

«Jeg en søkende. Søkende et deg»

En undersøkelse av det lyriske subjektet i Nils Yttris langdikt
Bokserens Blod (1980).



Laurits Buttingsrud

Masteravhandling i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Våren 2023

Jeg har gått flere runder i ringen før denne oppgaven ble ferdig, og mange skal ha takk for at jeg fortsatt står oppreist. Takk til min veileder Jørgen Sejersted, for stødig veiledning og oppmuntrende ord gjennom hele perioden. Takk til Kristian Klausen og Lars Saabye Christensen, for å ha delt sine erfaringer og tanker om Nils Yttri med meg. Takk til alle nordister på lesesalen, som med smil og pågangsmot har gjort dagene med skriving lettere. Stor takk til mamma og pappa, for all støtte og omtanke. Til sist, takk til antikvariatet i Bergen som for snart fem år siden la Yttris verker i en ti-kroners eske i utenfor butikken, som begynte reisen denne oppgaven har vært.

Innhold

1.0 Innledning.....	6
1.1 Bakgrunn og motivasjon	6
1.2 Problemstilling og fremgangsmåte.....	6
1.3 Historisk og litteraturhistorisk plassering.....	9
1.4 Om forfatter og verk.....	12
1.4.1 <i>Turister i nattens lugar</i>	14
1.4.2 <i>Bokserens blod</i>	16
1.4.3 <i>Når min fantasi berører dine drømmer</i>	16
1.4.4 <i>Zenith</i>	17
1.4.5 Samlede verker, etterlatte manuskripter	18
1.4.6 Forfatterskap.....	19
1.5 Avgrensning	19
2.0 Resepsjon.....	21
2.1 Omtale i aviser og tidsskrift	21
2.1.1 <i>Turister i nattens lugar</i>	21
2.1.2 <i>Bokserens Blod</i>	22
2.1.3 <i>Når min fantasi berører dine drømmer</i>	22
2.1.4 <i>Zenith</i>	23
2.1.5 Andre omtaler i ettertiden.....	24
2.1.6 Nyere omtaler	24
2.2 Forskning og essay	25
2.2.1 Arild Linneberg	25
2.2.2 Øystein Rotttem.....	27
2.2.3 Sejersted og Vassenden	29
2.2.4 Geir Gulliksen	30
2.2.5 Jan Erik Vold.....	30
2.3 Lyrikkantologier.....	31
2.4 Skjønnlitteratur	33
3.0 Lyrikkteori.....	35
3.1 Romantisk-ekspressivt lyrikksyn. <i>Lyriske strukturer</i> av Kittang og Aarseth.....	36
3.1.1 Definisjon av lyrikk.....	36
3.1.2 Debatt etter Lyriske strukturer.....	38
3.2 Retorisk lyrikksyn. <i>Lyrikkens liv</i> av Janss og Refsum	39
3.2.1 Fem konvensjoner for lyrikk	39
3.2.2 Musikalitet og visualitet	39
3.2.3 Nærhet mellom den talende og det omtalte	40
3.2.4 Korthet.....	40
3.2.5 Betydningstetthet.....	41

3.2.6 Selvrefleksivitet.....	41
3.2.7 Resepsjon av Lyrikkens liv	42
3.3 Lyrikk som en performativ handling. <i>Theory of the Lyric</i> av Culler.....	42
3.3.1 Lyrikkens to posisjoner	43
3.3.2 Cullers definisjon	43
3.4 Langdikt.....	45
3.5 Oppsummering	47
4.0 Analyse.....	49
4.1 Om lesningen av <i>Bokserens Blod</i>	49
4.2 Langdiktet.....	53
4.3 Om <i>Bokserens Blod</i>	55
4.4 Det erindrende subjektet.....	58
4.4.1 I dine gater barndom.....	60
4.4.2 Jeg en søkende/Søkende et deg.	62
4.4.3 Fortidens by/Mine pupiller i rennesteinen.....	63
4.4.4 Kjærlighet:.....	65
4.4.5 Gjenoppvekke drømmen	67
4.4.5 Oppsummering	70
4.5 Bokseren - Metaforbruk	71
4.5.1 Jeg-et som en bokser	72
4.5.2 Ringen er sluttet/Den er en firkant	74
4.5.3 Kvalt i et reklameprogram.....	77
4.5.4 Nedskrivning	78
4.5.5 Intertekstualitet.....	79
4.6 Grünerløkka - Stedet	82
4.6.1 Grünerløkka/En vennlig brun skog	82
4.6.2 Etter Grünerløkka	86
4.6.3 Hjemstedets betydning	88
4.6.4 Arbeiderproblematikk – Fattigdomsproblematikk - Kulturgap.....	90
4.6.5 Oppsummering av stedet	98
4.7 Slekten - Blodet	99
4.7.1 Far.....	99
4.7.2 Mor	104
4.7.3 Stefar	108
4.7.4 Halvsøster	110
4.7.5 Onkel	111
4.7.6 Farmor	112
4.7.7 Farfar	113
4.7.8 Mormor.....	114

