremmedfrykten. Alternativet, det å slå seg til ro, slutter imidlertid alltid tragisk. Vandrerens sjel er dømt til evig rastløshet. Den uendelige vandringen blir til skjebnen, fra et sted til et annet, fra et liv til et annet. Jeget vugges og bølges fram og tilbake, i takt med stjernerytmen, ber havets mor: «vugg meg inn i bølgene / la meg gynge / fram og tilbake / i mors favn / fram og tilbake» (22). Her smeltes det metaforiske og det narrative sammen – og virker i akkorder og kontrapunkter.

Noen ord på slutten av reisen

Vandringsmotivet har utviklet seg kontinuerlig gjennom alle de fire diktsamlingene jeg har fokusert på – fra et metaforisk bilde (på savn eller lengsel), til et visuelt bilde (i form av figurdikt og illustrasjoner), og til en spesiell rytme, struktur og kontrast i diktene. Det ble ofte knyttet til diktenes episke innslag, men narrativitetsnivået i de analyserte diktsamlingene var ulikt. Noen ganger var diktene episk-narrative, mens andre ganger lå diktenes narrativitet et annet sted – ofte i diktenes underliggende struktur og dens segmentering. Men også i disse tilfellene møtte vi vandringsmotivet via det lyriske jegets selvgransking, forvandling og berøring med omverden, og via dets forveksling med de andre stemmene i diktene. Mens reisen og bevegelsen var selveste målet det lyriske jeget strebet etter i *havets mor* og *under grønn ring vandre*, virket vandringsmotivet annerledes i *av skogens sus spirer nytt*. Der ble motivet et virkemiddel som muliggjorde en langsom forløsning. Samtidig har vandringen vært en del av diktjegets identitet, og

den har ofte pekt mot den samiske kulturen og historien.

Det finnes imidlertid en interessant fordobling eller indre splittelse i motivet. I utgangspunktet er vandringen et essensielt element knyttet til den samiske kulturen og skjebnen, den er et slags identitetsmarkør – og dette motivet utvikles i flere av diktsamlingene med ulik tyngde. Men på samme tid er det ofte knyttet til noe fremmed for jeget selv: «vandre som fremmed», som det heter i *av skogen sus spirer nytt*. Naturlandskapet i det nye landet er ofte fremmed, menneskene er fremmede og til slutt blir også jegets selvidentifisering smittet av denne fremmedheten, som i *under grønn ring vandre.* Å møte det fremmede rundt og i seg selv er en uatskillelig del av ens vandring. Kanskje nettopp her ser vi at vandringen mer enn alt annet handler om introspeksjon.

Persens diktning er hyllest til det omflakkende livet. Det er rimelig å tenke at det nomadiske delvis kan forklares med henvisningene til samisk kultur og væremåte, men den forklarer ikke i seg selv den poetiske formen. Persens poetiske språk er universelt, og givende også for dem som ikke tar det samiske ståstedet. Vandringen ligger i metaforene, i språket, i vekslingen av bildene, i fuglesymbolikken, og i strukturen. Diktene kan stå for seg selv, men deres virkning blir tydeligst når de leses som en sammenflettet historie. Tross alle avbrytninger kan vi finne en del kontinuitet i de fleste diktsamlingene. De er ofte komponert som vandringsnarrativer, der bevegelsen, flukten eller tilbakekomsten former teksten. Også det lyriske jeget er i stadig bevegelse. Det utforsker og estimerer avstander, drømmer seg bort og tilbake, svever med vinden og flyter på bølgene. Samtidig er vandringen et stilistisk og strukturelt grep – en måte å komponere diktet på, sekvensere diktsamlingen, skape myke overganger eller kompleksiteter i det motsigende og forvirrende. Vandringen blir da mer enn bare et narrativt motiv – den ligner snarere på et poetisk virkemiddel.

Litteratur

DuPlessis, Rachel Blau 1996. «Manifest». *Diacritics* 26, nr. 3/4.

Greiner, Robert 1995. «Synnøve Persen med ny diktbok: 'Havets mor'». *Altaposten*, 23. februar, 1995.

Hühn, Peter 2010. «Plotting the lyric: forms of narration in poetry». *Literator. Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 31, nr. 3.

——— 2016. *Facing Loss and Death. Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry.* Berlin/Boston: De Gruyter.

Kamboureli, Smaro 2008. «The Long Poem's Race away from Modernity». I Karlsen, Ole (red.). *Krysninger. Om moderne nordisk lyrikk.* Oslo: Unipub.

Karlsen, Ole 2011. «'The short and long of it.' Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt». I Karlsen, Ole og Thorstein Norheim (red.). *Volds linjer.* Oslo: Unipub.

——— 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept' - Norsk lyrikk i 2000–2012 i formperspektiv». I Karlsen, Ole (red.). *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvinds Rimereids forfatterskap.* Oslo: Novus forlag.

Kittang, Atle, og Aarseth, Asbjørn 1998 (1968). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Langås, Jasse 2006. «Det store tapet». *Nordlys*, desember 2006.

Larsen, Peter Stein 2018. *Lyriske linjer. Fem tendenser i nyere litteratur.* Hellerup: Forlaget Spring.

Larsen, Turid 2008. «Om sorgen som ble dikt». *Dagsavisen*, 27. februar 2008.

McHale, Brian 2009. «Beginning to Think about Narrative in Poetry.». *Narrative* 17, nr. 1.

Persen, Synnøve. 1983. *blå fulger flyr.* Oslo: Tiden.

——— 1992. *vindløs sti*. Iđut.

——— 1994. *havets mor.* Iđut.

——— 2006. *av skogens sus spirer nytt*. Iđut.

——— 2017. *ruoná rieggá vuol váccašit / under grønn ring vandre.* Oslo: Aschehoug.
——— 2023. *balvvat bullet* / *skyene brenner.* Cálliidlágádus.
Wolf, Werner 2013. «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?». I Wolf, Werner et al. (red.). *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media.* Amsterdam: BRILL.
Zettelmann, Eva 2017. «Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building». *Poetics Today* 38, nr. 1.

Nora Simonhjell

«fingertuppene brenner»

Om å berøre og berøres i Synnøve Persens poesi

I sin bok *The Cultural Politics of Emotions* (2004) skriver Sarah Ahmed om hvordan følelsene kan være en vei til forståelse av politiske og historiske sammenhenger. Følelsene kleber til oss, sier hun, og undersøker hvordan følelsene ikke bare er personlige, men dypt forankret og vevd inn i de kulturelle, sosiale og politiske strukturene som omgir oss. Følelsene har en særlig viktig rolle i hvordan vi skaper og forstår verden, vår plass i den, de sammenhengene vi inngår i, hvordan identitet skapes, og hvordan maktstrukturer formes og utfordres. En må ta følelsene på alvor i endringsprosesser, sier hun, og la meg i denne sammenhengen legge til; en må være oppmerksom på hvordan følelsene finner sin vei inn i poetiske tekster, og virker i dem.

Synnøve Persens kunstnerskap er stort. Hennes malerier fascinerer, og hennes poesi utfordrer. Som samisk kunstner, forfatter og aktivist har hun en helt sentral posisjon i offentligheten (Grini 2019; Aamold 2020, 2022). Kunstner- og forfatterskapet er høyt respektert og anerkjent (Bergman 2009; Gaski 1998), og diktene hennes er representert i flere læreverk (Aamotsbakken 2015). Dette gjelder for eksempel teksten «Som å gripe etter regnbogen» som er en sterk kritikk av fornorskningspolitikken (Askeland 2021). Persens tre første diktsamlinger nevnes i det fjerde bindet av *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, der hun roses for sin insistering på «sin ræt til at udtrykke sig i en grænsesprængende frihed, hvor det subjektivistiske prosjekt ikke skal underordnes nogen etnisk eller kulturell kategori» (Rajala og Thisted 1997, 565).

Nyere forskning viser likevel at den samiske litteraturen er underrepresentert i de norske litteraturhistoriene (Reed 2025).[1]

I denne artikkelen vil jeg løfte fram tre dikt som fra mitt perspektiv danner en bro mellom de forskjellige periodene av forfatterskapet. De handler alle om fingertupper. Intensjonen min er å ta tak i disse fingertuppene, og la dem føre meg inn mot det som *brenner* i Persens poesi. Diktene inngår i hver sine samlinger, og er skrevet i løpet av en periode på over tretti år. Jeg er opptatt av motivet, smerten som ligger der, og hvordan en kan bruke denne følelsen til å utfolde forståelsen av diktene. Å brenne seg er vondt, det svir og gir blemmer. Brenner en seg veldig mye, kan en få arr og skader som aldri forsvinner. Jeg leser motivet om de brennende fingrene som en *mise en abyme* – eller en historie i historien. La meg først presentere de aktuelle diktene.

Diktene med brennende fingre

Det første diktet er hentet fra samlingen *av skogens sus spirer nytt*, som kom ut i 2006. Boken kom først ut på nordsamisk under tittelen *meahci šuvas bohciidit ságat* på Iđut forlag i 2005. Den fikk Samerådets litteraturpris i 2006, og ble nominert til Nordisk råds litteraturpris fra det samiske språkområdet i 2008. I *av skogens sus spirer nytt* er diktene gjendiktet til norsk av forfatteren selv. Siden jeg bare har mulighet til å lese og arbeide med de norske versjonene av diktene, er det bare disse som siteres.

> fingertuppene brenner
> jeg makter ikke løfte hånden
> for å stryke mitt barns kinn
> englene synger bak ryggen min
> vil løfte henne vekk (Persen 2006, 22).

[1] Rottem (1998, 662) nevner henne som en av de samiske forfatterne Laila Stien oversatte til norsk, og Andersen gjentar bare samme poenget (2012, 610).

Det neste er hentet fra samlingen *Skyene brenner: poetiske tekster om formødrene / Balvvat bullet: poehtalaš teavsttat áhkuid buolvvaid birra* fra 2023. Dette er en parallellspråklig utgave hvor de samiske versjonene av diktene står på de høyre sidene av boken, og de norske på den venstre, også her er det Persen selv som står for de norske versjonene av diktene.

jeg stryker
de kalde
fingrene

fingertuppene brenner
englene synger
vil de ha meg og? (Persen 2023, 238)

Men allerede i *vindløs sti* (1992)[2] møter vi motivet om de brennende fingrene:

fingrene
som
brente
huden
min

Her er stilen enda mer minimalistisk enn i de to andre diktene, og i motsetning til de to forrige diktene hvor det er fingrene i seg selv som brenner, er det her snakk om at det er berøringen *fra* fingrene som brenner på huden. Siden dette er det første diktet i forfatterskapet hvor motivet brukes, ser vi altså en forskyvning fra en brennende berøring, til at brannen skjer i dem, og at det er fingertuppene i seg selv som brenner.

[2] Samlingen er upaginert. Dette er det trettende diktet i boken. Boken ble første gang utgitt under den nordsamiske tittelen *biekkakeahtes bálggis* på Iđut forlag i 1992. Den ble nominert til Nordisk råds litteraturpris fra det samiske språkområdet i 1993.

Diktene om de brennende fingrene bruker på en fascinerende måte det samme motivet: det er fingertupper som brenner selv om fingrene er kalde, hud som berøres, og i to av diktene er det noen engler som på forunderlig måte er til stede. Dette er et kraftfullt motiv, et motiv som vekker følelser, og et motiv som utvider seg, jo mer en tenker på det. Utgjør de kalde fingrene og de brente fingertuppene samme hånd? Hvem sine fingertupper og hvem sin hud er det som brenner? Er det den som berører, eller den som berøres, som skader, eller skades? Hvordan brenner de brennende fingrene? Brenner de som bjørkekubber, eller tørre småkvister? Hvor lenge har de brent? Flammer det ut av neglene, eller ulmer de bare? Hvordan berøres tiden, fingrene og menneskene? Og hva er det nå med disse englene?

Hva kjennetegner de forskjellige samlingene diktene inngår i? *vindløs sti* er en svært minimalistisk samling som består av dikt og akvareller. Diktene som bare presenteres på norsk, består alle av noen få ord som fordeles på sidene. Boken er upaginert, og har gjennomgående et noe lavmælt og antydende preg. At de åtte vagt skisserte akvarelltegningene er utformet i lyse pastellfarger, og at boken har et lite, nesten kvadratisk format, forsterker dette inntrykket. I sin samiske litteraturhistorie skriver Harald Gaski at det som kjennetegner diktene i samlingen, er at Persen foredler «joikepoesiens korte og treffende uttrykk til nærmest en minimalistisk stil, der alt ytre er skåret bort og diktene står fram i ordenes totale nakenhet» (Gaski 1998, 50). På omslaget av boken finnes en akvarelltegning av et stort blad, tegnet med svake konturer. Bretter en ut boken med omslaget opp, synes hele bladet. Holder en den derimot i hendene og leser, omsluttes diktene av bladet på omslagssidene og hendene som holder den. Inne i den finner vi skissepregede illustrasjoner av fjell-landskap, åser, løvetannfjoner, og grasstrå. Akvarellene er ikke illustrasjoner til diktene. De utgjør etter Gaskis mening en form for «parallell historie til dem» (Gaski 1998, 12). Det er først når en leser de forskjellige modalitetene sammen at bokens helhet kan forstås. Diktene snur seg alle rundt det å bevege seg i landskapet, og om hvordan landskapets rytmer beveger seg rundt den sansende instansen. Diktene er frittstående, men lest i kronologisk rekkefølge ser en antydning av et narrativt forløp hvor to mennesker møtes

i kjærlighet. At tittelen er skrevet med liten bokstav, forsterker det antydende, og de forsiktige bevegelsene gjennom landskap, tematikk og historie. Diktet om fingrene er et av samlingens mest omfattende, selv om det altså bare består av fem ord, formet som en strofe hvor altså de fem verselinjene i seg selv bare inneholder ett enkelt ord. Diktet handler eksplisitt om *å bli berørt av noen* på en brennende måte: «fingrene/ som/brente/huden/min».

Diktet fra *av skogens sus spirer nytt* inngår i det sorg- og minnearbeidet som samlingen Persen skrev etter at hennes egen datter døde. Samlingen er delt i seks avdelinger, hvor alle diktene relaterer seg til det personlige tapet og sorgbearbeidelsen. Den brennende sorgen vekker følelser som *berører* gjennom sin sterke emosjonelle tematikk. Også her er de poetiske landskapsbildene sentrale. Boken er ikke illustrert, men forfatterens eget maleri «Forest song V» preger forsiden.

Skyene brenner: poetiske tekster om formødrene er Persens foreløpig siste bok, og er en ode til hennes ni formødrer. Boken bygger på et stort om omfattende historisk kildearbeid. I forordet fortelles det at arbeidet med den tok flere år. Persen sporer sine formødrers historier over nesten 400 år (1630–1997). På denne måten risser hun også opp den samiske historien, og endringene i forholdet mellom samer, nordmenn, og ikke minst forandringer i hvordan menneskene har forholdt seg til historien, naturen og til hverandre i løpet av dette lange tidsspennet. Det lyriske jegets *berøring* med historien, og den historiske materialiteten er her mer eksplisitt enn i de tidligere eksemplene.

Utfordringen i det videre er altså å se nærmere på hvordan disse motivene bringes sammen, og hvilke betydninger de *kan* ha. Hvordan berører Persens dikt om de brennende fingertuppene den historiske sammenhengen de springer ut av, og hvordan berøres en?

Den berørende diktningen

I sitt essay om Proust deler den tyske erindrings-filosofen Walter Benjamin diktningen inn mellom to poler – «den visnede og den berørende» (Benjamin 1991d, 131). Den visnede diktningen forsvinner fra

vår oppmerksomhet og interessefelt, og forfatteren Benjamin bruker som eksempel, har ikke overlevd litteraturhistoriens glemselsgang. Hva kjennetegner så den berørende diktningen? Proust utgjør kompassnålen for denne polen. Det Benjamin særlig er opptatt av i sin tenkning rundt skriftene hans, er Prousts måte å skrive frem minner på, både frivillige og ufrivillige. Minner «der erindringenes momenter ikke opptrer som ett og ett, men som bilder» (Benjamin 1991d, 133). Disse bildene har «vekten av et hele som gir oss bud på samme måte som tyngden av garnet gir fiskeren beskjed om fangsten», skriver han videre i sin svært poetiske måte å skrive filosofi på. Garnet kan både gi god og ruskete fangst. Benjamin er opptatt av tyngden i ordene, og det ordene kan frambringe for oss av sanser og sansinger. Om lukt, sier han for eksempel at «Lukten, det er den følelse av tyngde som den har som kaster ut sitt garn i den tapte tidens hav» (ibid.). Språket kan skape bilder som er dialektiske, og stier inn mot minnene. Sansningene gir tyngde til erkjennelsene, og peker inn mot *de ufrivillige minnene*, som plutselig opptrer i ens bevissthet og kan gi ny erkjennelse. Jeg leser Persens motiv om de brennende fingertuppene som et slikt dialektisk tankebilde. Luktene, smakene og de fysiske minnene, er vesentlige for Benjamin, og ja, vi beveger oss mot madeleinekakenes gåtefulle visdomsrike og den berørende diktningen.

Historien kan alltid fortelles på flere måter. Historien er alltid forskjellig, og avhengig av hvor det fortelles fra, og hvem det er som forteller. Det er alltid en distanse mellom det som fortelles om, og den som forteller. I denne distansen er det alltid noe som utelates. Komponentene går ikke opp i hverandre, og det er alltid noe som glipper eller utelates i en fortelling. Benjamin tenker i tankebilder, og metoden hans er å skape montasjer; konstellasjoner av ting som settes opp ved siden av hverandre. Hvordan framstillingen er innbegrepet av metoden, drøfter han i boken om det tyske sørgespillet (Benjamin 1994).

Poesiens fremste kjennetegn er å arbeide med fortettet språk, et underliggjørende språk som Sjklovskij sier i essayet «Kunsten som grep»: Poesi er tenkning i bilder. Vender vi oss til den norske filosofen Dag T. Andersson, en av de som har arbeidet mest med Benjamins tenkning i norsk kontekst, så skriver han i essayet med den vakre tittelen «Å be-

vege mørkret» som handler om bildenes plass i Walter Benjamins filosofi at: «våre forsøk på å ordlegge og å 'oversette' – så å si – våre liv til ord og skrift, med andre ord ordne det bio-grafisk, alltid må bryte sammen og ende i bilder. Bildet er bruddets, avbrytelsens uttrykksform. Ordenes rekkevidde er begrenset, og bildene tar over» (Andersson 2001, 13). Persen skriver gåtefullt, berørende og med enkle motiver undersøker hun gnisningspunktene mellom det personlige og det historiske. Det er derfor Benjamins erindringsfilosofiske tenkning kan hjelpe oss i forståelsen av diktene hennes. «Benjamin framstiller punktene i et koordinatsystem, der leseren selv får trekke opp linjene, eller konklusjonene», skriver kultursosiologen Torodd Karlsten i innledningen til sin Benjamin-oversettelse *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (Karlsten 1991, 21). Benjamins tenkning er en form for prismatisk tenkning; «Den er en vev av bilder som danner et riss av en historisk situasjon» (Karlsten 1991, 22). Persens minimalistiske stil gjør at diktene også risser opp en form for prismer som forstørrer fragmenter fra den personlige og kollektive historien gjennom sine sammensatte bilder som drar linjer på tvers av tider og steder, erfaringer og minner. Forståelsen av det litterære motivet kan både føres tilbake til det latinske *motivus* – som betyr 'bevegende', og korresponderer til det greske *kinetikos*, som indikerer en bevegende kraft (Lothe, Refsum, og Solberg 1997, 165). De brennende fingrene, og etter hvert skal vi også se at engler, brann og vind, er slike bevegende krefter i Persens poetiske univers. «The concept of the literary motif presents us with the difficulties of the simple and evident: we seem to recognize a motif when we see it, but its definition as a concept is elusive. The world itself is enigmatic» (Nägele 1996, 123). Erkjennelser kan komme som sjokk, og som plutselige nye innsikter, men hvilke innsikter som ligger i motivene er gåtefullt i seg selv.

Det historisk-filosofiske potensialet

Mitt videre forsøk på å forstå Persens dikt om de brennende fingrene, går altså gjennom Benjamins tenkning, og særlig hans historiefiloso-

fiske teser: «Å artikulere fortiden historisk er ikke det samme som å erkjenne 'hvordan det egentlig var'», skriver han i den sjette av sine historisk filosofiske teser. Og han fortsetter: «Det er å bemektige seg en erindring når den slår ned som et lyn i et kritisk øyeblikk» (Benjamin 1991c, 96). Å bemektige seg noe betyr både at en tilvender seg noe, men også at en tar dette noe i besittelse, eller også endatil okkuperer det. Fortiden er altså ikke noe som er gitt, men noe som en tar, råder over, og noe som noen bestemmer hva er – og derfor også hva *ikke* er. Men hvordan kan erkjennelsen slå ned som et lyn? Erkjennelsen av fortiden innebærer slik ikke en kronologisk eller helhetlig historieskriving. Det er derimot snakk om brudd, og plutselige erkjennelser. Benjamin tenker i brudd, i montasjer og i konstellasjoner – tankebilder. Persens motivbruk følger lignende strategier som skaper tankebilder. Forståelsen av de brennende fingrene i Persens poesi, vekker en rekke følelser gjennom sammenstillingene leddene av motivkonfigurasjonen skaper. For meg blir de et bilde på hvordan vi berøres av historien, og hvordan historien berører oss: både som enkeltindivid og som deler av et større kollektiv. Den mest kjente av de historisk-filosofiske tesene til Benjamin er den niende:

> Det finnes et bilde av Klee som henter Angelus Novus. Det framstiller en engel som ser ut som om den er i ferd med å fjerne seg fra noe som den stirrer på. Den flyr med øynene sperret opp, åpen munn og utspente vinger. Slik må historiens engel se ut. Den har ansiktet vendt mot fortiden. Der hvor en kjede av begivenheter framtrer for oss, der ser den en eneste katastrofe som uopphørlig dynger ruiner på ruiner og kaster dem for dens føtter. Den vil nok stanse opp, vekke de døde og føye sammen ødeleggelsene. Men det blåser en storm fra paradiset; den har fått tak i vingene og den er så sterk at engelen ikke kan folde dem sammen. Denne stormen driver uimotståelig inn i framtiden, som den vender ryggen, mens ruinene foran den vokser opp mot himmelen. Denne stormen er det vi kaller framskrittet. (Benjamin 1991c, 98)

Historiens engel har ryggen mot framtiden. Den ser altså bakover i tiden, og det den ser, er ruinene av tid, menneskelige handlinger, vold og overgrep. Forestillingen om den historiske engelen er også et språklig bilde, en tankefigur. Et litterært motiv er et språklig bilde som får utvidet men-

ing og blir et «genuint motiv», når det holder fast en betydningsfull situasjon som peker ut over seg selv. «The motif appears as the material incarnation of the motive, the phenomenalization of a ground that opens up as an abyss» (Nägele 1996, 124). I min lesning av de brennende fingrene åpner dette motivet opp for både personlige, historiske og kulturelle avgrunner. Motivet repeterer noe som framstår som særlig viktig. Det peker ut av det konkrete og inn imot noe som bærer mening på et dypere plan. Hva dette *noe* er, er derimot foranderlig og endrer seg fra dikt til dikt. Felles i motivet er den brennende smerten som ligger i fingertuppene, enten de er de berørende eller berørte.

I sin diskusjon av Benjamins tese om den historiske engelen, skriver Dag T. Anderson: «Og det blikket vi møter hos Klees Angelus Novus, det stirrende, fastfrosne blikket mot den voksende ruinhaug, forblir motstykket til vårt blikk på historien, som for Benjamin først og fremst er historismens blikk, innlevelsens blikk, det blikk som vil levendegjøre fortiden ved å legge dens 'kjede av begivenheter' inn i et sammenhengende, fremadskridende mønster» (Andersson 2001, 15). I møte med Benjamins tenking, så også i møte med Persens dikt, tvinges leseren til å tenke med teksten, og å gå inn i bruddene og smertepunktene som skapes.

Ved sin subtile bruk av historiske referanser og naturbilder, blir forholdet mellom samisk og norsk minnekultur på en intrikat måte vevd inn i det poetiske universet Persen risser opp. Når jeg leser disse diktene som Persen har skrevet om de brennende fingertuppene, tenker jeg at det er en lignende metode Benjamin bruker, hun arbeider med her. Gjennom bruken av konstellasjoner og tankebilder, risser hun opp kraftfulle bilder og setter dem ved siden av hverandre. Måten de forskjellige verselinjene inngår i diktene på, skaper konstellasjoner, hvor hver linje har betydning i seg selv, og *er* et bilde i seg selv, men som lest i sammenheng utvides. Hver linje bevarer sin opprinnelige mening, og hver linje utvides samtidig gjennom det bruddet som oppstår når en beveger seg mellom verselinjene og går inn i bruddene. Dessuten minner de oss om den sykliske tiden, og om det som er synlig og usynlig. De minner oss om det som snart forsvinner, og det som er i ferd med å forsvinne. Hvordan lød diktet fra *vindløs sti* (1992)?

fingrene
som
brente
huden
min

Et dikt med fem ord, hvor hvert ord altså er så viktig at det utgjør en verselinje alene. Samlet er strofen en montasje av elementer. Kroppene er spaltet i deler, og er bare til stede gjennom hver sine utkrystalliserte deler: fingre og hud. Huden eies av et lyrisk jeg som skjuler seg. Det skjuler seg for den andre, og det er den andres fingrer som berører jegets hud på en brennende måte. Det er usikkert om det er snakk om en smertefull eller vellystig berøring. Diktets innhold forblir uklart for oss, samtidig som det insiterer på at det handler om *noe* som er viktig og *noe* som er i ferd med å forsvinne. En kan ane at det finnes en historie bak det som diktene formidler, men denne historien forblir vag, og uartikulert. Gitt den kulturelle og historiske konteksten Persen skriver med utgangspunkt i, kan en lett trekke linjer til den samiske historien og forholdet mellom det norske storsamfunnet. Diktene kan derfor leses som en gåtefull konstellasjon hvor flere lag av historier er foldet inn i hverandre. «Ved at de enkelte bildeelementene trer sammen i konstellasjon, lar de oss se lenger enn det vår forestillingsevne vanligvis er i stand til», skriver Andersson (2001, 16) om Benjamins bruk av montasjer. Persen skriver dikt som ikke er bygd opp som sammenhengende fortellinger, eller helheter. Ei heller er de festet på konkrete geografiske steder, eller nevner bestemte historiske steder, eller hendelser. Den samiske konteksten hun skriver ut fra, gjør likevel at disse faktorene alltid indirekte er ladet på en spesifikk måte. Diktene er fragmenter og riss inn i noe som er, har vært og som kan skje, eller være. Bildene som brukes skaper brudd, avbrytelser og sterke følelser. Jeg leser diktet som et tankebilde, hvor historien – både den personlige og den kollektive – forblir viklet inn i hverandre. Tilgangen en har til konteksten preger muligheten til forståelsen av diktene og får dermed stor betydelig. Om en kjenner den samiske kulturhistorien og lyrikktradisjonen, kan dette tilføre mer og en dypere forståelse av diktene, enn

om en ikke gjør det. I all sin enkelthet har diktet kraftfulle bilder som kan forstås uavhengig av dette. Konteksten forsterker diktets mulige betydningspotensiale, selv om det også har autonom betydning.

Å folde ut et motiv

«How can the experience of a sound, a color, a gesture, of the feeling of arousal, anxiety, nausea or bereavement that they provoke, be communicated in words?», spør Laura W. Marks (2002, ix) i boken *Touch.* Lydene, fargene, gestene og følelsene må bli oversatte til ord, skriver hun, og også hun bruker Walter Benjamin som utgangspunkt for sine refleksjoner. Det dreier seg altså om å overføre erfaringer fra en modalitet – et språk – til et annet: fra en verden til en annen. Ord kan overføre erfaringer fra en sfære til en annen, representasjonsproblematikken ligger i å overføre erfaringer, både sensoriske, kroppslige og historiske som oppleves veldig nært og tett for den som skriver, men som kanskje stammer fra en mer fremmed og ukjent verden for den som leser dem. En kan aldri skrive alt, og noen ganger er det som skal fortelles for vondt til å uttrykkes. Persens minimalistiske stil og utvidende motivbruk, viser hvordan det er i bruddene meningspotensialene ligger. «Sometimes it is the *inability* of writing to capture experiences that is the most evocative», medgir Marks (2002, ix), og forteller at hun opplever sin egen skrift som best, i de situasjonene hvor hun bare nesten greier å uttrykke det hun ønsker å si: «Information is the least of poetry» (ibid.). Kunst og poesi (og overført til møtet med Persens tekster) er sted for den utforskende og utprøvende skrivingen, og et sted der kunstneren fremviser sine forsøk på å ytre seg. Fra Benjamin husker vi at framstillingen er innbegrepet av metoden. Når en skriver, sier Marks, er utfordringen å bruke ordene på en slik måte at «the dry words retain a trace of the *wetness* of the encounter» (Marks 2002, x). Dette er en poetisk måte å formulere teorien på. Slik jeg leser henne, viser metaforen «wetness», ikke til at språket skal være «vått», men at det skal være levende, vibrerende og fruktbart nok til å kunne gi rom for dybden og nyansene i det som var utgangspunktet for at de ble skrevet.

Marks skriver mest om visuell kunst, film og medieproduksjoner, men slik jeg leser henne, kan tankene hennes være relevant i forståelsen av Persens poetiske univers – og særlig for disse diktene som alle har brennende fingrer og fingertupper som motiv. For å illustrere hvordan hun tenker, bruker Marks bakverket 'strudel' som bygges opp med flere lag av løvtynn filodeig, for å forklare hvordan tenkingen utvikler seg, og om hvordan hun tenker rundt erfaringer, historie, tid og sted – og om hvordan en gjennom språk kan skape kunst som gir uttrykk for komplekse erfaringer – og om hvordan disse erfaringene og språkene berører og foldes inn i hverandre – hvorpå de foldes og berører hverandre i leseren (betrakterens) møte med kunsten. «Each time we perceive something, we acknowledge the continuity between its many layers» (Marks 2002, xi), og igjen høres ekkoet fra Benjamins tenkning. Det dreier seg altså om å pakke ut forskjellige lag av betydninger mer enn å tolke dem fram.

Siden det er vanskelig for meg å utfolde dybdene i de kontekstuelle sidene ved Persens poesi, kan jeg bare understreke de generelle poengene ved det erindringsfilosofiske arbeidet som etter min mening settes i spill i diktningen hennes. De tre diktene som er emne for denne artikkelen, har alle brann i seg, de brenner, og på sitt høyst subtile vis, illustrerer de hvordan historieskriving alltid er en kompleks øvelse. Den personlige tragedien bak skrivingen av diktsamlingen *av skogens sus spirer nytt* (Persen 2006) er velkjent, og den personlige sorgen ligger som et slør over diktene. Boken er tilegnet minnet om datteren Charlotte. Her møter vi de brennende fingertuppene på denne måten:

> fingertuppene brenner
> jeg makter ikke løfte hånden
> for å stryke mitt barns kinn
> englene synger bak ryggen min
> vil løfte henne vekk (Persen 2006, 22)

Også dette diktet er en strofe med fem verselinjer, men ordene er blitt flere og skisserer et tydeligere narrativ. Det lyriske jeget tar plass i diktet og viser fram sin maktesløshet. Å stryke noen over kinnet er en trøs-

tende gest, og en gest som viser omsorg og ømhet. Jeget vi møter her, greier ikke trøste, greier ikke vise omsorg, greier ikke berøre den andre kjærlig. Den andre er blitt borte for alltid. Siden diktet er hentet fra samlingen som kom ut etter datterens død, er det nærliggende å tenke at ønsket det lyriske jeget her har om å berøre datterens kinn, springer ut av en personlig erfaring og et sterkt ønske om stadig fysisk nærhet til sitt døde barn. Diktet tematiserer dermed sorg og tapserfaring på en melankolsk og svært følelsesvekkende måte. Englenes sang bidrar til å føre barnet stadig lengre vekk, og forsterker avstanden mellom de levende og de døde. Det lyriske jeget maktesløshet og handlingslammelse forsterkes.

På lignende vis som i diktet fra *vindløs sti* står de brennende fingrene løsrevet. Vi undres over om det er jegets egne fingre, eller noen annens farlige fingre. Situasjonen som skildres, er oppstykket og fragmentert, og englenes sang er truende. Dessuten – diktet handler om en berøring som *ikke* skjer, og når vi leser det, berører det oss med sin triste og melankolske stemning. Følger vi Benjamins tenking, vil fragmentene og delene av det som har vært, eller er, alltid ha mer å si enn det som fremstår som helhetlig og polert. Diktet viser en stor krise, og en sønderslått verden. Historien brytes opp, «oppløses i bilder, ikke fortellinger. Hverken det enkelte menneskes livshistorie eller menneskehetens utvikling, kan beskrives som et narrativt forløp» (Andersson 2001, 13). Vi møter det lyriske jeget midt i den, på et sted hvor den historiske sammenhengen brytes, i bruddet og ved avgrunnen, hvor til og med engler baksnakker.

Landskapets og historiens brann

Persens poesi forteller ikke i brede utpenslede detaljer, de viser fram situasjoner hvor det «brenner», hvor noe står på spill, og hvor forskjellige lag av historien brytes mot hverandre. Jeg leser diktene hennes som tankebilder, og som konstellasjoner hvor det altså er noen litterære motiver, de brennende fingertuppene og englene – som danner korrespondanser mellom de forskjellige fasene i forfatterskapet. Gjenbruken

av motivene peker oss i retning av det jeg mener er en helt sentral, og sterk underliggende strøm, eller drivkraft i det. Forholdet mellom den menneskelige erkjennelsen og den tiden og historiske situasjon som en er en del av. Det handler om å være, og om å være oppmerksom på forandringene i øyeblikket, hvor smertelig den enn måtte være på både personlig og kollektivt plan.

Diktene i debutsamlingen *blå fugler flyr* er gjendiktet til norsk av forfatteren Laila Stien.[3] Hvor vi tidligere har sporet fingermotivet tilbake, kan vi på en lignende måte spore motivet med brannen helt tilbake til debutsamlingen. Her finner vi dikt, hvor et sansende jeg beveger seg gjennom landskapet.

> mørketidsmorgen
> skyene brenner
> spor i snøen
> teppet omkring oss (Persen 1983, 20)

Diktet utgjør den venstre boksiden, mens et maleri av et blått landskap med klare horisontale linjer utgjør den høyre siden av oppslaget. Sporene gjør det virkelig at tiden har endret seg: At det finnes et før, før dette nået, og at noen har vært på samme sted tidligere. Det lyriske jeget har altså en tydelig bevissthet om den historiske sammenhengen. Motivet fra debutsamlingen «skyene brenner», gjenbrukes altså som tittel på Persens foreløpig siste samling – *Skyene brenner* – og siden dette er et litteraturarkeologisk og genealogisk slektsutforskende arbeid om forfatterens formødre og deres historie, synliggjør også dette grepet hvordan det skapes korrespondanser og sammenhenger på tvers av samlingenes både tematiske og formelle nivåer. Sporene viser både kontinuitet, og brudd på samme tid. De brennende skyene og mørketidsmorgenen har en brann som kontrasteres av den stille snøen, og av sporene *noen* har etterlatt seg. Natur- og landskapsbildet er tydelig, den religiøse dimensjonen mer skjult, implisitt, og intertekstuell – og sett i lys av diktsamlingen fra 2023, som henter tittelen sin fra den andre

[3] Boken kom første gang ut under den nordsamiske tittelen *alit lottit girdilit*, på Vuovjjuš forlag i 1981.

strofen i dette diktet fra debutsamlingen *skyene brenner*, hvor kritikken av fornorskningspolitikkens kulturelle og religiøse dimensjoner er eksplisitt, mer problematisk. Lest på denne måten ser vi hvordan diktet fra debutsamlingen på samme tid peker både framover og bakover i tid, og vi ser hvordan Persen arbeider konsentrert, med noen få, utvalgte motiver som utvider seg på flere nivåer samtidig.

I *Skyene brenner* har det skjedd en ytterligere utvikling av motivet. Dette er samlingen hvor Persen skriver om sine formødre og den historiske sammenhengen de har inngått i. At den historiske aktualiteten blir gjort tydelig og direkte poengtert med konkrete navn, historiske hendelser og steder, forsterker argumentet mitt om hvor tydelig Persens metaforikk og bildespråk er knyttet til en historisk-filosofisk undersøkelse av hvordan språk, tid, og erkjennelse henger sammen.

> jeg stryker
> de kalde
> fingrene
>
> fingertuppene brenner
> englene synger
> vil de ha meg og? (Persen 2023, 238)

Diktet består av to strofer med tre verselinjer i hver, og dødstematikken som ligger i englemotivet forsterkes. Stilen er fremdeles knapp og minimalistisk, men vi ser en artikulering av et lyrisk jeg som i mye tydeligere grad enn i de forrige diktene tar aktivt del i det som skjer, og hender rundt seg. Leser en diktet i forlengelsen av diktet fra samlingen som tematiserer datterens død, er det her det lyriske jeget selv som ønskes av de himmelske vesenene. La meg trekke inn et fjerde dikt – også dette er hentet fra *Skyene brenner*.

> ville være nær
> de som flyr
>
> de som prøver fange

drømmeskyene

de som strekker ut
fingertuppene (Persen 2023, 244)

Det lyriske jeget formulerer her et ønske om å samtidig komme nær det nærværende, og det fjerne. Fingertuppene står ikke lenger i direkte brann, men får i stedet preg av å være rettet mot noe utopisk. De kan peke, men hvordan kan fingertuppene strekkes ut?

Det vi er vitne til, er en utfolding av fingermotivet, og en utfolding av det i retning av en form for både historisk og romlig bevegelse. Dessuten ser vi at jeget retter seg mye mer eksplisitt og direkte ut mot andre mennesker i verden. «De» har, eller utgjør et forlokkende fellesskap.

Det skjøre som handlingsstrategi

La meg dra en parallell til noen av Persens malerier fra kunstutstillingen *Skjør morgen I–IV* (Persen 2010). I en kommentar skriver kulturviteren Hanna Horsberg Hansen om hvordan Persen forholder seg til en modernistisk tradisjon i maleriene sine, og om hvordan bruken hennes av knapt synlige rutenett i bildene betoner det gjentagende ved dem (Hansen 2010). Repetisjonene er ikke statiske gjentagelser, men utgjør linjer som både er synlige og synlige for hverandre. Å strekke ut fingertuppene er en gest. Benjamin skiller gestene fra handlingene, ved at han som Andersson forklarer i boken *Det utsatte nævrvær*, understreker at gestene har en begynnelse som det er mulig å bestemme hvor starter, og en klar slutt. Vi kan forestille oss tydelig hvor fingrene starter å strekke seg ut, og hvordan de ser ut i utstrakt tilstand. De utstrakte fingrene danner et nytt bilde, og «Det poetiske oppstår i feltet mellom billedlig avsluttethet og inkorporering i en større helhet» (Andersson 1992, 117). Det gestiske er, fortsetter Andersson, «i avgjørende forstand forbundet med en bestemt form for forståelse av den historiske logikk» (Andersson 1992, 118). Når fingertuppene strekkes ut i den siste ver-

selinjen i diktet over, appelleres det til handling og diktet som helhet uttrykker et sterkt ønske om å være med i et handlende fellesskap, og med i de særlige sammenhengene.

Persen har gjennom hele livet arbeidet for samiske rettigheter og kulturell identitet. I 1978 var hun med å starte Masi-gruppen. Hun var en av aksjonistene i Stilla, og hun sultestreiket foran Stortinget i 1981. Kroppen og det fysiske nærværet, den sakte svekkelsen ble gjort til en kamparena i seg selv. For sin store innsats som samisk kunstner, og i skjæringspunktet mellom samisk rettighetskamp, kunst og politikk ble hun tildelt St. Olavs orden i 2018. I en katalogtekst til maleriutstillingen *Terra Incognita* skriver kuratoren Kjellaug Iversen at «Synnøve Persens verk representerer både modernitet og samisk tradisjon. De er både innenfor og utenfor den vestlige kunstinstitusjonen. Denne ambivalensen ligger i kjernen til Persens kritiske og opposisjonelle bevissthet» (Iversen 2014, 12). Det er denne tematikken som alltid ligger bak og berøres i Persens poesi, og den berører mest, og artikuleres tydeligst når den bare indirekte antydes. Dette er også i samsvar med poetens ønske om å skrive og lage god kunst. Den gode kunsten berører, og vises gjennom kvalitet og kompleksitet – ikke gjennom plakater eller politiske aksjoner – som utgjør et annet av denne kunstnerens registre historisk sett. Den tomme flaten, og det tomme maleriet er sentralt i hennes visuelle verk. På samme måte utgjør de uuttalte ordene og tomheten på boksidene helt sentrale deler av forfatterskapet. Om maleriene skriver kunsthistorikeren Jon-Erik Lundström at;

> Likevel er det tomme lerretet et nødvendig paradoks. For hva skaper penselstrøkene, hva styrer hånden, konstituerer andres rytme og bestandighet, dens følelse for linje og tetthet, og dens berøring og nøyaktighet. Hva som videreføres og kommuniseres fra et maleri til det neste er erfaring og kunnskap, håndens og armens og kroppens tause kunnskap, fra maleri til maleri, fra utforming av maleriet til allerede utformet» (Lundström 2014, 82).

Og som Lundström så treffende skriver: «man nærmer seg aldri lerretet

uten språk, uten kultur, utenfor seg selv» (Lundström 2014, 83). Ei heller i diktene, og ei heller i forståelsen av de gjennomgående motivene. I dette fraværet er det en sterk kjerne som berører ved at motivet rommer referanser til det brennende, vonde og aktuelle både på et historisk og personlig plan.

Konklusjon

Det finnes ingen historie uten fortolkning. Fortelleren setter alltid sitt spor på fortellingen – «slik pottemakerens hånd finnes på leirskålen», sier Benjamin i sitt essay om fortelleren (Benjamin 1991a, 186). Både strudler og krukker er glovarme når de tas ut av ovnen, og de kan brenne den som prøver å løfte dem ut. Et motiv kan brenne seg fast i ens tanker, slik motivet med de brennende fingertuppene i Persens diktning har gjort for meg.

Benjamin setter også krav til den som lytter: «Jo mer selvforglemmende den lyttende er, desto dypere preges det han hører ned i ham» (ibid.). Jeg mener at Persens dikt berører fordi hun gjennom sin måte å folde ut de litterære motivene, og ved å folde dem inn i hverandre, får oss til å tenke rundt tid, erindring og glemsel – og altså om *hvem og hva* som skaper historien – og om hvem og hva som utelates fra historieskrivingen. Jeg ser dette som en tydelig tendens gjennom hele forfatterskapet, og jeg håper at jeg gjennom min bruk av disse diktene fra forskjellige faser i forfatterskapet har greid å knytte denne motiviske tråden sammen – eller kanskje rettere sagt – at jeg har fått skissert tankebildene på en slik måte at foldene i de historiske bildene kommer til syne. Diktene får oss til å se det som står i fare for å glemmes, og får oss til å se hvordan tid, erfaring og minner foldes inn i hverandre ved den kollasjen, eller de tankebildene, som de forskjellige verselinjene i diktene utgjør.

I et essay skrevet til tiårsdagen for Kafkas død, skrev Benjamin at «Det som er glemt […] er aldri bare noe individuelt. Alt som er glemt blander seg med det glemte fra urtiden, inngår med dem talløse, usikre vekslende forbindelser som resulterer i stadig nye produkter. Den uut-

tømmelige mellomverdenen i Kafkas historier trenger fram i lyset fra glemselen, der den er oppbevart» (Benjamin 1991b, 152). Og slik kan vi på en lignende måte fortsette å folde ut motivet om de brennende fingertuppene i Persens poesi, og bruke dem til ytterligere diskusjoner om hvordan de historiske erfaringene, menneskets plass i historie og natur, de forskjellige oppfattelsene av kulturell identitet og personlige erfaringer, alltid er foldet inn i hverandre og skaper korrespondanser på tvers av tid og erfaring – slik følelsen av brann alltid er urovekkende, og brennende fingertupper vondt.

Litteratur

Ahmed, Sarah. 2004. *The Cultural Politics of Emotions*. New York: Routledge.

Andersson, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

Andersson, Dag T. 1992. *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*. Oslo: Solum.

Andersen, Dag T. 2001. *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum.

Askeland, Norunn. 2021. «Metaforar om identitet i samisk litteratur i lærebøker i norsk i åra 1987–2014.» I *Minoritetsdiskurser i norsk litteratur*, Ellen Rees, Heidi Karlsen,

Madelen Brovold og Ståle Dingstad (red.), 45–66. Oslo: Universitetsforlaget. https://doi.org/10.18261/9788215045320-2021-03

Benjamin, Walter. 1991a. «Fortelleren.» I *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, 179–202. Utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsten. Oslo: Gyldendal.

Benjamin, Walter. 1991b. «Franz Kafka.» *Op.cit*. 135–159.

Benjamin, Walter. 1991c. «Historiskfilosofiske teser.» *Op.cit.* 94–104.

Benjamin, Walter. 1991d. «Til bildet av Proust.» *Op. cit*. 122–134.

Benjamin, Walter. 1994. *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Vol. 2. Oslo: Oversatt av Thor Inge Rørvik. Pax Forlag A/S.

Bergman, Sigurd. 2009. *Så främmande det lika. Samisk konst i ljuset av religion och globalisering*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.

Gaski, Harald. 1998. *Skriftbilder. Samisk litteraturhistorie*. Karasjoka: Davvi Giirji Os.

Grini, Monica. 2019. «Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst.» *Kunst og kultur* 102 (3): 176–190. https://doi.org/https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2019-03-04.

Hansen, Hanna Horsberg. 2010. «Synnøve Persens malerier – en kritisk estetikk.» I *njuohtamat = malerier*, Synnøve Persen (red.). 4–5. Synnøve Persen.

Iversen, Kjellaug. 2014. *Abstrakte fremstillinger og samepolitikk*. *Terra Incognita*. Omlàvaggi/Manndalen: Dacci àlbogiid gouvddàs/ Senter for nordiske folk.

Karlsten, Torodd. 1991. «Walter Benjamin.» I *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essay om kultur, litteratur, politikk*, redigert av Torodd Karlsten, 9–32. Oslo: Gyldendal

Lothe, Jakob, Christian Refsum, and Unni Solberg (red.). 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Lundström, Jon-Erik. 2014. «Markante lerret: betraktninger over Synnøve Persens maleri.» I *Terra incognita*. Olmàivàggi/Manndalen: Davvi àlbogiid guovddàs.

Marks, Laura U. 2002. *Touch. Sensous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Nägele, Rainer. 1996. «The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire.» I *Walter Benjamin. Theoretical Questions*, edited by David S. Ferris, 118–138. Stanford: Stanford University Press.

Persen, Synnøve. 1983. *blå fugler flyr*. Gjendiktet fra samisk av Laila Stien. Oslo: Tiden norsk forlag.

Persen, Synnøve. 2006. *av skogens sus spirer nytt.* Gjendiktet til norsk av forfatteren. Iđut.

Persen, Synnøve. 2010. njuohtamat = malerier. Synnøve Persen (red.).

Persen, Synnøve. 2023. *balvvat bullet / skyene brenner. Poetiske tekster om formødrene*. CálliidLágádus.

Rajala, Britt, og Kirsten Thisted. 1997. «De opprinnelige folk i Norden. Kvinnelige forfattere i Grønland, Kalaalit Nunaat, og Sameland, Sámpi.» I *Nordisk kvinnelitteraturhistorie. Fjerde bind. På jorden 1960–1990*, edited by Elisabeth Møller Jensen, Unni Langås, Lis-

beth Larsson, Anne-Marie Mai, Anne Birgitte Richard og Lotte Schottensius, 548–565. København: Rosinante.

Reed, Beatrice G. 2025. «'Lappen i sin pæsk, paa sine ski, med sine rensdyr endnu halvt hedensk'. Fremstilling av samer i norske litteraturhistorieverk 1862–1952.» *Edda* 112 (2): 26–39. https://doi.org/10.18261/edda.112.2.2.

Rottem, Øystein. 1998. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen. Bind 3. Vår egen tid 1980–1998*. Oslo: Cappelen.

Sjklovskij, Viktor B. 1991. «Kunsten som grep.» I *Moderne litteraturteori. En antologi*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 11–25. Oslo: Universitetsforlaget.

Aamold, Svein. 2020. «Landskap, bevegelse, frihet: anelser i Synnøve Persens maleri.» I *Biegga savkala – Vinden visker: retrospektiiva ávvočájáhus – retrospektiv jubileumsutstilling – retrospective anniversary exhibition*, 34–43.

Aamold, Svein. 2022. «Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering: Tre malerier av Synnøve Perssen.» *Kunst og kultur*, no. 2–3: 118–128. https://doi.org/10.18261/kk.105.2.5

Aamotsbakken, Bente. 2015. «En marginalisert litteratur? Representasjon av samiske tekster i norskfaglige læremidler for ungdomstrinnet.» *Norsk Pedagogisk Tidsskrift* 99 (3–4): 282–293. https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2987-2015-03-04-11.

Ingrid Skjerdal

Stiene videre

Musikalskpoetiske strekninger i komposisjonen *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*

Lyrikeren og bildekunstneren Synnøve Persens bokutgivelser er ofte et samspill mellom ord og visuell kunst. Verket *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* (2010) skiller seg ut i så måte – det er et musikkverk eller lydverk. Strofer fra Synnøve Persens *biekkakeahtes bálggis* (*vindløs sti*) er her satt sammen med John Persens kammermusikkverk *Et cetera*. Verket presenteres som en lydbok, men utgivelsen bryter med forventningene til lydboka. Dette er ikke en opplesning ledsaget av musikk, men en helt ny sammensetning av teksten fra *biekkakeahtes bálggis (vindløs sti),* resitert og med musikalske innspill. Verket er slik i slekt med kollasjen. Besetningen oppleser og piano/ensemble utgjør en sammensatt sjanger med noen hundre års historie, den ble introdusert av Rousseau og videreført i en håndfull romantiske verker, som Liszts melodramaer for opplesning og klaver. Det er da snakk om resitasjon og akkompagnement sammensatt til en kunstnerisk helhet, slik vi også møter dem i *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain.* At den akkompagnerte opplesninga kombineres med en form for kollasjteknikk, der noe som allerede fins, brytes opp og remonteres, er særegent for Persen og Persens verk.

Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain er altså satt sammen av biter fra to verk som har hatt et liv hver for seg: *biekkakeahtes bálggis* (*vindløs sti*) og *Et cetera*. Selv om *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* framstår som et eget verk, finner jeg diktsamlingen og ensembleverket stoffet er hentet fra, interessante i denne sammenhengen. Tekst og musikk kommer i en helt annen rekkefølge og sammensetning enn da de ble intro-

dusert som enkeltverk. Dette kan bidra til å innsirkle noe karakteristisk ved både kunstnerskapene verket er del av og de to forutgående verkenes særpreg, for det er ikke gitt at en slik omkalfatring er mulig eller blir estetisk meningsfull. Både litteratur og musikk er kunstarter som har utstrekning i tid. De rommer gjerne et forløp, noen sammenhenger, en bevegelse, der rekkefølgen sjelden er tilfeldig. I *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* er diktstrofene stort sett de samme som i *biekkakeahtes bálggis* (noen er utelatt), men rekkefølgen er en helt annen og strofer gjentas. Hvilke følger får omstruktureringa for diktets tid og rom? Sier muligheten for omstrukturering noe om det særegne ved dette langdiktets modus, og det rommet og den tiden som skapes og gjenskapes musikalskpoetisk? Dette vil være sentrale spørsmål i utforskningen av *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*. Helt til slutt vil jeg sette lydverket i sammenheng med Nick Piombinos begrep auratisk ellipse, som er et forsøk på å sette ord på det rommet diktopplesningen skaper, en vidt definert tom plass, som det diktede rommet resonnerer i.

Analysen vil ta utgangspunkt i innspillingen og den lytteropplevelsen som springer ut av denne, og der parateksten, som CD-innspillingen rommer, som forside, illustrasjoner og trykt tekst, lager betydningsfulle sammenhenger i verkets utkant.

Langdikt og ensembleverk

Diktboka *biekkakeahtes bálggis*, som kom i 1992, er et illustrert langdikt. Synnøve Persen har selv gjendiktet diktet som først kom på nordsamisk, til norsk – *vindløs sti*. Når det gjelder *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* kommer opplesningen til å kommenteres i den nordsamiske formen som leses, mens den norske gjendiktningen vil tjene som støtte for lesningen.

Som langdikt står *biekkakeahtes bálggis / vindløs sti* i den modernistiske tradisjonen som har suiten eller sekvensen som form. Det har ikke det episke diktets[1] preg av versfortelling, men er et dikt med løsere

[1] De få eldre episke diktene fra samisk tradisjon som har vært notert ned, har vært oversatt til flere språk og hatt en vidtfavnende litteraturhistorisk innflytelse, der Goethe og Longfellow er blant de inspirerte (Gaski 1987).

narrative trekk og framstår som det Margaret Dickie omtaler som «extended lyric» (Lilja et al., 9). Den musikalske termen suite[2] er gjerne brukt i forbindelse med det modernistiske langdiktet. Det kan passe på *biekkakeahtes bálggis / vindløs sti*, som kan forstås som en suite i seks satser, der en åpen side markerer en pause.

Det samiske langdiktet som sammensatt tekst kjenner vi også fra Nils-Aslak Valkeapää. I 1990 kom en trilogi kalt *Vindens veier* som består av samlingene *Lyse vårnetter* (1974), *Syng kvitter blåstrupe* (1976) og *Kildens sølvårer* (1981). I *Syng kvitter blåstrupe* monteres faksimile av et partitur til en komposisjon for baryton, cello og piano sammen med illustrasjoner og dikt. Teksten omfatter slik både verbaltekst, musikknotasjon og bilde. Tittel-likheten mellom disse to 90-tallssamlingene kan peke mot intertekstualitet, men dette sporet skal ikke følges opp her.

Langdiktet *biekkakeahtes bálggis / vindløs sti* er organisert i få ord per oppslag, på boksider som har et slående kvadratisk format og skrift og tegninger i grå og hvite fargetoner. Illustrasjonene er stiliserte og bygger på naturformer. Et akvarellmalt løv omslutter omslaget. En teknikk som kan se ut til å være brukt, er maskering som beskytter noe av arket fra malingen. De sti-liknende årene i løvet blir slik ekstra synlige fordi de forblir umalte. Teksten kan sies å organisere seg rundt liknende åpninger og uskrevne felt.

Rommet og stillheten får innlede diktboka:

> jaskes lanjas / fierrá / lasta
> stille rom / faller løv

De store, hvite flatene rundt strofene korresponderer med stillheten og rommet som nevnes. Et tydelig, framhevet fravær er også sentralt i tittelen, som inviterer oss inn på en sti som er karakterisert som vindløs. Boka framstår med en sterk samstemthet mellom bilde og tekst i det at begge mediene gir oppholdene og fraværene rom. Tekstlig vises dette i frittstående ord eller setningsfragmenter. Setningsrekkefølgen og grammatikken kan ofte mangle samsvar med neste verselinje, men det

[2] Suite betegner i utgangspunktet en rekke dansesatser.

er mulig å gjøre koblinger til senere vers, og lese det mellomstående som innskudd. At versene ikke markeres som setninger med begynnelse og slutt (diktboka er uten tegn som punktum og stor bokstav), underbygger denne friheten til å omkoble. Polyfonien er en mulighet i teksten. Et eksempel på både forbindelser og manglende samsvar, kan finnes i følgende strofe fra *vindløs sti*: «drømmene / skjør / snøvidders / spor»[3]. Vi har her en genitivskonstruksjon i «snøvidders spor», men adjektivet «skjør» bøyer seg ikke i takt med drømmene. Det peker mer ubestemt, kanskje videre mot snøen som det har lydlikhet med, eller sporene, som i den norske versjonen lukker lydsekvensen i en «o». Hva er sammenhengen mellom kvalitetene og fenomenene her? De kan likne en halvt utvisket metafor, som om diktet bærer den samme skjørheten som det omtaler.

Fra «knuget / lammet / sveket / mjuk» kan man ta en omvei rundt to strofer og finne en fortsettelse i «ble jeg narret til fremmede klipper». Strofenes karakter av brokker og fragmenter inviterer til koblinger på tvers av rekkefølge, som når man i en musikkframførelse skaper en forgrunn og en bakgrunn ved å aksentuere, følge noen melodilinjer. Man kan slik lese polyfont, og følge handlingsspor som brytes av skildrings-, reaksjons- eller refleksjonsspor. Og man kan koble om, finne nye stier.

I diktets geografi foregår store forflytninger, og et vidt landskap brettes ut fra hav og vidde til stjerner og måne, store avstander fanget i få ord. Subjektet anes bak sine handlinger, bak brokker og fragmenter og vers som av og til bare består av ett eller to ord, og i naturen. Det kan slik ha likheter med det ekspresjonistiske subjektets tilstedeværelse høyt og lavt i et diktet landskap som ofte er et indre landskap. Det indre klinger også med i landskapet i *vindløs sti,* likevel har man en fornemmelse av et faktisk landskap, som overskrider liknelsen, interagerer med subjektet. Vi føres gjennom skiftende årstider, ut på havet, opp i tretoppene. Subjektet er vektløst og bevegelig, og orienterer seg i grenseløse samhandlinger med landskapet, men landskapet er også mer enn

[3] Teksthefte har den mer utfyllende strofen «drømmenes skjøre begynnelse / spor i snøhellingene».

subjektet, eller en illustrasjon av det. Det kan narre, lokke og bære, og representerer også noe annet.

Hva er det som gjør at fortellingen er med i forståelsen av diktet, at det inviterer til å leses sekvensielt? Selv om ansatsene er korte og brutte og åpne, har noen av motivene som vender tilbake en dramatisk tyngde, ordene peker på sår, på kyss, på skjellsettende møter. Allerede i den andre strofen antydes noe skjebnesvangert: «strøk en stjerne forbi / hendte noe» (Persen 1992b).

Det presente i diktet er ofte ladet med fortid. Når det heter «i fjæra / finner jeg // det / rødblå / skjellet», indikerer den bestemte formen at det er et kjent skjell, ikke et hvilket som helst. Selv om det presenteres for første gang, kan presentasjonen likne en gjenkjennelse.

Rommet er elementært og bart, og subjektets orientering i det, har en gjenklang av myte, innvielse. Stedene er pregnante og har ladning, åpne kilder, nedstigning til havet, levende fjell. Diktet kan leses som en vandring fra noe som skapte smerte og sår fram til et møte der hender åpner seg og tar imot sorgene. Fra et ønske om å møte det ukjente i natt og hav og gåtefullt fuglespråk, til å finne et feste som tåler møtet, en båt som bærer, en kjærlighet som rommer. Det fins en linje fra stillstand til bevegelse for den som følger vinden i diktet. Rekkefølgen er en faktor i slike forsøk på å fylle flatene. Hva skjer når den er en annen rekkefølge, og helt andre toner kommer inn?

Oppholdene og tomrommene som preger diktsamlingen – det løse, blanke, stille, åpne – preger ikke musikkverket *Et cetera*, som teksten settes sammen med i *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*. *Et cetera* (1986) er skrevet til Ny Musikks Ensemble sitt 10-årsjubileum, for besetningen fløyte, klarinett, fiolin, cello, piano, klokkespill, xylofon og slagverk. *Et cetera* er et pågående verk, som begynner med et langt parti preget av en stilisert danserytme, instrumentert med variert instrumentpark og stor variasjon i tonekvalitet, det distinkte, sentrerte og aksentuerte og det flytende og lette; glissando-bevegelser, flageoletter. Registrenes ytterkanter brukes. Videre utforsker stykket samspill og solospill, ulike klangfarger og instrumentsammensetninger. Som følge til diktene er både de rytmiske og mer flytende solopartier som lettere tilpasser seg tekstpartiene, valgt.

Verbalspråk og musikk har hver sine affordanser. Verbalsspråkets klare referensialitet har ikke noe tilsvarende musikalsk system, formen er her mer abstrakt. Siden barokkens affekt- og figurlære har det likevel vært pekt på muligheter for at den musikalske kunstarten kan overskride seg selv og fortelle og illustrere.[4] Musikkens høye og lave toner kan illudere rom, instrumentene og deres klangfarger er det knyttet forskjellige konnotasjoner til, tilstander som skjelving (tremolo) og lydlige følelsesuttrykk som sukk (suspiri) er affekter som kan spilles ut. Melodifraser kan likne setningsmelodi, spørsmål og svar. Det sentrerte og desentrerte kan uttrykkes gjennom harmonikken, som også har konsonans og dissonans som mulige uttrykk. Den tonale harmonikken spiller på forventninger, og orienterer seg mot et sentrum, og kan slik gi inntrykk av å plassere seg i et terreng med kjente og mindre kjente trakter. I modernistisk musikk er man ofte ute i mindre kjente trakter, med serialiteten, som opphever det tonale sentrum helt, som den retningen som orienterer seg lengst vekk fra denne ordenen. I *Et cetera* er en fornemmelse av sentrum til stede, men verket forholder seg løst til musikalske progresjonsstrukturer. Grunntonen er utforskende, lekende og selvreferensiell.

Det mimetiske aspektet er til stede i sammensetningen av ord og toner i *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*, men noen ganger absolutt ikke. Klippene fra stykket kan være illustrerende og tekstforankrende, andre ganger danne skarpe kontraster.

John Persen er en sentral komponist innenfor nordisk modernistisk kunstmusikk, og inspirasjon fra klangflatemusikk, der komponister som György Ligeti, som Persen studerte med (Andersen 1989) og Krzysztof Penderecki var førende, er ofte nevnt. Men dette er bare ett av flere spor i Persens produksjon. Han var også en stor musikalsk humorist, og kan sies å operere i en linje fra Erik Satie («Tre stykker i pæreform», «Sonatine Bureaucratique») når det gjelder oppfinnsomme navn på komposisjoner, og originale musikalske ideer: *Øreverk*, Til *a'Lise – Erotisk kampkvad for mezzosopran og klaver* (1995), *Arvesøl* (1997),

[4] I nyere musikkfilosofi spriker meningene når det gjelder sammenliknbarheten mellom musikk og litteratur (språk). Theodor Adorno kaller musikken «sprachänlich» til tross for at den ikke utgjør et semiotisk system, mens andre ser språkmetaforen som vill-ledende (Wolf 1999, 11).

Mester gjør øvelse – eller omvendt (1999) er eksempler på språklek som fører videre inn i musikalsk lek. Samtidsmusikk, slående ordspill og en framheving av samisk identitet kombineres i *Samesiidat*[5] *– ČSV* (1975) – skrevet til åpningen av Oslo konserthus. Det dramatiske får større plass i operaen *Under kors og krone* der librettoen tar handlingen fra Kautokeino-opprøret.

Et cetera er også et verk der det humoristiske og lekne har en plass. Det språklige uttrykket «Et cetera» – et uttrykk som markerer en fortsettelse – spilles ut til siste note, der musikerne blir bedt om å fortsette å spille etter å ha lagt ned instrumentene:

> PPPP. Dvs. ikke hørbart, men man fortsetter å spille de oppsatte notene. Pianisten spiller i lufta, etter hvert høyere og høyere fra klaviaturet. Fløytisten og clarinettisten skyver instrumentet lenger og lenger fra munnen. Violinisten og cellisten gjør strøkene lenger og lenger fra strengene. Slagverkeren beveger seg lenger og lenger bort fra tam-en mens han spiller i luft. Intensiteten i spillingen må øke mot slutten. (Persen 1987, 60)

Ja nu ain – «og slik fortsetter det», eller «også videre», oversetter uttrykket *Et cetera*, et latinsk «og så videre», som bokstavelig talt betyr «og andre ting».

Inn i lyden – en nærlytting

Innspillingen har følge av et teksthefte, en paratekst som kobler seg til diktboka ved å bruke det samme coverdesignet – et hvitt kvadrat omsluttet av et blad. I likhet med mange sungne vokalverker utgitt som innspilling, inviterer teksthefte flere lyttere enn de som kan språket inn, her ved å også trykke teksten på nordsamisk, norsk og engelsk.

---

[5] Samisiidat («siida» er samisk for arbeidsfellesskap, samfunn, kollektiv, hjem) har en lydlikhet med samizdat – russisk for bøker som er diskret distribuert og sirkulert utenfor sensuren. *ČSV* kan stå for *Čájet Sámi Vuoiŋŋa – vis samisk ånd,* eller *Čiegus sámi veahka* som refererer til skjult styrke. Men det er også et akronym som åpner for nye språkleker. Se *ČSV – Språklig aktivisme | NSR*.

Teksthefte presenterer en lett forkortet og alterert versjon av diktboka. Visuelt er det en mer samlet tekst, uten typografiske grep som figurer i oppsettet. Ikke alle strofer er med, men de fleste, noen er satt sammen på litt andre måter. Noen av strofene er også gjendiktet annerledes til norsk enn i utgivelsen *vindløs sti* (1992). I spor 2 på CD-en leses diktet rett fram, fra ende til annen, i tråd med diktboka. Det er stykket *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* som utgjør det første og lengste sporet, og som skal være i fokus her. Men teksthefte og det andre sporet legger opp til en polyfoni mellom to strofe rekkefølger og strukturer.

Verket åpner med en cellotone som hever seg en liten sekund før den stilner og stemmen bryter inn med disse versene:

> **vuojadan iđitalmmis**
> **dearvvahalan balvvaid**
>
> jeg svømmer i / morgenhimmel / hilser skyene

I teksthefte er dette strofe 15, i diktboka det 11. oppslaget. Lytteren som forsøker å følge den vedlagte teksten eller kjenner diktboka, vil en stund være desorientert: Teksthefte ts/diktbokas «jaskes lanjas» («stille rom»), og «fierrá lasta» («fallende blader») uteblir, diktets ansats fører heller leseren inn i et hav av himmel. Et aktivt subjekt rommes av verbets førstepersonsbøying. Det er et sprang i diktrommet, lydlig så vel som billedlig. Strofens oppdrift mot himmel og skyer virker enda større når det kontrasteres i celloens dybde. Rommet som musikken og teksten sammen markerer, blir slik utvidet. Talestemmen kommer inn som et nytt instrument. Den har en lett og luftig kvalitet, melodisk og litt sløret, holdt i en jevn og artikulert tone uten overdrevne trykk og melodiske svingninger. Noen ganger nærmer den seg hvisking. Oppleseren tar ikke en dramatiserende fortolkerrolle, men leser følsomt, tydelig og lavmælt, noe som gjør at små nyanser og forskjeller merker seg ut i helheten. Uttrykk som små pauser eller endringer i tonefall, merkes, som oppholdet mellom første og andre vers i den første strofen som leses.

Grunntemaet i første del av *Et cetera* introduseres i en kort sekvens etter denne strofen. Danserytmen har preg av det latinamerikanske, med

sterke synkoper, det kan minne om en stilisert samba, og er en uventet kontrast til det åpne, nordlige landskapet som diktet gjennomgående orienterer seg i. Kombinasjonen av lavmælt spill (ppp) og mange underdelinger, glidninger og motiviske forskyvninger gir satsen fylde og tetthet, en bevegelig instrument-sverm surrer rundt den distinkte rytmen, skarpere markert av xylofon og treblokk. Lydlandskapet pendler fram og tilbake mellom harmonisk spenning og oppløsning. En stor sekund (h-dess) løses opp i c, spenningen etableres på nytt etc. Noen dansemelodi uteblir, bare et riff båret av et statisk rytmisk-harmonisk teppe, med lette forflytninger i instrumentasjonen, kryssende, lette glissandotoner etc.

Dansen og dens musikk befinner seg ofte mellom det bevegelige og det statiske, dansen har sine trinn, turer og svinger, men er også holdt i en ramme av gjentakelse, det er en aktivitet som gjerne foregår på et begrenset område. Satsen viser fram og fremmedgjør dansen. Den statiske kretsingen rundt en halvtonespenning, kan også gi en truende stemning, en følelse av urolig forventning. Den neste leste strofen er av de som peker mot en skade, noe fortidig som kan rispes i, men handlingene er plassert i naturen, vi aner et såret subjekt bak sårene, men det trer ikke fram:

čahpodan muorat
árpejit háviid
várit nohkket

trærne sorte / risper sårene / fjellene sover

De lette og raske pianotonene som følger, har en klirrende, glitrende kvalitet, med repetitive, sirkulære kromatiske figurer i høy diskant, der lette, oppadstigende fiolinglissandoer er følge. Strofen munner ut i en nærmest perkussiv pianotone. Det er en framdrift i frasen, som om tonene både løfter og peker utover, vi blir stående på et høydedrag i det musikalske rommet. Den neste strofen har en interessant språkmusikk[6]:

[6] Denne strofen er et godt eksempel på nye dimensjoner som oppstår i musikkverket. I diktboka er dette to strofer, og de slående (!) lydkombinasjonene trer ikke nødvendigvis fram.

bávččagahtton
lábmejuvvon
cábmojuvvon
dimisin

skadet / slått / banket / mjuk[7]

Stemmebruken tydeliggjør hvert ord ved bruk av pauser. De tre første ordene er lest lavt med sterk rytmemarkering, dynamikk mellom lange og korte stavelser, mens strofen avsluttes mer melodisk i «dimisin». Den samiske teksten spiller på en samklang bygd på lydlikhet i stamme og suffikser i de to midterste ordene, begge ligger også ligger nært det første ordet i betydning. Ordlengden og sammenfallene både i mening og lyd gjør volden mer markert i samiske versene, den får større plass. Ordformene understreker gjentakelsen, bankingen hamres inn, men strofen lander mykt i det kortere «dimisin». Er det en vond mykhet, voldet ved at noe er slått mykt? Eller en understreking av kroppens mykhet i møte med slagenes brutalitet? Er det fysiske slag, metaforiske? Suffikset «-juvvon» markerer passiv.[8] Er det det aktivt svømmende subjektet i den første strofen som mottar slag? I opplesningen får «dimisin» en lett dvelende betoning etter de fallende lydlike ordene før, som om mykheten kaller på en lett undring, eller taleren føler seg fram. Musikken tar opp tråden fra teksten med en dramatisk slagverk-kommentar kombinert med dissonerende, nesten skrikende strykere.

Skade-sporet i diktet dukker snart opp igjen, lydverkets femte strofe, tekstheftets sjette:

fillehallengo
amas
bávttiide (6)

ble jeg narret / til fremmede / klipper (strofe 6)

---

7 Strofen gjendiktes annerledes i diktboka: «knuget / lammet» og «sveket / mjuk».

8 Jf. Neahttadigisánit - Nordsamiske ordbøker.

Passiv-suffikset i «fillehallengo» understreker også uhellet i det som har skjedd.[9] Det er en ulykkelig hendelse, men bakgrunnen ligger i skyggen, det er subjektet som er i fokus. Det kan være snakk om en slags bortførelse, men det kan også være snakk om å gå seg vill, narret av stiene, bergene, klippene. Det har preg av hendelse og presenteres nøkternt, uberørt med sterk versbinding mellom vers 2 og 3.

Etter den luftige, aktive førstestrofen, går vi altså inn i en rekke som har påført smerte som samlende tråd. Aktivitet kontrasteres med passivitet, nåtid med noe fortidig, men ikke glemt, noe som har laget merker.

Skildring og lyd er sentrale i de neste korte strofene, som refererer til stillhet og klingende bjeller, og leses med svært lik rytme og vekt. Musikken supplerer med xylofon og treblås. De to jevnkorte strofene og spredte toner som heller mot staccato, gir en følelse av at diktet løser seg opp. I diktboka er bjellestrofen blant de siste. Det skaper rom for en ny begynnelse, og det er i denne plasseringen den første strofen i diktboka – den som åpner med «jaskes lanjas» («stille rom») finner sin plass, her plassert som den åttende. Den starter fra en tydelig etablert stillhet. Som nevnt, inviterer tekstheftet til å forholde seg til både diktbokas og lydsporets rekkefølge, og strofe 1 oppleves ganske ulikt i de to: Det forutgående lydlandskapet, som dempes, gjør stillheten til en tydelig kontrast. I diktboka opptrer den mer i tråd med den inntredenen parateksten gir med sine transparente bilder og hvite ark. Ved å ikke gjøre den første strofen til førstestrofe, tematiseres den paradoksalt nok, som begynnelse. Stillheten før aksentueres ved å oppstå.

Strofen har – etter et mellomspill med det rytmiske åpningsriffet fra *Et cetera* – en kontant[10] overgang til denne havstrofen:

njiejan mielli
mearrahajaide

---

9 Ordavledning (under arbeid), oppslag 16/8–2025.

10 Mange av de andre overgangene mellom opplesning og musikk er preget av lengre pauser.

várit suddet
silkemearra rahtasa

går nedover melen / til havluktene / fjell tiner / silkehav revner

Vi er ved stien, det diktet begynner ved, men denne gangen tar diktet en annen retning, følger lukten av hav, stiger ned mot havet. Naturbildene kan peke i retning av forløsning og gjennombrudd, tining og bristende hav er vårbilder. Det følges av melodiøst, legato fløytespill. Havet og natten er motiver som samler og binder de kommende strofene sammen.

Oppleseren gjør en interessant markering i den tolvte strofen som leses:

idjalottit niktalit
galggašingo
vai in (18)

nattfuglene lokker / våger jeg (strofe 18)

Her er det et tydelig spørrende oppsving i stemmen på sluttlinjen, stemmebruken nærmer seg sang, det er snakk om en liten ters. Teksten uttrykker en vakling: *skulle jeg / eller ikke?*[11] Det merker seg ut, siden det er et av de få stedene opplesningen blir understrekende, og gjør strofen ladet. Det er en gåtefull strofe, kjenningen «nattfugl» («iddjaloddi») svarer også til et samisk ord for ugle. (F)uglenes henvendelse er uklar, i spenn mellom vitende (fuglene vet[12] – særlig uglene) og den uklare natta. Teksten kan vekke en forventning om lydfølge, men musikken tar ikke opp ugle-tråden. Det er igjen danserytmen som avløser. Halvtonespennet skaper en stemning av spent forventning.

Interessante samspill mellom ord og musikk finner vi i strofene 16, 17 og 18.

---

[11] «eller ikke» kan trolig være en mer bokstavelig oversettelse av det siste verset, det som nesten synges.

[12] Dette er kanskje mer en digresjon enn en lesenøkkel, men kloke fugler har også vært emne for komponisten John Persen. En elektrofonisk installasjon med musikk fra fuglekasser montert i Slottsparken, heter «Fuglan veit».

16: ihkku gulan su
huradeame
vai čierrume

om natten hører / jeg ham nynne / eller er det gråt (strofe 24)

17: guovtteilmme gaskkas
ruovttuhaga
njielahagaid hálddus (7)

mellom himlene / hjemløs / i malstrømmen (strofe 7)

18: ábiid čihkosat
mánnosuonjar
cummeš du (19)

havets hemmeligheter / månestråle / kysse deg

Her kan innspillet likne et følelsesuttrykk, ved at tonegangen i fiolinen minner om gråt, klynking. Bevegelsen er nedadgående, med et krysssende kontrapunkt av lange toner, et parti hentet fra partiet fra takt 80 og utover i *Et cetera*, der vi får en lyrisk cellosolo som fiolinen etter hvert slutter seg til. Den neste stofen, lokalisert både «mellom himlene» og i en malstrøm, understreker malstrømmens sug med en neadgående, kromatisk sløyfebevegelse i treblåserne. Det spente rytmeriffet melder seg kort og xylofondominert igjen etter etableringen av hav, mystikk, måne og kjærtegn. Denne natt- og havveien munner ut i det som er diktbokas siste strofe:

idja jiellá
miehtá guhkes guolbaniid
áhpebiegga čohkke

muittuid
rohkosii

natten puster / langs endeløse sletter / havvinden samler / minnene / til bønn

Nattens pust videreføres i en fløytesolo, og stien er ikke vindløs lenger. Men det som før var avslutningen i det endeløse, kan også være et signal om videreføring. Og diktet fortsetter, opp i tretoppene, inn i nye veier og stier.

Lyd og landskap

Jeg har tidligere omtalt *biekkakeahtes bálggis* / *vindløs sti* som en lyrisk suite med åpne, narrative konturer. Men musikkversjonen har også et element av struktur og arkitektur, noe som er karakteristisk for en annen kategori langdikt, det arkitektoniske eller strukturelle (Lilja et al. 2015, 9). I omtaler av *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* trekkes fraktalgeometri fram som en mulig inspirasjon, en regelmessig uregelmessighet som preger naturens former. Stykket er ikke så langt at det er mulig å se et slikt mønster, men det kan godt være begynnelsen på et. Prosjektet inviterer til å tenke inn et *Et cetera* der diktet fortsetter å koble strofene i nye mønstre.

Det leses 55 strofer. Det er ikke før alle de 32 som står i tekstheftet, er gjennomlest, at strofer tas opp igjen. 23 av strofene kommer altså to ganger.

Stort sett opptrer de i nye sammenhenger andre gang, og blir fulgt av nye musikalske innspill, men det fins også eksempler på strofekoblinger som opptrer igjen, som 1–20, som kobler diktbokas innledende strofe om stille rom og fallende løv, til strofen «går nedover melen til havluktene» – der de tinende fjellene og det revnende havet kan indikere vårløsning. Denne koblingen, fra stillheten til gjennombruddet, får slik en tyngde i denne versjonen. Slike brå overganger i stemning veksler med strofesammenhenger der et motiv kan virke samlende gjennom flere strofer, som himlene eller havet.

Subjektet i diktet har noe vektløst ved seg, og lettheten er også noe som preger stemmeuttrykket. Rilke skrev i et essay om Obstfelders lyriske virke at det ga inntrykk av at en som trør lett over jorden, er varlig med omgivelsene.[13] Subjektet i *vindløs sti* setter spor, men det er spor i snø. De nedfeller seg i vers, men har også en flyktighet, noe den musikalske opplesningen uttrykker. Erling Aadland har advart mot å automatisk forutsette at det dreier seg som det samme subjektet, eller de samme subjektposisjonene gjennom et dikt (Aadland 2022). Men i en opplesningssituasjon blir forankringen i det kroppslige en faktor som skaper kontinuitet. Stemmen, uten dramatiske markeringer av ordskifte, som i epos eller andre dramatiske dikt, henvender seg direkte og blir gjerne lest som en garanti for autentisitet. I diktboka innføres noe som kan leses som en vitnesbyrddimensjon tidlig, med «hendte noe». I opplesningen utgjør den faste, men luftige stemmen et sentrum i diktet, som holder de brå bevegelsene og skiftene fra svømmer til svever, fra himler til malstrøm sammen. I tillegg til de musikalske avløsningene, bruker Persen talende pauser når hun leser, både mellom ord, vers og strofer. Pausen kan ses som en musikalsk parallell til sidenes blankhet, og støtter opp om de mellomrommene som fins i teksten. Pausene veksler med versbindinger som lar det utsagte falle inn under en rytme, noe som omskaper teksten også på et mer detaljert nivå enn stroferokkeringer, og som er med på å lage et rom der kunnskap som er mindre eksplisitt og mer kroppslig, og ikke tilgjengelig på annen måte enn denne, utveksles mellom taler og lytter.

En omkalfatring av rekkefølge, kan berøre tidsaspektet i diktet. Diktboka åpner med fallende løv, et tegn på høst. Vi kan lese inn vårtegn som isløsning, vi leser om en sommer som forsvant, om snøvidders spor. Årstidsskifter kan knyttes til et vagt tidsforløp i *vindløs sti*, men det er hele tiden en usikkerhet knyttet til plassering i tid, årstider er sirkulære, de vender tilbake. Sår, som er et motiv flere av strofene nevner, er et merke fra en fortidig skade, samtidig som disse tegnene fortsatt er til stede som sårbare punkter. Sår og legedom er ikke nødvendigvis noe man kan trekke som en enkel linje mellom definerte

[13] «Med denne besynderlige utviklede gehør gikk han hen over jorden, 'mer varsomt enn de aller fleste', som han selv har sagt, men full av besluttsomhet» (Rilke 1994, 29).

punkter, men noe som nedfeller seg i minner arr, trøst og lindring i uforutsette mønstre. Frykten og overskridelsene, møtene og kjærtegnene er vanskelig å plassere på en tidsakse, slik det som har skjedd og er innskrevet i kroppen kan dukke opp i nye sammenhenger, i tanker og drømmer, det kan gi slipp, og vende tilbake. Å «samle minnene til bønn», slik havvinden gjør i diktbokas siste strofe, åpner for fortidens tilstedeværelse i det samtidige. «De endeløse slettene» som vinden (nattvinden) strofisk står i forbindelse med, hvisker ut skillet mellom fortid, framtid og nå. Det rituelle, igjen sentralt i diktets språkløse rom, viser seg som bønn forrettet av naturen.

biekkakeahtes bálggis har konturer av et narrativ, men det kan også synes som om diktet motsetter seg, eller problematiserer fortellingen, til en viss grad også som diktbok, men enda mer som lydverk. Valget av musikk understøtter også dette. Et rom som åpnes i møte med ensembleverket *Et cetera*, er det humoristiske, som lager en annen type avstand og luftighet. *Ja nu ain*-dimensjonen fører en munterhet med seg som forankrer energien i diktet, det som svømmer og svever. Det handler om selvreferensialitet og formbevissthet, og gir også inderligheten i de tette, poetiske bildene et luftig rom å brenne i. Mens omkalfatringen realiserer langdiktets potensial for samtidighet og aksentuerer de store romlige sprangene teksten gir plass til, holder det stadig tilbakevendende danseriffet, med sin harmoniske spenning og tonale statisitet, diktet i en energisk ramme som gir de store naturstrukturene og følelsesfokuset en spenst. Det er en fruktbar kontrast. Samtidig gjør sammensetningen det klart at de to verkene likner hverandre: De problematiserer forløpet, progresjonen, og de leker med den.

Lyriske rester

«When picture books are translated onto audiotape, a visual medium is essentially made blind – sound is added and images are subtracted – one form of communication replaces another», skriver Leilani Clark, som har skrevet om overføring fra bildebok til lydbok. Boka kan nå høres, men ikke ses. Dette kan også være et poeng når det gjelder den

illustrerte diktsamlingen, der oppsett og utformning også er en del av den estetiske opplevelsen. Når den illustrerte diktsamlingen *biekkakeahtes bálggis / vindløs* sti blir lydbok og lydverk, høres ikke lenger de luftige oppsettene, som plasserer seg i mønstre på sidene, eller akvarellene på bokas innside. *biekkakeahtes bálggis* har også noen strofer som ikke lydboka har. Denne strofen er for eksempel utelatt:

årene
sorgtunge
rakte jeg

du åpnet hånden
(Persen 1992, oppslag 24)

Det samme gjelder den taktile, anaforiske og typografisk originale strofen som beskriver et kyss, og slik er blant de opptrinnene man merker seg som svar på skjebnestjernens innledende «hendte noe»:

mjuke
mjuke
lepper
åpent
åpent
hjerte

Begge strofene etablerer en sterk nærhet til en annen. Til sammenlikning skaper kanskje lydverkteksten større avstander i det diktede rommet, mindre berøring, mere ferdsel, mens det er den lesende stemmen som ivaretar det nære og direkte. Kyssene i lydverkteksten forblir gåtefulle. Kanskje er det månestrålene som kysser havet, kanskje er det knyttet til en lengsel hos subjektet.

Begge strofene er sterkt preget av oppsettet. Men det er ikke bare særlig visuelle strofer som er står igjen som ikke-musikaliserte rester når man sammenlikner med diktboka, og som dermed danner forskjeller i tekstmaterialet. En annen strofe som er utelatt, er av svært lydlig

karakter: «stjernene synger». Denne strofen gir bilderommet en lydlig dimensjon, som i *Ja nu ain*-versjonen fins i rikt monn fra *Et cetera*-satsen. Noe av denne musikken kan imidlertid få en ekstra dimensjon når den leses opp mot rest-strofene. Den klirrende kvaliteteten i klaverdiskanten, som frambringer en høy, kald, tindrende tone kan fantaseres som stjernelyd, særlig når den settes sammen med vers som «nu go lea / mánnu / beaivi / násttit / johka golggai» («månen / solen / stjernene / er / elven som fløt»). Den slående identifikasjonen mellom et vertikalt og horisontalt nivå i diktet, og mellom present og fortidig, klinger ut i fiolinens framdrift og pianotonene som beveger seg sirkulært.

Formuleringen om «blindet bildebok» kan også minne om det som blir uleselig den andre veien, og en viktig ting med *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*, er åpningen mot det samiske språket. Selv for leseren som har lest og sett diktboka i samisk versjon, vil nye sider ved språket tre fram i opplesningen. Det er også noe som forstummer når en diktsamlingen ses og ikke høres. Pausen, nølingen, den lille ustøheten ved enkelte ord, streifingen av grensen til sang, er noe av det som lå latent i diktet, men kommer fram i Synnøve Persens høytlesning av langdiktet. Harald Gaski har trukket fram *dajahusat*, flerordsjoiker og lengre dikt, som noe Synnøve Persens lyrikk resonnerer i, her viser særlig eldre kilder fram en episk tradisjon[14] (Aubinet 2023, 317). En slik muntlig tradisjon, med nærhet til sang, vekkes som en dimensjon som kanskje ikke er så nær i den vakkert utformede diktboka, der andre linjer blir tydeligere. Talt flerords-joik, tatt ut den tradisjonelle framsyngingsmåten og omplassert i samtidsmodernistisk lydlandskap, kan være en måte å se diktene på. Det fins også et tidsperspektiv i høytlesningen.

[14] I Kautokeino-området finnes en av de mest kjente joikestilene i Norge. Der, som i mange andre deler av det samiske området (Sápmi), pleier dajahusat å være korte og improviserte. [...] Likevel finnes det mange eksempler på joiker som inneholder lange dajahusat. Disse er spesielt vanlige i historiske kilder, skrevet av utenlandske reisende og misjonærer som sannsynligvis la mest vekt på joikene de fant mest bemerkelsesverdige. I sitt verk *Lapponia* (1674) tok humanisten Johannes Schefferus med noen av de første kjente eksemplene. Et av disse handler om et reinsdyr og feirer dens smidighet og letthet. Joiken fremkaller også landskapene som skal krysses på den lange reisen som kommer, tankene som disse stedene vekker i fortellerens sinn, og hans håp om å finne sin elskede på slutten av turen (Aubinet 2023, 317).

Ved lesing av tekst har ordbildet en samtidighet, mens utstrekningen høres i det lydlige. Det vises som nevnt i slag-strofene, der stavelsene trer fram i sin rytme og i sin lengde. Dikthendelsen innprentes og utbrer seg. Lydlikheter finner fram til hverandre og begynner å klinge.

Stiene videre – et cetera

Nick Piombino, som har skrevet om lyd og lytting i moderne poesi, lanserer begrepet «aural ellipsis» for å innkretse en fruktbar ubestemmelighet knyttet til poetiske uttrykk. Det er snakk om «an area of potential space between the listener and the speaker» (Piombino 1998, 2). Det er steder i diktet der det er vanskelig å skille mellom det subjektive og det objektive, steder som kaller på en annen tilnærming enn å trekke slutninger, føre nærlesningen i retning en «closure». Diktet blir et rom der man kan lytte seg til noe som før var utenfor rekkevidde for språket og tanken. Et slikt rom har slektskap til musikken. Psykoanalytikeren Winnicott, som Piombino støtter seg på, nevner musikk som et av de grenseobjektene det vesle barnet kan plassere som støttende i en overgangsposisjon på veien mot økt selvstendighet, ting som ikke er en del av kroppen, men likevel ikke helt tilhørende den ytre verden. Et annet eksempel kan være en betydningsfull leke som er innlemmet i lek og fantasier. Walter Benjamins aura-begrep trekkes også inn i Piombinos forsøk på å beskrive disse ladde stedene i lydlandskapet. Både auraen og overgangsobjektene kjennetegnes av at deres opprinnelse er ukjent, eller uvesentlig, man kan ikke svare på hvordan de oppstod, eller ble det de har blitt. Den auratiske ellipsen former seg tydeligst i opplesningen, og er en slags overføring av en språkverdens rytme, flyt og brudd til en lyttende annen, som kan dele den og delta i å skape den:

> […] it is in hearing the poem read aloud, particularly in the voice of the poet who wrote it, that the listener has the best opportunity to understand the poet's specific intentions in selecting the sounds of the poem, as well as finding the most apropos, rhythmic interweaving of his or her own inner stream of thinking and language into that listening. (Piombino 1998, 20)

Noen av Piombinos tanker gir gjenklang i forhold til Persen og Persens utvidbare verk, som ikke beveger seg i retning «closure», men åpner opp mot noe gåtefullt som også rører ved en kroppsfølelse som både musikk og ord setter i gang. Jeg har vært inne på den lille tersen stemmen løfter seg med når nattfuglene lokker og subjektet blir stående i en tvil på om det våger, om det skal eller ikke skal følge stemmene utenfra. Stemmen leder inn i kroppen, som det lydlige mediet har tilgang til, den lar tvilen vibrere inn til beinet på en måte som river ned grensen mellom den som leser og den som lytter. Det vesle løftet i tonehøyde drar oss mot noe, kanskje det nattlige, gåtefulle rommet som er fuglenes.

Erfaringen av andre kroppslige konstellasjoner i rommet trer fram, som å bli vendt ryggen i versene «jorgala munnje sealggis / mánu sevdnjes beali» («vender meg ryggen / månens mørke side») – et bilde der avstanden utvides til en fjernhet av verdensromsdimensjoner. Lyder i diktrommet, og den instrumentale utvidelsen av disse, sirkler seg på hver sin måte inn mot en erfaring som ikke blir bestemt eller forklart i noen av mediene, men likevel utdypet ved at de legges fram på flere måter: «ihkku gulan su / huradeame / vai čierrume» («om natten hører / jeg ham nynne / eller er det gråt»). Om fiolinen nynner eller gråter, svarer den ikke på, den gir oss en ny lyd som ivaretar tvetydigheten.

Det åpne landskapet i diktet har ikke så mange tydelige allusjoner, men noen av strofene kan av og til synes å spille på klassiske låter: «mánu sevdnjes beali» («månens mørke side») og «raban almmi uvssa» («åpner himmelen døren / hamrer») er kjente linjer hos Pink Floyd og Bob Dylan. Det kan gi inntrykk av at musikalske minner også er med på å forme diktets bildevokabular.

Om man får tilgang til noe intensjonelt ved diktopplesning, som Piombino antyder, kan man diskutere, men den opplesende lyrikeren har i større grad rom til å la skapelsen av diktet omfatte det uskrevne, diktets musikk, og dermed gjøre en kroppslig erfaring av rommet felles på en annen måte enn skrevet poesi.

Jeg spurte innledningsvis hva muligheten for omstokking sier om diktets tid- og romdimensjon. Omstokkingen antydes som uavsluttet, et evig prosjekt, i det strofene gjentas i enda en ny rekkefølge som ikke

fullføres. Kanskje oppløser den fleksible stroferekkefølgen til en viss grad grensene mellom fortid og nåtid, og understreker måten fortiden fortsetter å være i nåtiden på. Denne erkjennelsen speiler seg også på mikronivå, i korte vers der det lineære og det sirkulære, det som er og det som var er fanget inn. Diktet har alt skjedd, og det skjer. En annen samisk multikunstner, Nils-Aslak Valkeapää, har uttalt: «I en joiketekst kan meningen stundom være å fortelle bare til den som vet. For andre blir innholdet dunkelt» (Gaski 1987, 21). Den milde markeringen av begivenheter og erfaringer i *biekkakeahtes bálgis* kan av og til gi et liknende inntrykk av at noe som er kjent, fortelles, eller minnes, baner seg vei eller tas fram igjen, glimter til, som månen i vinterhavet, eller skjærer gjennom, som et gammelt risp. Kroppen er bærer av spor og fornyelse. Minnet er tidløst og rommende, og nye koblinger kan gjøres i erfaringen av gammelt og nytt. Det erfartes presente karakter og det fortaltes fortid flyter sammen i et landskap der bitene også kan kobles om, stiene krysse hverandre. Dette gir også rom for en stadig fornyelse, et «Et cetera».

Synnøve Persen er en skrivende bildekunstner som setter flere kunstarter i bevegelse, og måten den rike musikalske dimensjonen – som kanskje har stått litt i skyggen av den sterke bildedimensjonen – settes i spill på i møte med John Persens musikk, gjør dette til en sti vel verdt å følge. Nick Piombino gjør en kobling mellom veien og lyttingen i det han trekker fram noe Walter Benjamin skriver om å lytte som en flanør[15] på vei gjennom sine arkader og bulevarder, en lytting åpen for å snuble over, «to discover, as if by accident, previously inaccessible areas of language and thought» (Piombino 1998, 20) som realiseres umiddelbart i rommet mellom det subjektive og det objektive, der deler av det poetiske, kanskje det mest ubestemmelige, holder hus. Det omkalfatrede langdiktet i *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* åpner for en slik oppdagelsesreise – på overraskende veier musikk og stemme åpner, og på veier som var der, men ikke lagt merke til før konteksten skiftet. Sti-metaforen er sentral i Synnøve Persens dikt, og stien utmerker seg med sin forsiktighet, den tilpasser seg et landskap, og kan være smal og lite tråkket, eller tydelig. Ofte har landskapet et nettverk av

[15] Piombino relaterer ikke bare Benjamins tanker om det auratiske til *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, der det oppstår, men også slik det utfolder seg i hans arbeider om Baudelaire og passasje-verket.

stier, og man er ikke sikker på hvor man ender opp. At det slett ikke forblir vindløst, men at noe settes i bevegelse, er garantert.

Jeg har i min lesning trukket fram noen strofer fra *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*, men det er mange stier igjen å utforske, og jeg vil avslutte med å oppfordre andre til å søke dem. John Persen lagde i sin tid en humorisk «guide to the orchestra» i tradisjon etter Britten. I vedlegg 1 har jeg forsøkt å lage en slags guide to *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain* som kobler paratekst og opplesning, norsk og samisk i håp om at flere finner veien inn i verket og går opp stiene der. Diktet og musikkens lek med det statiske og sirkulære, fortsettelser og konfrontasjoner, inderlig og selvrefleksivitet gir stoff til mangt et *Et cetera*.

Litteraturliste

Aadland, Erling 2022. «Henvender sanglyrikk seg til lesere og lyttere?» I Karlsen, Ole og Markussen, Bjarne (red.). *Sanglyrikk. Teori. Metode. Sjangrer*. Spartacus.

Andersen, Rikard Seeberg 1989. *40 norske komponister.* Askerforlaget.

Antonsen, Lene, Trond Trosterud og Berit Merete Nystad Eskonsipo 2013–2022. *Neahttadigisánit Davvisámi-dáru-davvisámi sátnegirji*. Tromsø: UiT. URL: http://sanit.oahpa.no

Cikada under ledelse av Christian Eggen 1990. *Et cetera!* Aurora ACD 4961.

Clark, Leilani. «Speaking pictures: the role of sound and orality in audio presentations of children's picture books». *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 9(1), 1–19.

Gaski, Harald 1987. *Med ord skal tyvene fordrives. Om samenes episk poetiske dikting.* Davvi media.

Lilja, Eva, Bergur Djurrhus Hansen og Rasmus Dahl Vest (red.) 2016. *Långa dikter. Berättelse, experiment, politik.* Modernisme i nordisk lyrikk 8. Alvheim og Eide, akademisk forlag.

Persen, John 1989. *Et cetera*. Nasjonalbiblioteket noter. Faksimile av partitur håndskrevet av komponisten.

Persen, John og Synnøve Persen 2010. *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*. Ad notam

Persen, Synnøve 1992. *biekkakeahtes bálggis*. Iđut.

Persen, Synnøve 1992. *vindløs sti.* Iđut.

Piombino, Nick 1998. «The Aural Ellipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry». I *Close Listening. Poetry and the performed word*. Oxford University Press.

Wolf, Werner 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi.

Vedlegg 1: *Biekkakeahtes bálggis – Ja nu ain*. En oversikt

	biekkekeahtes bálggis – ja nu ain Opplesning	**vindløs sti (nummer på strofe i tekstheftеversjon som følger diktbokrekkefølge)**	**Stikkord, musikalske innstikk**
			Cellotone, opp en liten sekund
	1:vuojadan iditalmmis dearvvahalan balvvaid (15)	jeg svømmer i /morgenhimmel/hilser skyene (strofe 15)	Hovedtema, stilisert grunnrytme (dansende)
00.24	**2:čahpodan muorat árpejit háviid várit nohkket (22)**	trærne sorte/risper sårene/fjellene sover (strofe 22)	Tindrende piano i diskant med fiolinglissando munner ut i gjentatt pianotone
00.54	**3:bávččagahtton lábmejuvvon cábmojuvvon dimisin (3)**	skadet/slått/banket/mjuk (strofe 3)	Slagverk ff
01.18	**4:raban almmi uvssa: čoalkkán njávkkan árppuid ja áigi gollá (29)**	åpner himmelen døren/hamrer/stryker trådene/tiden glir (strofe 29)	Hovedtema, stilisert grunnrytme
01.45	**5:fillehallengo amas bávttiide (6)**	ble jeg narret/til fremmede /klipper (strofe 6)	Grunnrytmen med annen instrumentering

02:05	**6:roađđi ravda (8)**	rødmende rand/stillhet (strofe 8)	Xylofon, staccato blåsere
02:17	**7:biellut divggat (31)**	klokker bjeller (strofe 31)	Blåsere perkusjon
02:38	**8:jaskes lanjas fierrá lasta fierrá biekkakeahtes bálgá rái (1)**	stille rom/faller løv/faller/langs vindløs/sti (strofe 1)	Grunnrytmen
02:57	**9: njiejan mielli mearrahajaide várit suddet silkemearra rahtasa (20)**	går nedover melen/til havluktene/fjell tiner/silkehav revner (strofe 20)	Legato fløytespill, melodisk Pause
03.25	**10: mánnu šealggehii dálvemearas (14)**	månen glimt/i vinterhavet (strofe 14)	Xylofon, treblåsere, staccato
03.44	**11: mearra faŋuha suotnajariiddát (16)**	havet strekker seg /etter strålene dine (strofe 16)	Perkusjon trommer, cymbaler
04:04	**12: idjalottit niktalit galggašingo vai in (18)**	nattfuglene lokker/våger jeg (strofe 18)	Grunnrytme
04:17	**13; suhkaleadnu fávlái (27)**	ro med ut (27)	Perkusjon, følges av piano og av treblåsere ritardando – pause

04:40	**14: jorgala munnje sealggis mánu sevdnjes beali (25)**	vender meg ryggen/månens mørke side (25)	Grunnrytmen med oppadgående glissando under
05:00	**15: gahčaigo násti dáhpáhuvaigo mihkkege (2)**	strøk en/stjerne forbi/hendte /noe (2)	Grunnrytmen
05:19	**16: ihkku gulan su huradeame vai čierrume**	om natten hører/jeg ham nynne/eller er det gråt (strofe 24)	Strykere kromatiske nedganger, kontrapunkt
05:45	**17: guovtteilmme gaskkas ruovttuhaga njielahagaid hálddus (7)**	mellom himlene/hjemløs/i malstrømmen (strofe 7)	nedovergående fløytebevegelse med perkusjon og stryk
06:13	**18:ábiid čihkosat mánnosuonjar cummeš du (19)**	havets hemmeligheter/månestråle/kysse deg (19)	Grunnrytme
06.29	**19: fiervvás gávnnan ruksesalit skálžžu (9)**	i fjæra finner jeg/det rødblå skjellet (9)	Grunnrytme instrumentert med perkusjon
06:49	**20: áhpi suhká albmi savkala ohcalan bálgá (26)**	havet gynger/himmelen hvisker/jeg søker stien (26)	Piano – perkusjon – fele-fløyte, nedadgående sløyfe

07.18	**21:idja jiellá** **miehtá guhkes** **guolbaniid** **áhpebiegga čohkke** **muittuid** **rohkosii (32)** (Sluttstrofe® i teksthefte og diktsamling)	natten puster/langs endeløse sletter/havvinden samler/minnene/til bønn (32)	Fløytesolo, oppstigende
07:43	**22:iđđes govdduime** **muorragierragiidda** **(13)**	om morgenene fløt vi/til tretoppene (strofe 13)	Tung perkusjon – piano dype basstoner
08.03	**23: dan botta go biegga jullá** **bárut heibot (10)**	mens vinden/drønner/bølgene bryter (strofe 10)	Perkusjon (f) – grunnrytme
08:20	**24: nu go lea** **mánnu** **beaivi** **násttit** **johka golggai (23)**	månen/solen/stjernene/er/elven som fløt (strofe 23)	fløyte fele, klokkespill, diskant piano og perkusjon
09:02	**25:bávttit rahpasit** **lávlot jienakeahttá (30)**	fjellene åpner seg/synger uten lyd (strofe 30)	Grunnrytme, perkusjon
09:23	**26: sojahalan** **dávggi** **vai olášivččii (5)**	bender/buen/slik at den rekker (strofe 5)	Xylofon, staccato treblås
09:41	**27:álás muorat** **ohcalit** **lottit ruovttu (28)**	nakne trær/fuglene leter (strofe 28)	Høy diskant piano – fele, flageolett

10.04	**28:** **nieguid rašis álgu** **muohtavilttiid láhtut** **Mu orohat** **namahis ája** **(21)**	drømmenes skjøre/begynnelse/spor i snøhellingene/min boplass/navnløs kilde (strofe 21)	Perkusjon og treblåsere (f) dissonerende
10:39	**29:báittášii beaivi** **nuppebeal mánu (4)**	om solen skinte/på den andre sida/av månen (4)	Grunnrytme (p), langt innspill
11:02	**30: rahpasan ádjagat** **(17)**	kildene åpne (17)	Grunnrytme, mer instrumentert, aksentuert inngang
11:10	**31:su suorpmat bolde** **mu liiki (12)**	fingrene brenner/min hud (strofe 11)	Perkusjon og basspiano
11:43	**32: gollás beaivi** **boahtá** **ja** **manná (12)**	gull sol/kommer/og /går (strofe 12)	Klarinett, oppgang, langsom trille
12:00	**33 (14):jorgala munnje** **sealggis** **mánu sevdnjes beali** **(25)**	vender meg ryggen/månens mørke side (strofe 25)	Klarinett og xylofon oppgang, langsom trille
12:23	**34 (1): vuojadan** **iđitalmmis** **dearvvahalan balvvaid** **(15)**	jeg svømmer i /morgenhimmel/hilser skyene (strofe 15)	perkusjon og pianodiskant

12:43	**35 (10):mánnu šealggehii dálvemearas (14)**	månen/glimt i vinterhavet (14)	Grunnrytme
12:57	**36 (16):ihkku gulan su huradeame vai čierrume (24)**	om natten hører/jeg ham nynne/eller er det gråt (strofe 24)	Grunnrytme (livlig, rikt instr)
13:14	**37 (6): roađđi ravda (8)**	rødmende rand/stillhet (8)	Perkusjon, crescendo
13:36	**38 (5): fillehallengo amas bávttiide (6)**	ble jeg narret/til fremmede /klipper (strofe 6)	Pause (Feler, glissando, nedgående)
14:01	**39 (18): ábiid čihkosat mánnosuonjar cummeš du (19)**	havets hemmeligheter/månestråle/kysse deg (strofe 19)	Perkusjonsdominert åpningsrytme
14:21	**40 (26):sojahalan dávggi vai olášivčči (5)**	bender/buen/slik at den rekker (5)	Piano fiolin
14:37	**41 (13):suhkaleadnu fávlái (27)**	ro med ut (27)	Fiolin smektende
14:51	**42 (20): áhpi suhká albmi savkala ohcalan bálgá (26)**	havet gynger/himmelen hvisker/jeg søker stien (26)	Fløyte xylofon
15:12	**43 (19) : fiervvás gávnnan ruksesalit skálžžu (9)**	i fjæra finner jeg/det rødblå skjellet (9)	Perkusjon og treblås

15:30	**44 (8):jaskes lanjas fierrá lasta fierrá biekkakeahtes bálgá rái (1)**	stille rom/faller løv/faller/langs vindløs/sti (1)	Grunnrytme
15:52	**45 (9):njiejan mielli mearrahajaide várit suddet silkemearra rahtasa (20)**	går nedover melen/til havluktene/fjell tiner/silkehav revner (20)	Perkusjon – kraftig, xylofon og tromme imitasjon
16:20	**46 (28):nieguid rašis álgu muohtavailttiid láhtut mu orohat namahis ája (21)**	drømmenes skjøre/begynnelse/spor i snøhellingene/min boplass/navnløs kilde (21)	Grunnrytme
16:50	**47 (3):bávččagahtton lábmejuvvon cábmojuvvon dimisin (3)**	skadet/slått/banket/mjuk (3)	Perkusjon
17:12	**48 (24) nu go lea mánnu beaivi násttit johka golggai (23)**	månen/solen/stjernene/er/elven som fløt (23)	Perkusjon og piano, skarpe dissonanser – drønnende
17:42	**49 (4):raban almmi uvssa čoalkkán**	åpner himmelen døren/hamrer/stryker trådene/tiden glir (29)	Staccato treblås (lang)

	njávkkan árppuid ja áigi gollá (24)		
18:22	**50 (30):rahpasan adjagat (7)**	kildene/åpne (17)	grunnrytme
18:35	**51(15):gahčaigo násti dáhpáhuvaigo mihkkege (2)**	strøk en/stjerne forbi/hendte /noe (2)	Strykere, kontrapunkt
18:11	**52 (31): su suorpmat bolde mu liiki (11)**	fingrene brenner/min hud (11)	Feleglissando, perkusjon
18:50	**53 (22):iđđes govdduime muorragierragiidda (13)**	om morgenene fløt vi/til tretoppene (13)	Stryk, xylofon
19.30	**54 (2): čhapodan muorat árpejit háviid várit nohkket (22)**	trærne sorte/risper sårene/fjellene sover (22)	Celloglissando
19:53	**55 (7): biellut divggat (31)**	klokker bjeller (31)	Fiolinflageolett, gjentatt pianotone i diskant

Vedlegg 2. Et cetera! Første side, faksimile av partitur 1989

Anne Sofia Karhio

“Looking for words”

Landscape, language and translation in the work of Synnøve Persen and poetry in Irish

Introduction: landscape and language under pressure

This article addresses Synnøve Persen’s poetry and visual art practice, the theme of landscape in particular, as a part of an itinerary between locations and languages in Sápmi, Norway, Finland, and Ireland. It also focuses on translation in several senses of the term: as the verbal and visual-embodied encounter between language and landscape, the process of cultural translation across spatial and temporal distance, and as a linguistic exchange between natural languages. I particularly want to focus on points of contact and divergence between poetry and translation in the minority languages of Sámi and Irish. Rather than any simple parallels or direct comparisons between the two, I will consider how translation can make visible the friction between majority languages and cultures, and minority or indigenous languages “under pressure”, as Ian Joyce and Matthew Staunton have phrased it in their discussions on Irish language, landscape, and art practice. Joyce and Staunton note how “under pressure and fighting for its life, the Irish language releases adrenaline, a sense of community, a common sense and sensibility and a plethora of strategies that allow us to look at art [...] in a different setting” (p. 68). Adrenaline – as “anger” and “fury” – can be sensed in interviews with Persen, too, and Hanna Horsberg Hansen also notes how exchanges between the emerging Sámi artists’ groups from the 1970s were marked by “energy, fury and enthusiasm” (Hansen, p. 8).

And it is not only the language, but also the landscapes it connects with that are put "under pressure". In Finnmark, the "animistic relationship to nature in Sámi culture" is facing the threat of the continuous arrival of "extracting companies" (Ringstad, n.p.), and in Ireland the local and small-scale cultural practices of turf-cutting by hand clash with the consequences of "widespread drainage and mechanised extraction of peat" (O'Connor and Gearey, p. 383). In Ireland's northern and western Irish-speaking Gaeltacht areas, the pressure also manifests itself through tensions between local knowledge of "landscape, culture and environs" and the "motivational ideology of [...] small businesses and trans-national commerce" (Joyce and Staunton, p. 77). Minority languages and accumulated indigenous knowledge of local landscapes and resources are in equally precarious situation in relation to majority languages and their economically and institutionally privileged position. In the final part of this article, I want to approach and reflect on these power relations through my own translation of one of Persen's poems into Finnish, another Nordic majority language and my own first language. This will be preceded by an initial discussion on Persen's poetry and art within the wider framework of minority languages, culture and landscape in Sápmi and the Irish Gaeltacht.

Translation between languages and cultural contexts may reinforce, but also interrogate or disturb the idea of an essentializing, inward-looking or romanticised perceptions on the bond between language and landscape – from within or from outside a specific cultural sphere. Persen herself recognises the role of "ethnographic perception[s]" and "stereotypes connected to Sámi art, culture and people" (Tomkova and Persen in Tomkova, n.p.), not dissimilar to the stereotypes Joyce and Stanton detect in the "usual racist fantasies" of the bog inhabited by "superstitious Catholic peasants" in the work of H. P. Lovecraft and others (p. 78). This is darkness as the Conradian "blank space" on the map or as the sounds of the indigenous language that disturb the coloniser's sense of mastery of landscape. In historical representations of the Arctic, the white, frozen and hostile vistas of the far north have repeatedly ignored the experience and existence of indigenous communities – the darkness of the bog or the jungle, and the icy snow expanses

of the polar regions are both blank spaces on which colonisers have projected their own superstitions.

In this sense, the glossing over of gaps and losses in translation also risks the continued marginalisation of minority languages and cultures, and the erasure of local knowledge embedded in language and place-names. Cogos & al highlight how indigenous place names, for example in Sámi, are "forged into specific ontologies and express the indigenous ways of interacting with the landscape" (p. 43). Drawing on Wood (1993) and Ingold (2000), Cogos & al further stress that language and place-names in indigenous contexts make visible "the distinction between mapping and mapmaking":

> Mapping, like speaking, is a universal process, shared by all societies, whereas mapmaking, like writing, is a specific expression of mapping characteristic of societies with a writing culture. Indigenous place names provide the basis of mental and cognitive maps through which cultural landscapes are expressed (p. 43).

At best, translation can become a reflection on the processes of "mapping" without claiming to produce a fixed map of a landscape, instead recognizing its role as an interface between material, embodied, cultural, and linguistic exchanges. A new translation will by necessity offer only a partial view of an original poem, but can acknowledge its role as a situated response to the source poem and its particular way of mapping a cultural and material environment. With such responses comes a responsibility: language offers a form of agency, and an author's re-claiming of agency after a history of silencing requires that a translator acknowledges their own situated perspective as informing the process. Persen describes her own experience of "ruthless assimilation" into the Norwegian school system and its denial of education in Sámi as resulting in a "feeling of emptiness, an inner anonymous space, a feeling of being a stranger in one's own life", and how starting to write poetry in Sámi would become a "linguistic journey back to the universe founded in my childhood" (Persen, "Windless Path", n.p.). For the translator this should not be a journey of return but of learning. How to read literature emerging from experiences of dispos-

session or resistance, and how to approach them in/through translation?

In the last part of this article I will address this question as a part of the process or journey of a Finnish-language translation or version of Persen's poem "manin deike dán mearragáddái?", previously translated into English by Kaija Anttonen as "why here, to this shore?" Rather than attempt an exact or polished translation, I will employ translation as a means of explorative close reading, resulting in a text more kin to what in Norwegian is termed a *gjendiktning* or "re-telling", or perhaps more accurately "transcreation" (see Brady), than a more straightforward (at least in intention) "oversettelse". As I don't speak or read North Sámi myself, this close reading will happen from a precarious intersection of Sámi, Finnish, Norwegian, English and French, and the shifting geographical-cultural perspectives of my own itineraries between Ireland, Norway, Sápmi, and Finland. My previous work on Irish poetry, with a degree of familiarity with the Irish language and it historical and contemporary role in Irish society, is my route to Persen's visual and literary terrains.

Landscape: resistance and otherness

A result of the accumulated processes of naming and mapping, landscape can offer a perspective on translation as something that encapsulates the different senses of the term: a communication of embodied and material experiences into verbal language, communication through forms of visual-pictorial expression, or the reiteration of these processes in another natural language. As a motif or thematic focus in literature and art in Western culture, landscape has reflected the inequalities in power structures that have pushed cultural and indigenous minorities to the margins. But reimagining the idea of landscape in cultural production can also offer a ground for various forms of situated resistance: it is an interface for material encounters underpinning spatial metaphors in language. Linguistic landscapes and spatial metaphors register and communicate embodied, private, and non-verbal experiences and prac-

tices through a medium that is always shared: those insisting on reclaiming the "power to name and make sense of their environment have no choice but to do it from inside a linguistic and cultural position under pressure" (Joyce and Staunton, p. 84). Murky depths of Europe's west or the changing lights of northern environments make their ways to language in a way that is connected to, yet develops a distance to specific moments and phenomena. They are the material and cultural intersections of landscape: the "verticalities of the Irish landscape" in the writing of Máirtín Ó Cadhain and other Irish authors (Joyce and Staunton, p. 75) or the "textures and light fluctuations" that characterise Persen's landscapes as "formally reduced compositions with distinct locations" (David Norman [drawing on Susanne Hætta], p. 89).

Yet the specific geographical and natural characteristics of both Irish and Sámi landscapes have also made them targets of new forms of material exploitation: peat, wind, water, and minerals can make culturally marginalised environments into commercially central locations for capitalist extraction. The narrative mapping and naming of landscape in Irish or Sámi make way to the single narrative of development, "a direct line from the dawn of colonialism to capitalism and the extractivist destruction" (Ringstad, n.p.). In the collection *balvvat bullet / skyene brenner* ["the clouds/skies are burning"] (2023), Persen's poems are uncharacteristically specific when it comes to place names, locations, and dates. The poet herself comments on the extensive research on historical sources may have resulted in "a sense in the poems that they strain from facts" (Ringstad, n.p.). The collection focuses on the story of Persen's own family, eight generations of women from the 17th century onwards, and required material gathered from Church records and other documentation, which were then "processed into poetry" (Ringstad, n.p.). The women's experiences of Nordic colonialism and the various forms of dispossession and violence that came with it, and specific details highlight an element of witnessing, a right to voice and a claim for place in the history of Europe's far north. Naming is tied to agency.

The sparse illustrations are black-and-white photographs of the Finnmark landscape, and for Persen they connect the historical and fa-

mily stories to the present, as "all kinds of extracting companies are coming into the area here and to the sea, mines, and so on. Everything must be exploited" (Ringstad, n.p.) Places like mountains, too, may now demand to be named: the "round fells" are called Áiligasat and Rástegaisa, both occupying a specific place and a line of their own, recognised as entities before "all will be / taken" (*buot áigot / váldit*), before land will become extractable matter to serve the colonisers' needs. Naming gives places and landscapes an identity and character, and a role in the wider system of human and other-than-human being: a named place more than a mere representation of a scientific or geographical category. Here, the geographer Tim Robinson, whose career focused on mapping and writing about Connemara and the west of Ireland, highlights the role of Irish language and landscape in a manner that also seems befitting for reading some of Persen's poems: "When talking about the land or the landscape speaking, do not forget [...] that in fact the speaking is made up of the speech acts of countless individuals, each one in its unique historical and social setting" (Robinson, p. 24). Robinson's discussion of Irish-language place names may not share what Persen describes as an "animistic relationship to nature in Sámi culture" (Ringstad, n.p.). But what Robinson stressed was the manner in which "listening to the landscape" involved a hands-on, or rather feet-on encounter with the land itself, as well as an exposure to the names and stories in the indigenous language.[1] While Irish and

[1] In Ireland, the Ordnance Survey was established in 1824, when British authorities began the mapping of the entire island, at a scale of six inches per mile. The project was completed 1842, and involved the translation, or rather transcription of each place name into English. While Irish-language place names often referred to some particular aspect of the place (town, river, ford, rock), the Anglicized version sought to replicate the sound rather than meaning of the place-names, thus severing the explicit and literal connection between plane-name and landscape. For material on the Ordnance Survey, see Royal Irish Academy's *Ordnance Survey of Ireland Archive* at https://www.ria.ie/collections/archival-collections/ordnance-survey-of-ireland-archive/. Cogos & al discuss, in the context of Sámi place names, how such a cartographic ambition was a part of a wider "strategy of European states to establish their ownership of the lands has included controlling indigenous place names through their deformation, translation, or eradication on maps" (Cogos & al, p. 44). In Ireland, the work of authors mentioned in this article – Brian Friel, Seán Ó Túama, Thomas Kinsella, Gearóid MacLochlainn, Louis de Paor – as well as writers such as Biddy Jenkinson, Michael Hartnett, Nuala Ní Dhomhnaill,

Sámi culture, history, and everyday life in the present are unique and differ from each other in numerous ways, in both cases as Cogos & al note in the Sámi context, at their most profound level indigenous "place names designate sections of the land that are meaningful in the world-view of the people who live in it" (p. 49).

The art of landscape: culture, ethnicity, and cultural institutions

Persen's work also offers a valuable way into discussions on land, language, and translation because her career and work are situated at the intersection of debates and tensions between artistic institutions, art history, and aesthetic independence, versus culture, ethnicity, and indigenous identities. In the latter part of the 20th century in particular, similar tensions have dominated scholarly and cultural discussions elsewhere, including Ireland, where poetry, language and landscape have repeatedly become a site of intense debates on artists' and authors' commitment to either aesthetic autonomy or cultural politics. As Hanna Horsberg Hansen has argued, scholarship on Sámi art and artists faces the dilemma on how to approach "Sami national art institutions and of a contemporary, genuinely modern Sami art scene" (Hansen p. 1). Rather than consider how "Sámi art can 'fit in' to modern aesthetics, or how to unconver it as "a 'forgotten' avant-garde in art-history's canon", Hansen calls for ways to "explore different ways to write about Sami art from an art-historical perspective" (Hansen pp. 1–2). As art and literature from minority or indigenous backgrounds may remain "marginalised and characterised by [their] otherness", there is a risk of a continuous bracketing of the features and characteristics that do not fit in with the narratives of the institutions and history of "an exclusive European modernity" (p. 3). In other words, Sámi art (as indigenous cultural practice) has often been considered the object of study in the field of "ethnography" rather than "art history" (p. 3).

John Montague, and several others have addressed this issue in their work. At the same time, the co-existence of different traditions in a more conflicted setting in the late 20th century has also offered alternative perspectives to questions of place, language, and belonging.

Persen's work on visual arts, and/or the "painterly" or visually descriptive elements of her written work, offers a further perspective on how landscape as a material terrain appears in language through embodied, non-verbal and verbal acts of translation. Poetry participates in the act of naming, not simply in the sense of giving proper names to specific locations that are identifiable through official cartographic practices, but also as a means of cultural and cognitive mapping. Here, writings on language, naming, mapping, and landscape in the context of Ireland and the Irish language provide an additional vantage point, if never a mastering view, for understanding the manner in which naming, mapping, and translation in Persen's work are situated within the entangled processes of social and historical encounter and conflict, and dispossession and repossession.

Importantly, however, art, and poetry as a language-based art form, cannot be simply reduced to these encounters, continuities and conflicts. Neither should one specific artist's or author's work be considered *only* as an embodiment of its cultural, historical, political, or social context. Individual artists and communities, or networks of artists, may engage their art for the purposes of political protest, yet retain an independence and artistic ambition that may also create friction with their own cultural or national community. The same international movements of civil rights activism and political-artistic cultural visibility that energised Sámi artists and authors from the 1970s onwards also gave momentum to the civil rights movement in Northern Ireland, and underpinned scholarly debates on poetry's role in society: Hansen situates the Sámi Artist Group's work, and the hunger strike of Persen and others, with the hunger strikes of the Republican prisoners in Northern Ireland. While the situations in Sámi and Northern Ireland are too complex for direct comparison, the international movement of minority and indigenous rights certainly underpinned protests in both communities. It also informed conversations on autonomy versus cultural politics as key to artistic and literary practice in both Ireland and Sápmi.

Hansen highlights how the artists – including Persen – participating in the Sámi Artist Group harnessed their own creative practice for "samipolitical riot and struggle for Sami rights" (Hansen p. 5), but also

faced resistance from those within the Sámi community in the village of Máze where their activities were based. Persen and her fellow artist-activists were "harassed and subjected to political surveillance" from within the community, and also "criticised for their artistic practice" as they did not "make *duodji*" as a part of "the traditional Sami handicraft and art practice" (p. 9). Norway's assimilation policy had given this generation of artists education, economic advantages, skills in Norwegian language and an understanding of Norwegian culture (p. 9). Now they wanted to harness this experience for advancing the cause of Sámi nation-building and cultural recognition, even though some in their community saw this as an "obstacle for further development" (p. 9). (In Ireland, similar socioeconomic pessimism and objections towards the use of Irish language as a hindrance to modernity and economic prosperity famously prompted Michael Hartnett to describe the English language as a "necessary sin, / a great language to sell pigs in" in his sequence "Farewell to English" [Hartnett, p. 51]).

The resistance to Eurocentric and colonial art historical narratives and institutions required, Hansen highlights, their rejection, and a simultaneous demand for recognition and visibility to revise and re-shape the story or art internationally:

> To enter or encounter the dominant culture, the artists must locate themselves within a specific space – an in-between space. They must declare themselves ethnically, artistically or culturally different – show their otherness – in order to get a position. This means that they have to carry an "ethnic identity card" showing their cultural origin. (p. 14)

Yet, the in-between position of Persen and the other members of the Sami Artist Group also occupied an in-between space between the demands of the traditions and practices of their own community and their aspiration for the right to artistic institutions and structures as a part of the nation-building process. As Persen herself has noted "Sámi artists claimed the same kind for freedom of speech as other western artists to express the feeling of suppression" (Tomkova, n.p.). This required the dismantling of the ethnographic framework for the production and reception of art and a shift towards culturally situated, if nor culturally

conditioned, approach to artistic practice, Persen argues: "in art, visual art, literature, music, theatre, Sámi artists have been able to express what was not possible to express in other ways" (Tomkova, n.p). At the same time, for Persen as an artist trained in the Oslo Academy of Fine Arts, the persistent journalistic urge to "look for something Sámi in [her] paintings" is "completely uninteresting" (Aamold, p. 52).

In the same way as Persen's paintings emerged from a Sámi context but are more than illustrations of Sámi identity, the illustrations and poems in her published work do not appear as pictorial correlatives of verbal expression, or verbal commentaries of the photographs and paintings. The volumes reflect the co-existence of different modalities, and forms of expression perception in her work. Harald Gaski highlights the interplay between the verbal and the visual aspects of Persen's books, like "the play between text and watercolor illustration" in the 1992 volume *biekkakeahtes bálggis* (windless path): "the pictures do not serve primarily to illustrate the poems but rather actually tell their own parallel story" (Gaski p. 46). Gaski related this to Persen's career and work as a visual artist, but it is also significant that he sees the verbal and the visual as co-existing, demonstrating process of "play", as well as a narrative component. Perhaps for this reason the thing that first strikes a newcomer to Persen's poetry and art is a sense of landscape in the living, phenomenal present. Persen's works rarely appear as poems on or paintings of an identifiable location on a map, but are themselves material manifestations of the environments from which they emerge. Her abstract landscapes are not abstract in the sense that they would be detached from their environment, but as refusing any role of representing something *else.*

These intricacies between abstraction and referentiality in Persen's visual art should therefore caution the viewer against ethnograpic labelling, while simultaneously alerting them to her formal training as an artist: abstraction places barriers against the urge to see an art work as an image *of* something that fits the category of one's idea of a specific culture. In "Marked Canvases: Notes on the Paintings of Synnøve Persen" (an essay published on Persen's website), Jan-Erik Lundström discusses Persen's abstract and semi-abstract art works and highlights

how they explore the material and visual aspects of the process of painting itself

> The paintings of Synnøve Persen are, consciously and precisely, about the art and the act of painting. [...] But, simultaneously, the paintings [also] claim their referent, their exterior Other. This other is Nature. It may be the real physical landscape of the Fennoscandian North. It may be a more abstract or generalized nature with its basic ingredients, or grammar: Rock, soil, water. The sky. The horizon (even as it is almost consistently negated in the vibrating flatness of Persen's paintings). The rhythms of the day, of the seasons and of the year. Geological and meteorological time. (Lundström, n.p.)

The conscious choice of writing in (North) Sámi also makes it impossible to separate Persen's poetry from its linguistic and cultural background. It is the Sámi language that allows her "to express what was not possible to express in other ways" and allows her to find "the best and most accurate descriptions" for the experiences and phenomena that the poems address (Tomkova, n.p.). As Persen has done most of the translation of her own poems into Norwegian, the challenges and gaps in translation are less about any distance between the translator and the author's original intent than about the different ways of describing and structuring the world in the languages themselves: "Translation from Sámi to Norwegian is a demanding process as there are huge differences in structures between the two languages. The rich and wordy Sámi language gets minimized when translated into Norwegian, because Norwegian has fewer words".

English language, however, offers more variety, Persen feels, as "English has more words than Norwegian the translations into English in some way cover the original text better" (Tomkova, n.p.). Yet the "richness in words" may also relate to the specific kind of richness relevant to a particular expression or poem: sheer number of words, and the kinds of words, expressions, and associations that a word might have also relate to the shared histories and environments that languages might have had. Furthermore, in a colonial and post-colonial context, a majority language comes with a baggage that is difficult to ignore for

a speaker of an indigenous language: having to communicate the intimacies of one's experience and family history in the language that was used to force it into submission for centuries is a challenging task. Persen's expressed reservations and challenges with translating her work into Norwegian are also inseparable from the violence of the "Norwegianization policies against the Sámi people" (Tomkova, n.p.)

Translating landscape

The relation between naming and place, or language and landscape, also involves connections and tensions with historical as well as material-geographical dimensions. The naming of place is already an act of translation: it allows people to carry meanings emerging from specific situations and locations to verbal exchanges taking place at a distance – either spatial or temporal. While the depth and untranslatability of language indigenous to a specific place is a wider cultural and philosophical question, at its simplest it has to do with the ability to communicate encounters with specific environments, locations, and ecosystems. A variety of expressions for different types of snow, ice, peatland or bog, mountains, or coastal areas are also connected to the practical needs to share information on weather, the seasons, accessibility, danger, or shelter. Sámi, Greenlandic, Norwegian or Finnish may have a wider vocabulary for different varieties of snow or ice due to the simple fact that they are there, and the richness of this vocabulary in Sámi is inseparable from the continuing need to act, move and function in the landscape that sustains the community. Similarly, the expressions and idioms related to bogs and peatlands in the Irish language are there because the bogs are *there* – as ecosystems, resources, landscapes, barriers, habitats, or natural archives.

Consequently, spatial metaphors and symbols in different languages also vary, less because of a mystified connection to otherworldly, exoticised landscapes, but because the accumulated experiences and knowledge of the environment have resulted in a vocabulary and metaphors that make sense and offer guidance to those familiar with the terrain.

In "Bogland", the Irish poet Seamus Heaney contrasted the sense of wide, open, horizontal spaces of "prairies" in North America with the vertical depth of the bog as Ireland's "unfenced country" – and extends this difference in geography and terrain to the bog as the symbolic and literal site of memory: the anaerobic and sealed depth of the bog preserves "the skeleton / Of the Great Irish Elk" and the "Butter sunk under / More than a hundred years" (Heaney, p. 41). In *Thirty-two Words for a Field*, Manchán Magan observed how "to someone whose ancestors have been cultivating the ground, growing grain, and tending cattle for over four thousand years", different kinds of fields or green patches "look very different" – and also require an equally diverse vocabulary (from geamhar for a field of corn grass or biorrach for a marshy field or cathairín for a field with a fairy-dwelling) (Magan, n.p.). Literal and embodied meanings spill into the figurative, and this happens in a different way in each landscape and language.

Unsurprisingly, therefore, specific environments, locations, and landscapes are the embodied hosts to the "untranslatable" words and phrases that most languages have – not "untranslatable" because of their exotic or mystical-spiritual origin, but because a target language might have few expressions arising from the material environments that inspired them. One example is the Irish-language word *duibheagán*, "depth", discussed by Joyce and Staunton as a key term in Máirtín Ó Cadhain's Irish-language novel *Cré na Cille*, a dialogue between dead characters buried in a graveyard in Connemara. For Joyce and Staunton, Ó Cadhain's novel arises from the depth of the wet darkness of its west-of-Ireland setting, and its language is tied to the "intimate detail the verticalities of the Irish landscape, connecting what we perceive on the surface with the subterranean forces and the irrationality of the depths" (Joyce and Staunton, p. 75).[2] *Duibheagá,* combining *dubh,* the Irish for "black", with *an t-aigéan* as oceanic depth and "abyss" is at once literal and figurative term, darkness and depth as they appear in a specific landscape – linguistic and material.

[2] About 20 percent of Ireland's landscape consists of bogs (though it is difficult to determine an exact percentage), and many of these peatlands are located in the Gaeltatch areas in the West of Ireland (Connemara on particular).

Interior and exterior landscapes, figurative and literal expressions, similarly come together when Persen talks about Sámi language providing "accurate descriptions" in Sámi and their connection to the "inner life" or "the emotional part of life" communicated in and through her poems (Tomkova, n.p). In poems like "manin deike dán mearragáddái?" (on which I will focus at the end of this article) focus shifts between the inner and outer life in embodied encounters with the environment. This blurring of boundaries between inner and outer worlds has less to do with the European romantic-modernist tradition's process of lyric transcendence, of moving beyond the material or quotidian, than refusal of a separation between mind and matter, subject and landscape, in the first place. Speaking in Sámi and engaging with the Sámi landscape, or indeed other material locations, are not presented as ontologically or essentially separable aspects of being. Preservation and change, attentiveness to the ground below with simultaneous openness to the world beyond the horizon (as in Heaney's "Bogland"), characterises Persen's thinking on poetry and art, including translation and exhibitions of her paintings. Material objects and features of a landscape are markers of continuity, but also embodiments of the tensions between preservation and change.

Different landscapes preserve differently, however. Ian Joyce's art has repeatedly drawn from the material landscape of Donegal, Ireland, and the objects and materials found in this environment: his *Dheisú* ("Repair") consists of a piece of bog oak (ancient piece of wood preserved in the bog) tied to a rusty red piece of steel (Figure 1 – see Joyce and Staunton, p. 80). Joyce's bog oak as a preserved item is inseparable from the literal material environment of the bog and its deep layers of peat. Placed against the metal plate background, it is also an art work, or part of an art project, a way of thinking through material. Joyce quotes Karin Sanders, according to whom the bog can be seen as "nature's own darkroom with powers similar to those of photography" – it fixes objects in time (Sanders quoted in Joyce and Staunton, p. 85).

In Persen's publications, her own and other artists' images and photographs also offer glimpses of objects as parts of landscape. In *Muora ii galgga sojahit eambbo go gierdá: duojára Jon Ole Andersena birra,*

a volume on the work of the artist Jon Ole Andersen, photographs by Bente Gevin include curved, rounded and patterned shapes of tree branches and reindeer antlers, round nested circles of lichen on rocks, cross-sections of trees and timber with annual growth rings visible. The curved shape and grey tones of Joyce's oak are strikingly alike the shape and colour of an antler lying on the ground in one of the photographs (Persen, Muora, p. 22). Found and crafted items alternate – a piece of wood becomes *guksi* ("kuksa" in Finnish), a traditional cup. Growing trees and reindeer skin provide material for boats. The curved shape and grey tones of Joyce's oak are strikingly alike the shape and colour of an antler lying on the ground. In *Ábiid eadni / Havets mor* (1994), Persen's figurative and abstract illustrations of animals, shapes, and patterns become themselves objects situated at the intersection of material and imaginary landscapes (Figure 3). While it might not be possible to draw a direct parallel between any two objects as visual metaphors of landscape and preservation in specific cultural contexts, these examples illustrate the manner in which the different climates and environments preserve material records of cultural and natural history, and contribute to specific materialities of cultural memory in the present.

The anaerobic depth of the bog, and the drier frost of the Sámi Arctic provide, for Joyce and Persen, encounters that are both figurative-metaphorical and literal-material. To re-purpose Foucault's expression, different environments and landscape produce different archaeologies of knowledge through the specific conditions whereby "certain object[s]" as well as "forms of discourse" are "able to be born and be picked up and sustain [themselves] in a cultural situation" (Parikka, p. 6). Inasmuch as language is always-already shared, never quite private, the vocabulary of Ireland's bogs and peatlands or the open pastures and mountains of the Sámi Arctic situate any personal memory within the context of the wider "archaeology of knowledge" in the social and cultural sphere.

Figure 1: Ian Staunton: Dheisú *(bog oak, string, steel), 2019.*

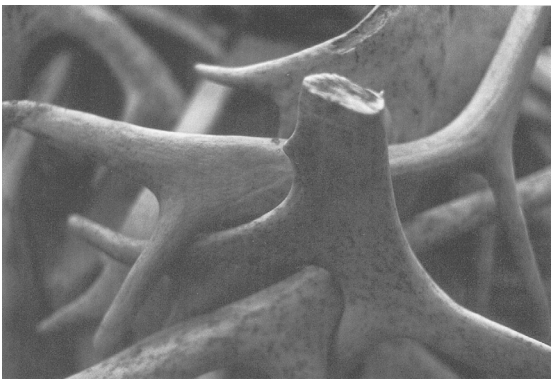

Figure 2: Illustration to Muora ii galgga sojahit eambbo go gierdá: duojára Jon Ole Andersena birra, 1999.

But importantly, the geographical setting of Persen's work may be specific, but her geographical scope and reach is not insular: the locations in her poems reach from the shore of the Arctic Sea to Hedmark or Inland Norway, Paris, South America – though place names are rarely included. The existence of several locations helps resist the gravitational weight of any single centre of power (whether the capital of a colonising nation-state or the institutionalised narrative of modern European arts). Persen herself stresses that her political activism and demands for visibility of Sámi art and literature do not signify an insular or inward-looking approach to presenting them:

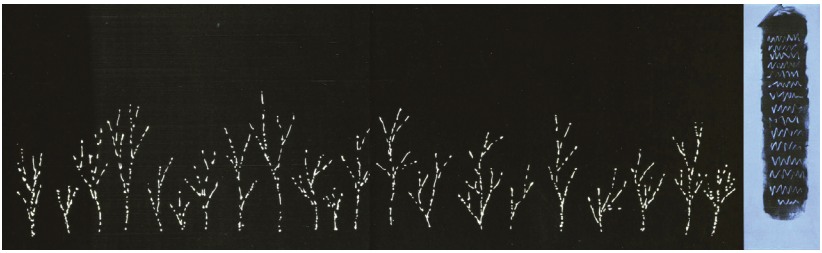

Figure 3: Illustrations to Ábiid eadni / Havets mor, *1994*.

> Je n'ai pas peur de la mondialisation. Au contraire, j'y découvre de grandes valeurs – l'ouverture d'esprit, des leçons importantes, la communication, le respect des autres et des différentes valeurs humaines. Les cultures ne sont jamais figées, elles ne cessent de changer du fait des influences extérieures. C'est cette communication qui va dans les deux sens que je trouve tellement intéressante. (Garía-Antón, n.p.)
>
> [I'm not afraid of globalization. On the contrary, I discover great values in it—open-mindedness, important lessons, communication, respect for others and different human values. Cultures are never static; they are constantly changing due to external influences. It is this two-way communication that I find so interesting. We need to talk to each other.]

"why here?": "manin deike dán mearragáddái?"

As the Irish-language poet Louis de Paor has argued, the historical marginalisation of the Irish language has threatened the recognition and survival of "a separate Gaelic culture whose independence is guaranteed by the irredeemable otherness of its language" (De Paor, p. 61), and de Paor has himself been reluctant to see his own work in English translation. A good example of this is a poem published in the same anthology which includes Kaija Anttonen's English translation of the poem by Persen I will address at the end of this article, Gearóid Mac Lochlainn's "Aistriúcháin" / "Translations": the poem's speaker declares how in a poetry reading no poems will be "trans-lated, altered, diluted / With hub-bubbly English / That turns my ferment of poems /To lemonade" ("aistrithe, ast-

raithe is caolaithe / Le huisce aeraithe an Bhéarla, / A dhéanfadh liomanáid shúilineach") (McCabe, p. 200–201). De Paor's and Mac Lochlainn's frustrations with translation reflect a situation where the fate of poetry in the indigenous language both relies on and is threatened by the translations into English as the language of reading audiences.

While the cultural marginalisation and precarious future of Irish have co-existed, in a complicated way, with its status as a national language and a compulsory subject at schools since independence in 1922, education in Sámi was introduced much later. Therefore, Sámi authors may face an even more pressing dilemma when it comes to majority language and translation. As Harald Gaski points out, "there are still many Sámi who have never been educated in their own language" and "[o]thers have lost their language through assimilation and can experience Sami literature only in translation" (Gaski, p. 42). Northern Sámi as Persen's "mother tongue" that "formed [her] as a person" became the medium of her poetry *despite* the education of her generation in the Norwegian system, and many "lost the ties to Sámi culture through loss of language" (Tomkova, n.p.). Yet it is translation that allows Mac-Lochlainn's poem join Persen's "manin deike dán mearragáddái?" in the "European" section of *Poems from the Edge of Extinction* (ed. Chris McCabe, 2019). Both poems are reminders of how "Europe" itself is an entity where peripheries have been pushed to "the edge of extinction", also in the Atlantic and Arctic shores.

All of these challenges mean that, culturally as well as linguistically, translation involves a tightrope walk between loss and gain, between things that disappear or remain hidden from view in the exchanges between languages, places, and contexts, and moments of discovery. In this sense, it is an opportunity for recognising and addressing the gaps, disruptions, violent separations and clashes, and multiple miscommunications, as well as points of contact, that are a part of exchanges between different languages and cultural spheres. The moment of acknowledged unknowing becomes a moment of letting go of the idea of translation as mastery through replication or, in the context of colonial encounters, forced appropriation.

This also informs my translation of Persen's "manin deike dán mearragáddái?", "hvorfor hit til havkant?", published in the bilingual volume *Ruoná rieggá vuol váccašit: divttat* / *Under grønn ring vandre: dikt* (2017). In *Poems from the Edge of Extinction* the poem is included both in Sámi and in Anttonen's English translation, "why, here, to the shore". It is also included in the English- and Spanish-language volume of Persen's poetry, titled *Poems / Poemas* (ČalliidLágádus, 2016). Florence Trocmé's French translation, published online, opens with "pourquoi ici, vers ce rivage" (see Trocmé, n.p). My own reading here, and my translation into Finnish, takes place through most of these languages and translations. English as *lingua franca* offers the most comfortable footing, Norwegian translation by the author provides guidance as Persen's voice in her second language, and the choices made in Trocmé's French suggest further possible paths through the poem's own landscape. I have no fluency is Persen's original Sámi, which I had to approach with the combined aids of machine translation (a complicated approach in itself when it comes to minority or indigenous languages) and the several existing translations into other languages. And yet it is in the Sámi where I encounter the only moments of recognition when it comes to the target language, the similarly Finnish-Uralic Finnish. These moments offer a sense of connection, but also instances that caution against the temptation of immediate identification. A shared family tree does not signify shared experience in and through language, and temporal, cultural and historical distance lays traps for the impatient reader. My translation, or "gjendiktning", "re-telling", is a cautious itinerary through a terrain that resists mastery or control from afar.

The idea of translation is woven into "manin deike dán mearragáddái?" It addresses the interplay between proximity and intimacy, and distance of an expansive space, but also the challenge of language as capturing the detail and expanse of sensory expression. The short poem is here first in Sámi and then in Anttonen's English translation:

> manin deike dán mearragáddái ?
> govvendihte eahketčuovgga
> dajje meara čiegus muittuid ?

muohtavilges gáissát vaŋaldahttet (fakŋalahttit?)
allelii
speadjalastet meara bodnái
ja mun dego suoivvan gaskkas
ohcarnin sániid

why, here, to the shore?
to depict the evening light?
or the hidden memories of the sea?
steep snow white mountains reach
higher
reflected on the sea bed
and I, like a shadow between them,
looking for words

Anttonen's English translation is itself rich and nuanced, and follows the spatial coordinates of Persen's original. The poem opens with a question, one it never claims to resolve – "why, here?" The purpose of the speaker's place in this location, and of her journey to this particular spot, remains obscure. The possibility of "depicting" the view and the landscape wavers between the poem's two opposite end-points: the peaks of the mountains, and the bottom of the sea. The speaker, at the shore, is at the exact middle of its reach. Formally, the poem's opening questions come to a halt in the description of the mountains, concluding with "allelii"/"higher", and the "mun"/"I" only appears in the penultimate line. With the dramatic and pictorial view, where mountains appear to reach both upwards and down, towards the sea bed (which itself remains out of sight, "hidden") the speaker's own body remains nearly invisible, "like a shadow". After several lines of questioning and depiction, the concluding line simply states "looking for words". This line sends the reader backwards, to all those words that have already been found, but also questioned; the opening words "why" remains a presence throughout, and a point of return after the end's present continuous "looking". While not explicitly mentioned in the poem, the in-between location also suggests a position at a cultural a crossroads, as

coastal Sámi culture has co-existed with Finnish and Norwegian cultures in Finnmark (and faced the pressure from these national majority cultures and languages).

For a Finnish-speaker unable to speak or read Sámi, there are several places in the poem with a glimpse of a connection between the languages, and in places this also allows for choices in translation that are not there for the Indo-European English and Norwegian. “Mearra-” and “meara” connect with “meren-”, “meri”, the Finnish for “sea”. “Govvendihte” still shares some of the sound with “kuvaamaan”/”kuvata”, “to depict”, “muittuid” with “muisto”/”muistoja”, “mun” with “minä”, “I”/”me”, “sániid” with “sanoja” (“words”):

> miksi tähän, merenrantaan?
> kuvaamaan ehtoovaloa?
> vai muistoja meren kätkössä?
> Lumiset tunturit kurkottavat
> korkeuksiin
> heijastuvat meren pohjasta
> ja minä varjon lailla välissä
> haeskelen sanoja

The small prepositions and articles that direct focus and meaning in English, Norwegian, French, or Spanish are absent – grammatical cases don’t quite function in an identical way in Sámi and Finnish, but one can sense their familiar presence. When in English and Norwegian the final line must be broken into several words (“looking for words”, “letter etter ord”), in Finnish it can retain its structure: “haeskelen sanoja”. (Yet the translations of this line also show that family tree isn’t everything: Trocmé’s French translation concludes with “cherchant mots”.)

The word that first alerted me to the dangers of assumed, continuing intimacy between Sámi and Finnish is “eahket-” in the compound noun “eahketčuovgga”, “evening light”. In present-day Finnish, “evening” is “ilta”. But there is an older form “ehtoo” that offers itself as an immediate match for the line: “kuvaamaan ehtoovaloa”, “to depict/describe evening light”. And yet, “ehtoo” is not a word I would ever

use in everyday speech. It has an old, quaint and dated sound to it, or something I would associate with the Finnish my grandmother or an older literary text would use. "Ehtoo" in that sense sounds more *poetic*. Would "ehtoo" rather than "ilta" sound archaic, formal, or even nostalgic, and would it therefore create a romanticised connection between two related languages? This question is important because to gloss over the temporal discrepancy would easily also gloss over questions of colonialism and majority-minority language dynamics in the context of Sámi in *Finland.* In other words, the choice between word in which the connection between languages is visible, versus a word that diverges from it but is more contemporary also seems like a choice between claimed allegiance versus cultural/linguistic distance. In the end, I retained "ehtoo" in my translation, and the match in sound that it brings, but did this with some hesitation.

The Finnish second line of the poem also includes the verb "kuvata", and the same word means "depict" or "photograph", or even "capture" (in a photographic sense). Here, the choice word is not difficult – "kuvata", or "kuvaamaan" ("to come depict") but raises questions about the *kind* of picture, the kind of medium for depiction or capture the original line might mean. Another word that gave me pause was "snow" or "muohta" in "muohtavilges gáissát vaŋaldahttet", "steep snow white mountains reach", or "lumiset tunturit kurkottavat". This was due to the variety of possible words for snow in Sámi but also in Finnish, but a simultaneous recognition of how the terms are unlikely to match; present-day Finnish is unlikely to have retained a subtlety that matches Sámi when it comes to snows in different temperatures, different times of the year, for different purposes, and with different textures. Yet for anyone who grew up shoveling piled up "nietos" or "ajolumi" (snow piled up by wind), rolling snowballs from "nuoska" (sticky snow when temperatures rise just above zero), or experiencing the joy of walking on "kantohanki" (snow in late spring that melts on the surface in the sun and then freezes overnight enough to carry human weight), the idea of why different words are needed for different practical encounters with snow is easy to grasp, and at times difficult to express in English. (Not even Finnish lists are exhaustive – the words

and expressions that my grandmother, born in 1911, had in eastern Finland's Savo dialect rarely match the lists available online, and some are probably lost by now.) Here, however, it seems that "muohta", "snow", "snø" and "lumi" work relatively effortlessly in tandem – this is not snow at close proximity, but from a distance as a part of a visible landscape taken in at a glance, or at single capture.

The one moment of identical expression and match between Sámi and Finnish is small and fleeting: it is the "ja" – "and" – of the penultimate line. It is so obvious and unnoticeable that at first I nearly missed it – "ja mun", "ja minä", "og jeg", "et moi", "and I". "Mun" would be "mine" in present-day colloquial Finnish, so it can't be replicated here without some additional mutilation of the line, but the two phrases nevertheless sit easily together before the final line's searching, looking, sampling of words: "ohcarnin sániid", "etsiskelen sanoja". The opening of the penultimate line is like the human and divine finger almost touching Michenangelo's *Creation of Adam*, though I do not want to propose this moment as a meeting between embodied humanity and god-like spirituality. Instead, the almost-contact, near-connection, short instance of parallel way of structuring the world through language must stay just that: a moment of recognised kinship, or past kinship, before the distance grows again. Finnish cannot inhabit the same landscape, quite the same way, as Sámi – to propose that it would mean a choice of willed blindness to another context where Sámi has had to struggle for its continued existence and recognition, "under pressure", from a majority language, its institutions and cultural norms.

Conclusion

Much has been written on oral indigenous cultural traditions like Sámi, and their merging of poetry and storytelling in cultural transmission. (In Ireland, too, the focus is often on the connection between narrative, place, and sound (and, consequently, music) in the Irish-language tradition.) What makes many of Persen's poems interesting, however, is how they approach the phenomenal and material landscape in a picto-

rial manner, and are – like her visual art – situated at the intersection of individual, embodied experience, the mainstream and European cultural practices of visual depiction and lyric poetry in print, and the Sámi language and cultural geography. This is certainly the case with "manin deike dán mearragáddái?". It is a poem which demonstrates how, as Gaski notes, "Persen insists upon her right to express herself with unbound freedom; insists that her personal artistic objectives will not be relegated to some ethnic or cultural category" (p. 47).

Translating or writing about landscape and language in poetry written in a minority language as someone who has little if any knowledge of that language, or little exposure to its specific cultural sphere, is a starting point that necessarily poses challenges. Much has been written on the topic of addressing perspectives related to culture, ethnicity, race, gender or sexuality from the outside and without a shared experience of particular identities, especially in cases where cultural majorities and minorities come to contact (the media discussion around the European translators for the US poet Amanda Gorman's work being a recent example of this).[3] Social, historical and economic inequalities, issues relating to power and agency, the right to speak and be heard, and various forms of acknowledged and unacknowledged bias are foregrounded as factors contributing to the risk of translation as another form of minoritisation. These questions concern translation in a wider sense, not just between two natural languages: the translation of non-verbal phenomena and embodied experience into words, or the translation of one cultural experience and its idiom into those of another. When it comes to indigenous and minority languages and cultures, translation into majority or national language also always raises questions of political, social, and economic power, agency, and historical

[3] The African-American poet Amanda Gorman's work, already well known among literary circles in the US, gained a more global audience after her reading of the poem "The Hill We Climb" in the inauguration of Joe Biden as the President of the United States in January 2021. The event prompted European publishers, too, to commission translations of Gorman's poetry into several languages. Criticism of white or non-native (in case of minority languages) translators, however, led to intense debates in the media on questions of voice, agency, cultural belonging versus appropriation, and the politics of poetic language in Europe, the US, and beyond. See for example Flood (2021) and "Not Suitable" (2021).

conflict in making texts from one cultural sphere available to those in another.

Works Cited

Cogos, Sarah, Marie Roué, and Samuel Roturie. "Sami place names and maps: transmitting knowledge of a cultural landscape in contemporary contexts", *Arctic, Antarctic, and Alpine Research*, vol. 49, no. 1 (2017), pp. 43–51. DOI:http://dx.doi.org/10.1657/AAAR 0016-042

De Paor, Louis: "Disappearing Language: Translations from the Irish", The Poetry Ireland Review, no. 51 (Autumn, 1996), pp. 61–68.

Flood, Alison. "'Shocked by the uproar': Amanda Gorman's white translator quits", *The Guardian*, 1 March 2021. https://www.theguardian.com/books/2021/mar/01/amanda-gorman-white-translator-quits-marieke-lucas-rijneveld. Accessed 21 November 2025.

García-Antón, Katya; Charis Gullickson; Knut Ljøgodt; and Synnøve Persen. "L'art sami: Une conversation entre Katya García-Antón, Charis Gullickson et Synnøve Persen, menée par Knut Ljøgodt", translated by Guillaume Mélère. Perspective, no. 1 (2019), Special Issue "Pays nordiques", pp. 97–116. https://doi.org/10.4000/perspective.12809.

Gaski, Harald. "Song, poetry and images in writing: Sami literature." *Nordlit* 27 (2011): 33–54.

Hansen, Hanna Horsberg. "Constructing Sami national heritage: Encounters between tradition and modernity in Sami art." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History,* no. 85, vol. 3 (2016): pp. 240–255.

———. "Sami Artist Group 1978–1983." *Avant-Garde Critical Studies*, no. 30 (2014).

Heaney, Seamus. *Opened Ground: Poems 1966–1996.* Faber and Faber, 1998.

Hartnett, Michael. *Selected and New Poems*. Gallery Press, 1994.

Joyce, Ian, and Mathew Staunton. "Thinking into the Bog: Art Practice

and Connection from inside a Language under Pressure." *Études irlandaises,* no. 45, vol. 1 (2020), pp. 67–87.

Lundström, Jan-Erik. "Marked Canvases: Notes on the Paintings of Synnøve Persen". https://www.synnovepersen.no/mu-birra.html. Accessed 6 October 2025.

McCabe, Chris. Ed. *Poems from the Edge of Extinction: The Beautiful New Treasury of Poetry in Endangered Languages*. Hachette, 2019.

"'Not suitable': Catalan translator for Amanda Gorman poem removed", *The Guardian*, 10 March 2021. https://www.theguardian.com/books/2021/mar/10/not-suitable-catalan-translator-for-amanda-gorman-poem-removed. Accessed 21 November 2025.

O'Connor, Maureen, and Benjamin Gearey. "'Black butter melting and opening underfoot': the 'peat harvest' in Irish literature and culture", *Green Letters*, vol. 24, no. 4 (2020), pp. 381–390.

Parikka, Jussi. *What Is Media Archaeology?* Polity Press, 2012.

Persen, Synnøve. "Windless Path". https://www.documenta14.de/en/south/896_windless_path. Accessed 6 October 2025.

———. *Ruoná rieggá vuol váccašit: divttat / Under grønn ring vandre: dikt*. Aschehoug, 2017.

———. *Muora ii galgga sojahit eambbo go gierdá: duojára Jon Ole Andersena birra*. Indre Billefjord:Iđut, 1999.

———. *Ábiid eadni / Havets mor*. Indre Billefjord: Iđut, 1994.

Ringstad, Sofie B. "A Conversation with Synnøve Persen". Contemporary Art Stavanger, 17 April 2024. https://contemporaryartstavanger.no/archive/conversation-with-synnove-persen. Accessed 6 October 2025.

Tomkova, Denisa. "The Revival of Language: An Interview with Synnøve Persen", 12 May 2020, BerlinArtLink, https://www.berlinartlink.com/2020/05/12/the-revival-of-language-an-interview-with-synnove-persen/?fbclid. Date accessed 6 October 2025.

Trocmé, Florence. "Poèmes du bord de l'extinction". *Poesibao*, 6 January 2023. https://www.poesibao.fr/chris-mccabe-traductions-jr-lassalle/

Kristian Lødemel Sandberg

Samtale med Synnøve Persen

Debutsamlinga di kom på samisk i 1981. I det siste har du fått flere priser for et forfatterskap som spenner over fem tiår. Når var det du selv opplevde at du fikk til og lyktes med poesi? Var det med debutsamlinga?

Absolutt. Og det var faktisk en sånn opplevelse av at den bare kom av seg selv. Jeg hadde aldri skrevet på samisk. Jeg har vokst opp under den verste fornorskningsperioden. Vi hadde ikke samisk på skolen. Hjemmespråket i hele bygda vår var samisk. Men når man kom på skolen i Billefjord, var det norsk. Allerede i første klasse fikk vi en lærer som kom sørfra, det var hennes første jobb. Hun kunne ikke kommunisere med barna. Jeg kunne noen ord norsk og måtte fungere som tolk i første klasse. Men jeg har hele tiden hatt lett for språk. Her i hjembygda snakket min tante norsk med barna sine, mens vårt hjemmespråk var samisk. På den måten lærte jeg norsk.

Og da var det denne språkfølelsen og dette språkøret du tok med deg da du begynte å skrive poesi på samisk?

Det samiske språket åpna opp en helt fantastisk verden da jeg tok det i bruk som diktspråk, den første diktsamlingen kom veldig fort, dikt etter dikt. Jeg bare skrev det ned, og det var ferdig. Sånn har man det ikke bestandig, det var en helt utrolig opplevelse.

Var det noen spesielle forfattere du leste i den perioden, på veien mot en egen stemme som forfatter, var det noen du lot deg inspirere av?

Jeg var sterkt inspirert av Nils-Aslak Valkeapää. Vi hadde en forbindelse en periode. Vårt felles språk var samisk, språket vi kommuniserte på, han hadde finsk og samisk, jeg hadde norsk og samisk.

Men det samiske språket åpna opp en verden tilbake til barndommen min og hjembygda hvor alt foregikk på samisk. Mine bestemødre var utrolig viktige for meg. Min farmor var født i 1890, mormor i 1901, det samiske språket var deres kommunikasjonsspråk. De kunne noen få ord norsk, som de var nødt til når fornorskningen kom i gang for alvor.

Jeg er også veldig glad for at jeg vokste opp i en bygd på 1950-tallet hvor samisk var hovedspråket. Fornorskingen hadde ennå ikke tatt tak i meg. Det la grunnlaget for hele min språklige verden og en måte å forstå verden på.

Ja, og som vi begynte med, er det nå 45 år siden du debuterte som forfatter. Hvordan har du opplevd at interessen for samisk litteratur har endra seg fra den gang?

Den har jo blitt en helt annen, også med at det nå er så mange flere som kan lese og skrive samisk, på en helt annen måte enn min generasjon kunne det. Vi vokste opp i den perioden hvor vi skulle bli norske og det samiske språket skulle bort. Det var myndighetenes mål. Så har det endra seg gjennom tiårene med alt som har skjedd i den samiske verdenen, ikke minst gjennom Alta-saken og hvordan språket har utvikla seg. Nå har man Samisk høgskole i Kautokeino hvor samisk er hovedspråk i alle fag. Bare det er jo helt fantastisk, når man, som jeg, tilhører etterkrigsgenerasjonen, som skulle fornorskes totalt. Da jeg vokste opp, var det ennå noen i vår hjembygd som ikke kunne særlig mye norsk.

I presentasjoner av deg blir gjerne Masi-gruppa trukket fram. Hvor viktig opplever du selv at denne gruppa var for deg og andre samiske kunstnere?

Den ble viktig for oss alle. Det var en veldig oppvåkningsperiode, vi

var såpass mange av samisk opprinnelse som samtidig studerte kunst på Kunstakademiet, Kunst- og håndverksskolen, Kunstskolen i Trondheim. Så møttes vi og ble enige om å danne denne gruppa. Det var én i gruppa som kom fra Masi, som visste at det kanskje var noen ledige lokaler der. Vi tok kontakt med Kautokeino kommune: Ja, vi kunne bare flytte inn i Masi. Sånn ble gruppa hetende Masi-gruppa, mens vårt offisielle navn var Samisk kunstnergruppe.

Og da var dere et samhold som studerte og påvirka hverandre og hadde samtaler?

Det ble også begynnelsen til å danne Samisk kunstnerforbund, en organisasjon for billedkunstnere, kunsthåndverkere, fotografer og andre visuelle kunstuttrykk. Men før det ble det danna en samisk forfatterorganisasjon. Vi hadde medlemmer fra de samiske områdene i Norge, Sverige og Finland. Det var veldig viktig at vi kom i kontakt over landegrensene. Vi var et folk som var blitt splitta ved grenseoppdragningene i nord, det var ikke meningen at vi skulle ha noen kobling med hverandre.

1970-tallet var en veldig politisk periode. Jeg gikk på Kunstakademiet i Oslo fra 1972 til 1978. Det var en politisk tid for alle kunstformer på Kunstakademiet, alle steder var det veldig politisk. Vi ville flytte tilbake til det samiske området og skape noe nytt. Det var nesten ingenting i Finnmark eller Sápmi for billedkunstnere. Det var bokstavelig talt å starte helt på bunnen.

Ja, og du er utdanna billedkunstner, samtidig som du har vært forfatter og skrevet poesi. Hvordan har det samvirket arta seg for deg gjennom årene?

Det har gått av seg selv. Det har vært helt naturlig for meg å uttrykke meg både i ord og bilder. I perioder, når jeg maler og jobber mot en utstilling, så kjenner jeg meg mest som billedkunstner, og når jeg har skriveperiode, så kjenner jeg meg mest som forfatter.

Jeg kan ikke forklare det på noe vettig vis, det er bare sånn.

Du har illustrert flere av diktsamlingene dine, og noen av dem er i stor grad visuelle. Føler du at bilder og språk gjør noe av det samme, eller gjør de hver sine ting?

Det er litt vanskelig å si om de gjør det samme, men de gjør iallfall hver sine ting. Jeg syns jo at det som jeg uttrykker gjennom maleriet, kan jeg ikke si som forfatter. Og omvendt. Så de er to separate uttrykksmåter i min tilværelse som kunstner. Jeg vet ikke hvordan det er for andre som jobber både som billedkunstner og forfatter, om de kjenner det på samme måte.

Men for deg, når du har illustrert diktsamlingene, kommer da diktene og illustrasjonene samtidig, eller kommer det ene før det andre?

Ja, de har ofte kommet samtidig, noen ganger kommer illustrasjonene først, andre ganger diktene. Noen ganger er illustrasjonene egne dikt, syns jeg, som jeg ikke har ord på. Jeg har jo illustrert de tre første bøkene mine. I den siste boka, *skyene brenner*, som kom ut i 2023, hadde jeg ikke egne illustrasjoner, men fotografier av Kjell Ove Storvik som jeg har samarbeidet mye med. Vi har faktisk reist rundt i Finnmark til forskjellige steder for å fotografere. Fotografiene hans har vært veldig viktige for meg både som forfatter og billedkunstner.

Og sammen med illustrasjonene står ordene. I vindløs sti *er flere av diktene korte, med få ord, noen dikt med så få som to ord, andre tre eller fire, kombinert med enkle former i illustrasjonene. Hva er det korteste et dikt kan være?*

Det er kanskje ett ord. For med ett ord på samisk kan du si veldig mye. Og det er på grunn av grammatikken vår. Hvis jeg for eksempel tar et verb, kan jeg bruke det i entall, totall eller flertall, og også tid. Så har vi alle kasusene på samisk. Jeg tror ett ord kan uttrykke veldig mye.

Ser du på disse korte diktene i vindløs sti *som enkeltdikt, eller er diktene del av et langdikt når de står sammen?*

De er egentlig begge deler. Det var akkurat dette med at jeg ville utforske hvor kort et dikt kunne være. I forhold til samisk og norsk tror jeg det var allerede avtalt da, at den skulle være på to språk. Det var en viktig utforsking av språk og språkets muligheter, husker jeg. Det er jo lenge siden også, men det var spennende å utforske de mulighetene. For jeg har jo aldri egentlig lært samisk, annet enn at jeg har hatt det som språk hjemme. Og med språket ledes du inn i en verden allerede fra barndommen av, hvor du lærer alle måtene å si ting på, med bøyninger og alt, som del av det muntlige språket. Det er også sånn jeg tenker på det: at det ligger i meg fra barndommen av.

Og så er det også en utforskning av typografien, plasseringen av ordene, som slår meg som meningsbærende. Som når «stjernene synger» står øverst på siden, og så beveger ordene seg nedover på de neste sidene. Var det å plassere ord en viktig del av arbeidet med vindløs sti*?*

For det første har alt kommet naturlig og av seg selv. I den boka, i forhold til min aller første, begynte jeg bevisst å eksperimentere mer med språkets muligheter, og også med diktets muligheter, egentlig. Den ble jo litt ekstrem, den boka, på mange måter, med å strekke språket til sin ytterste grense, mens illustrasjonene syns jeg utfylte ordene.

Og så har vi også materialiteten i bøkene dine, for eksempel i havets mor*, med svarte, glansa sider, og det kvadratiske formatet. Hvilke tanker ligger bak å også vie så mye oppmerksomhet til innbinding og bokbunad?*

Det er veldig mye som ligger der, hvordan en bok er utformet. Jeg har vært så heldig å gi ut mine bøker på samiske forlag som muligens ikke har de restriksjonene, og som har gitt meg friheten til å utforske bokformatet. Det er veldig spennende prosjekter jeg har gjort der, især med de første bøkene, og jeg våga mye mer enn jeg har gjort senere.

Til en av de første bøkene mine var det var en kritiker som skrev noe om hva det er mulig å gjøre før språket sprekker. Jeg har tøyd det helt til yttergrensen. Det syns jeg var interessant og jeg syns det sa-

miske språket tåler det. Du legger merke til det når du skal begynne å gjendikte til norsk. For det første har det norske språket færre ord og det har ikke hele det rike bøyningssystemet som samisk, så det begrenser uttrykket en del. Man får ikke med alle rommene som er i det samiske språket. Det er slik jeg syns jeg best kan forklare det.

Har forlaget ditt satt noen rammer, eller har du egentlig fått lov til å gjøre sånn som du ville?

Jeg har egentlig fått lov til å gjøre veldig mye som jeg vil.

Og en farge som har vært der helt fra debuten din, er blåfargen, som også var sterkt til stede i maleriene du stilte ut på Lillehammer i sommer. Hva er det som gjør at blåfargen har fulgt deg?

Jeg syns den fargen åpner alt. Jeg har jobba lenge som billedkunstner også, jeg har gått inn i andre farger, men blåfargen er spesiell ved at den har en nerve som jeg syns jeg får tak i mye bedre enn i andre farger. Jeg bruker jo landskapet mye, og især på vintertid er det blåfargen som er den viktige fargen her, med snøen og lyset og ... alt.

Ja, jeg tenkte på det da jeg leste blå fugler flyr. *Det er «blå vidde», «blått fjell» og «blå lys». Alt blir blått… Og i tillegg til det visuelle har du også hatt musikalske samarbeid. Kunne du fortalt litt om samarbeidet du hadde med John Persen?*

Han var den første personen som betydde veldig mye for meg. Han var min mammas yngste bror. Det var bare ni års aldersforskjell mellom oss. Vi kommuniserte veldig bra som kunstnere. Han hadde noen utrolig spesielle komposisjoner, som jeg syns var veldig spennende. Han kunne ha én tone, den kunne åpne en hel sfære for meg. Samtidig som han lå veldig høyt på et kunstnerisk nivå, kjente vi hverandre fra barndommen av, og vi hadde en kommunikasjon som var helt spesiell.

Senere hadde jeg også et samarbeid med Roger Ludvigsen. Jeg ble invitert av Pikene på Broen til å ha en poesi-performance på Barents

Spektakel-festivalen i Kirkenes. Jeg inviterte ham med som musiker. Vi hadde vår første framføring der. Fullsatt sal og dørgende stille. Det var helt utrolig, bokstavelig talt å finne tonen med en annen kunstart. Jeg syns det har vært veldig spennende med musikk i forhold til poesi, i og med at jeg selv jobber med to kunstarter, med billedkunst og poesi. At jeg har hatt disse fantastiske samarbeidene med min onkel John Persen, med Roger Ludvigsen og senere med Georg Buljo, har vært interessante kunstfaglige undersøkelser.

Og nå det siste året har jeg jobba mest med billedkunst. Jeg åpnet separatutstilling med nye malerier på Galleri Zink i Lillehammer under litteraturfestivalen 2025, tidligere samme år hadde jeg bokutgivelse med utvalgte dikt fra alle tidligere utgivelser.

Er det den som heter 150 dikt*, med én utgave på norsk og én på samisk?*

Ja, den heter *150 dikt* fordi det er 150 dikt med i den.

Hvordan var det å velge? Var det vanskelig å finne de som skulle med?

Det var litt vanskelig. Selv om et dikt, som de mest ekstreme av mine dikt, kanskje er ett ord eller to, så ligger det en historie bak det. Det tok litt tid, men gikk ganske greit, egentlig, når jeg først hadde kommet i gang. Da begynte de selv å finne plassen sin.

Og du har jo både gjendikta egne samlinger og gjendikta i samarbeid med andre, med Laila Stien og Erling Kittelsen. Hvordan har erfaringene dine vært med de forskjellige måtene å nå fram til gjendiktinger på?

Det var så fint å samarbeide med Laila Stien. Mye fordi at hun behersker det samiske språket så elegant. Hun har jo gifta seg med en same og har lært seg samisk og bodde i Masi på den tiden jeg bodde der. Hun hadde forståelsen for språket på en helt annen måte enn en som ikke har lært samisk. Da jeg jobba sammen med Erling Kittelsen, var det

med hans stabile ståsted innenfor norsk poesi, som jeg syns var veldig viktig for å finne uttrykkene. Det dreide seg hele tiden for både meg og for han å lytte grundig på de forskjellige språkene.

Og så har jeg forstått det sånn at du har gjendiktet de andre samlingene selv?

Det har jeg nok. De siste bøkene har jeg nok jobba med selv, men hvor jeg har bygd på erfaringen jeg fikk tidligere med både Laila og Erling, med å gå inn i det norske språket, og det lyriske språket. Det er jo litt annet enn talespråket.

Ja, hvordan oppleves det for deg, dette forholdet til det lyriske språket?

Det har vært der fra jeg gikk på gymnaset i Alta på slutten av 1960-tallet. Vi hadde en norsklærer som gjorde meg interessert i lyrikk. Og veien inn til lyrikk, den kan jo ikke alltid forklares. Den er bare der, eller den er ikke der.

Er eierskapet ditt til de norske gjendiktingene annerledes enn til diktene på samisk?

Det samiske opplever jeg med hele meg. Det er språket, det er tankeverdenen, det er alt. Det er minner og hvordan jeg oppfatter verden.

Jeg har i deler av mitt liv levd i det norske samfunnet, hvor det norske språket har vært det sentrale. Så jeg syns ikke det er noe fremmed sted. Jeg kom veldig fort inn i det, når jeg tenker tilbake på første klasse hvor jeg måtte tolke for læreren. Jeg må bare tenke at språkfølelse er noe som ligger i meg, og det er likedan som når jeg skulle lære engelsk … og fransk og tysk. Det var som om språkene bare fløt rett inni meg.

Apropos engelsk, så har du dette diktet som på engelsk har fått tittelen «Why Here To This Shore?», som har blitt oversatt til mange språk

etter hvert, også fransk, spansk, finsk. Hvorfor tror du akkurat dette diktet har blitt så mye oversatt?

Kanskje fordi spørsmålet nettopp er hvorfor hit? Hvorfor hit, akkurat hit? Det har å gjøre med tilfeldigheter og med valg man gjør, alt mulig med hvor man kan havne hen, bokstavelig talt. Men hvorfor det har blitt så mye oversatt ... Nei, det kan jeg ikke svare på.

Kanskje er det noe med at et sted kan være mange steder, og at det kan være forskjellige steder på ulike språk?

Når jeg tenker på det diktet, så tenker jeg på alle de forskjellige stedene jeg har vært på.

Noe av det mest spesielle er to reiser til Grønland og et helt annet språk. Likedan Island, Færøyene ... Alle de tre stedene har vært veldig viktige for meg, og med de forfatterne og kunstnerne jeg har truffet der. Men også Sør-Amerika og Mexico. Jeg har kommet til disse stedene på grunn av poesien: Grønland, Island, Færøyene; Sør-Amerika med poesifestivalen «Revista de poesia», og Mexico med festival for samiske og indianske forfattere. Man møter dette utrolige mangfoldet av språk rundt omkring, hvor visse språk har overtaket, men poesien lever i alle mulige mindre og små språk.

Og fra å reise har vi det å vandre eller vandringa som et motiv i forfatterskapet ditt. Er du en vandrer selv?

Jeg er en vandrer, ja, det med vandringene kommer tilbake i forskjellige dikt. Jeg tenker ikke først og fremst bare en fysisk vandrer, men den som vandrer i tankene. Da kan du jo vandre veldig langt og bruke selve det å vandre som et bilde i poesien. Du har bevegelsene, du vandrer fra ett sted til et annet, kanskje forlater du et sted og kommer til et helt nytt sted, og da lærer du noe nytt, altså selve vandringen imellom der.

Det er også elementer av mytologi i mange av bøkene dine, som «havets mor» og «drømmens søstre». I hvilken grad har du formet disse

mytologiene, og i hvilken grad var de der fra før, i tradisjonen?

Jeg har jo ikke forma noe selv, men jeg har gått tilbake. For eksempel «havets mor» er noe som går igjen i mange kulturer, men jeg begynte med den i samisk kultur. Havets mor bor i havet og kan være både et uhyre og en ånd som flyver opp, så det er alle de tolkningsmulighetene som ligger der. Det er havet som et ukjent sted, egentlig, hvor man ser havflaten, og man er ved en strand og ser utover til neste strand. Det er alt imellom der, med havet og hva det rommer. Og det er både en mystisk verden og en farlig verden. Jeg syns det inneholder så mange følelser og måter å erfare ting på. Jeg har jo ikke vært i havets dyp selv, og jeg er livredd for havet, og kanskje derfor blir de mytiske greiene, som havets mor, interessante, poetiske bilder, og noe man ikke forstår, egentlig.

Mytene har en verden som er annerledes og fremmed, og det er jo noe av det som jeg syns er viktigst når man skriver især poesi. Det er det å nærme seg den fremmede verdenen. Kanskje ikke prøve å forstå, men mer se den og registrere. Det er også noe som har forandra seg for meg fra min første bok og til nå. Nå skal jeg i gang med en ny skriveprosess, for det var sist vinter hvor jeg ga ut *150 dikt*, og så hadde jeg utstilling på Galleri Zink i sommer. Nå har jeg ikke begynt med noe nytt kunstnerisk ennå, så det skal jeg i gang med, og det bruker jeg aldri å vite på forhånd hva helt er ... Selve prosessen er den som forklarer hva det er.

Ja, og den hittil siste boka di er den som heter skyene brenner. *I forbindelse med den kan man kanskje trekke inn det som har blitt kalt en arkival vending i litteraturen, som en måte å få fram tause stemmer fra historia på, og man har fått begreper som sakpoesi. Du skriver dikt om sju formødre. Hva er det som har påvirket at du ville spore opp og gjenfortelle deres historier?*

Det vet jeg ikke helt. Det har kanskje noe å gjøre med å bli kjent med seg selv og sin egen arv, og hvem de var, som jeg syns er interessant, hvilken tid de levde i, prøve å finne ut noe om det. Jeg har 20 års utdann-

else i det norske utdanningssystemet bak meg, men det har ikke lært meg noen ting om det, så det må jeg lære alt om selv. Så det er en verden å dukke inn i. Men så finnes det jo opplysninger her og der som man kan få tak i, og som kan sette en på sporet av en poetisk tekst, eller et bilde, eller noe sånt. For jeg syns at det som taler til både billedkunstneren og poeten i meg, det er det med å lete. Jeg har som billedkunstner for eksempel ikke vært opptatt av bestemte retninger innenfor billedkunsten. Jeg har gått mine egne stier, og det vil jeg fortsette å undersøke.

Ja, hva opplevde du var utfordringene med å skrive disse historiske faktaene som poesi eller som litteratur?

Jeg så jo det, at når jeg skulle ha det i poetisk form, så ville jeg ha kunnet fortelle en annen historie om den enkelte av mine formødre hvis jeg hadde brukt en annen litterær måte. Poesien satte på en måte begrensninger for å formidle den egentlige historien, men jeg kunne isteden bruke historiene i den poetiske beretningen, for å formidle.

Jeg har et enormt stoff med disse kvinnene helt tilbake til 1600-tallet, det jeg syns er interessant i forhold til det, er også å prøve å finne ut av samfunnsforholdene og hvordan det var da. Hvem regjerte, for eksempel? Det finnes kanskje ikke så mye litteratur på alle områder, men man kan snoke seg fram til et eller annet, og man kan oppdage sammenhenger.

Det var for eksempel en norsk konge som kom sjøveien og gikk i land i Vardø på 1600-tallet. Da skulle han videre inn i det som i dag er Russland. Da var det jo Novaja Semlja, og det var den delen av Kolahalvøya hvor russiske samer bodde. Og det var jo faktisk sånn at min far, da min mor hadde gått bort, på en samekonferanse på Kolahalvøya, traff en russisk-samisk kvinne som han gifta seg med. Hun flytta hit, og hun snakka den samisken de snakker på Kolahalvøya i dag, og vi klarte å kommunisere. Det var noe med å få den delen av vår egen historie så nært innpå seg, og oppdage at på 2000-tallet så kunne vi kommunisere med våre samiske språk.

Vi kan jo avslutte med linja «den første snøen uten spor», henta fra blå

fugler flyr*, som en slags opphavsmyte, der alt starter, før noen setter de første sporene. Hvilke spor er du mest fornøyd med å ha satt, kulturelt og politisk?*

Jeg er fornøyd med alle spor jeg har satt. Jeg selv har ikke vært så opptatt av det, men jeg ser det nå, med alt fra vi begynte med Masi-gruppa. Vi brøyta en ny vei for kunsten, bokstavelig talt. Det skapte noe nytt òg. Det samiske språket er et gammelt språk, som man har forsøkt å kvele på best mulig vis. Men det har opplevd en renessanse. Vi har mange forskjellige samiske språk, fra Kolahalvøya og ned til Trøndelag og rett over svenskegrensa og inn i det nordlige Finland og Russland.

Sollaug Sárgon

Ráhkis Sunna

Du er en anerkjent samisk kunstner, forfatter og kulturaktivist i Sápmi, Norge og utenfor landegrenser. Du har aktivt fremmet den samiske kulturen gjennom ditt arbeid innen billedkunst, poesi og samfunnsengasjement. Dine kunstverk inviterer til refleksjon over vår etniske identitet, tilhørighet og samenes forhold til naturen.

Du har vært og er en fremtredende aktivist i samisk rettighetskamp, samt har hatt en sentral rolle i å etablere den kulturelle og politiske motstanden mot inngrep i samiske områder. På 1970- og 1980-tallet var du aktiv i kampen mot utbyggingen av Alta-Kautokeino-vassdraget, da du sammen med andre sultestreiket foran Stortinget i 1979. Du var med å stifte Samisk kunstnerforbund / Sámi Dáiddačehpiid Searvi og Samisk forfatterforening / Sámi Girječálliid Searvi, samt har i flere perioder vært leder i Samisk kunstnerforbund (1979). Du var også en av grunnleggerne av Sámi Dáiddaguovddaš / Samisk kunstnersenter i Karasjok – som er en viktig institusjon for å fremme samisk samtidskunst (1986).

Du er kjent for dine abstrakte malerier der inspirasjonen er hentet fra det samiske landskapet og kulturen som formidler kjærlighet, lengsel, flukt, det skjøre livet, sorg og naturfolkets livsmønster i farger fra Sápmi.

Din kunst er blitt utstilt både nasjonalt og internasjonalt. Du har fortjent mottatt flere utmerkelser for ditt arbeid i både billedkunst og forfatterskap. Du er en pioner innenfor moderne samisk kunst og kulturuttrykk og ble valgt ut til å delta på verdens viktigste utstilling for samtidskunst, Documenta, i 2017.

Som poet gir du en stemme til det tause, flyr over hav og gjennom stormer. Under tårer og forbi sorg tar du imot din kraft fra det samiske hellige fjellet Ládnečohkká. Du er en sterk formidler av vårt hjerte-

språk, samisk, og har en særegen innsikt i naturens og historiske språklige nyanser – du viser at språk ikke bare et verktøy, det er vår identitet, vår arv og bro til verden.

Som billedkunstner våger du å gå nye veier, reise mellom de ulike blåfargene: ultramarin, kobolt og indigo. Hele skalaen fra det lyseste til det mørkeste. Som kunstner og aktivist minner du oss om hvor viktig det er å stå for det man tror på – for kulturen, moder jord og fremtiden.

For mange år siden sa du: «Mitt land har ingen farger, og det samiske folket manglet noe som kunne markere deres fellesskap og identitet». Men dette har du utmerket klart å endre på: Under en turbulent flytur i 1977 fikk du ideen og formet det første samiske flagget med de sentrale samiske fargene, dette flagget ble i årevis brukt som symbol på samiskhet og især under Alta-kampen. Din innsats har blant annet resultert i at vi fikk Sametinget i 1989, deretter samisk institusjoner, det samisk flagget og samefolkets dag ble offisielt anerkjent i norsk lov i 2003.

Du minner oss om verdien av å bevare røttene våre og samtidig våge å la det blomstre i nye farger og former. Du er en brobygger mellom fortid og fremtid, mellom det tradisjonelle og moderne. Áillu Sunná – din skjønnhet, både den ytre og den indre – reflekteres i alt du gjør. Du berører mennesker med dine ord, din kunst og ditt engasjement. Vi trenger flere som deg – som våger å kjempe, skape og inspirere.

Du bærer med deg en historie som strekker seg seg langt utover ord og bilder. Gjennom kunsten din, formidler du ikke bare skjønnhet, men også sannheter som berører oss alle. Dine verk forteller om landskapets sjel, om folkets kamp, og om stoltheten i å bære tradisjonene videre. Du har evnen til å vise verden både sårbarheten og styrken som ligger i det å være menneske, og i det å være same og urfolk.

Takk for at du deler din styrke, din visdom og din stemme med oss, samt takk for at du minner oss om hvor viktig det er å aldri å gi slipp på det som er ekte og verdifullt. Du er en stjerne, inspirasjon og en gave for oss alle.

Jeg er så utrolig stolt av deg, vår egen veiviser, Hui olu lihkku. Gratulerer, kjære Synnøve, med alt du har oppnådd – og måtte du fortsette å skinne sterkt, og ta imot styrken fra nattenhimmelens mest strålende stjerne, Áilluhaš.

Om bidragsyterne

Harald Gaski er professor i samisk litteratur ved Sámi allaskuvla / Samisk høgskole i Guovdageaidnu. På midten av 1980-tallet fikk Gaski i oppdrag av Universitetet i Tromsø å bygge opp samisk litteraturvitenskap som en egen akademisk disiplin. Gaski har forsket på og skrevet om samiske tradisjoner, myter og forestillinger, og har deltatt internasjonalt i etableringen av Indigenous Critical Studies som en forskningsgren innen urfolksmetodologien.

Anne Karhio er professor ved Universitet i Innlandet og forsker på samtidspoesi, digital litteratur og kultur. Hun har studert og arbeidet ved flere universiteter i Finland, Norge, Irland og Frankrike. Forskningen hennes har blitt finansiert av det irske forskningsrådet, postdoktorprogrammet Marie Skłodowska-Curie Actions og ERC.

Silje Solheim Karlsen er professor i nordisk litteratur ved UiT Norges arktiske universitet, campus Alta, og professor II ved Sámi allaskuvla/Samisk høgskole. I de seinere årene har hun særlig forsket på samisk litteratur, litteraturdidaktikk og lyrikk.

Eva Pitronová er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskolen i Volda. Hennes tidligere forskning er knyttet til Ellen Einans forfatterskap, fiktive og narrative lesninger av lyrikk, moderne manuskripter og surrealisme.

Sollaug Sárgon er samisk forfatter fra Guovdageaidnu/Kautokeino. Sárgon skriver på nordsamisk og har gitt ut flere diktsamlinger. Hun debuterte som lyriker i 2010 med *Savvon bálgáid luottastit,* en diktsamling som tre år senere ble nominert til Nordisk råds litteraturpris for det samiske språkområdet. Boka ble i 2013 gjendiktet til norsk av Laila Stien og Mikkel A. Gaup med tittelen *Gå opp gjengrodd sti*. Hen-

nes siste utgivelse er den nordsamiske diktsamligen *Morihit giđđii* fra 2020.

Nora Simonhjell er professor i nordisk litteratur ved Institutt for nordisk og mediefag, Universitetet i Agder. Hun har særlig forsket på hvordan forskjellige kroppsligheter representeres i samtidslitteratur, og er mellom annet opptatt av humanistisk omsorgsforskning. Sammen med L. Nesby og I. Løkholm Ramberg er hun redaktør for antologien *I skyggen av sykdom. Skandinaviske pårørendefortellinger i vår tid* (SAP 2024).

Ingrid Skjerdal er førsteamanuensis ved Universitetet i Innlandet. Hun har skrevet om møter mellom tradisjonskunst og modernisme i litteraturen og har blant annet folkedikting, poesi og sanglyrikk som forskningsinteresser. Siste utgivelse er artikkelen «Sømsanger og visevev: Om mestermøyer og skjebnetråder i nordisk balladetradisjon». I Fjågesund, Nordstoga og Baklid (red.): *Songen og teksten. Frå Draumkvedet til Dimmu Borgir*. Novus 2024.