4.7.9 Morfar.....	116
4.7.10 Oppsummering av slekten.....	117
5.0 Avsluttende bemerkninger.....	119
Litteraturliste.....	121
Sammendrag.....	126
Abstract.....	127
Profesjonsrelevans.....	129

1.0 Innledning

1.1 Bakgrunn og motivasjon

En klar høstdag i 2018 gikk jeg forbi et antikvariat i sentrum av Bergen. Utenfor sto en kasse med bøker, som alle kostet ti kroner. To av disse bøkene var av den for meg ukjente forfatteren Nils Yttri. På omslaget av den ene boken var det en illustrasjon av et dødninghode, med en fot og en arm plassert stødig på bakken. Den andre armen pekte rett opp mot en mørk stjernehimmel. Tittelen var *Turister i nattens lugar* (1979), Yttris første diktsamling. På omslaget av den andre boken så jeg en bokser, i et forvridt perspektiv, med armene løftet i forsvar mot et uklart bybilde. Dette var *Bokserens blod* (1980), Yttris andre verk. Jeg hadde aldri hørt om Nils Yttri, og hadde knapt lest et dikt i mitt liv. Men det var noe med de spennende omslagene, de talende titlene, og sikkert den billige prisen, som gjorde at jeg gikk fra antikvariatet med de to verkene. Neste dag gikk jeg gjennom byen og ut til parken på tuppen av Nordnes for å se på de nye bøkene mine. De gjorde sterkt inntrykk på meg. Så mye at de var en viktig del av at jeg endret utdanningen min til nordiskstudiet hvor jeg skriver master i dag.

Tanken om å bruke Nils Yttris dikt som studieobjekt for masteren kom etter noen år i utdanningen min. Jeg forsto at Yttri er nevnt i bare enkelte litteraturhistoriske verker, og ikke er til stede på pensumlister i noen fag. Det er gjort svært lite akademisk forskning på forfatter og verk. Jeg er ikke den eneste som savner å se Yttri representert i historiebøkene eller på universitetet. Jan Erik Vold rettet i 2002 sterk kritikk mot Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2012) og Ivar Havneviks lyrikkantalogier, blant annet for å utelate sentrale lyrikere. Nils Yttri ble nevnt som en av disse. Yttri er til stede i blant annet Øystein Rottens *Norges litteraturhistorie: Vår egen tid 1980–1998* (1998) og i Jørgen Sejersteds og Eirik Vassendens lyrikkantologi *Lyrikk: En håndbok* (2007), men er ikke å finne på leselister på høyere utdanning. Det finnes flere forståelige grunner for dette, som kravet om å komprimere mengde stoff til studentenes pensumlister, ønsket om dele litteratur i mer eller mindre avgrensede kategorier med det pedagogiske som siktemål, og behov for å forenkle litteraturhistorien etter visse narrativer for å skape en rød tråd. Men likevel, min følelse var at Yttri trengte å bli rettet søkelys på. Denne masteren er et lite bidrag til denne oppgaven.

1.2 Problemstilling og fremgangsmåte

Nils Yttris (1947 – 1980) verker ble utgitt i overgangen mellom 1970 og 1980-tallet, men enkelte av diktene i hans debutsamling *Turister i nattens lugar* skal være skrevet tilbake til starten av 70-tallet (Rottem, 1998, s. 332). *Bokserens Blod* ble for første gang utgitt i 1980, og

de to posthume verkene *Når min fantasi berører dine drømmer* og *Zenith* i henholdsvis 1981 og 1982. Flere forfattere og litteraturvitere har i ettertiden pekt på Yttri som en generasjonspoet, samtidig som han hadde en sterk tilstedeværelse i sine dikt. Litteraturforsker Øysten Rottem skriver at hans stemme på vegne av generasjonen og seg selv ikke kan adskilles, og er den som går lengst i å identifisere Yttri med sin samtid (Rottem, 1998, s. 331). Forfatter og forlegger Geir Gulliksen understreker derimot at for han er det ikke generasjonsbildene til Yttri som sitter igjen som det vesentlige, men heller ønsket om å oversette sitt eget liv til litteratur, skrive seg selv inn i diktet (Gulliksen, 1996, s. 141). Mangeårige venn og forfatterkollega Lars Saabye Christensen skriver i forordet til *Jeg har sett stjerner som sluttet å slukne. Etterlatte dikt* (2005) at Yttri foregriper «den selvbiografiske metafor» i nyere diktning (Yttri, 2005, s. 9). Felles for alle er at de peker på spenninger i det som ofte kalles «det lyriske jeg» eller «subjektet» i diktene. Tiden Yttri levde i var også en tid der individets rolle og selvforståelse var i endring, fra tanken om «vi» til tanken om «jeg».

Bokserens Blod kan kalles Yttris hovedverk, et 40 siders langdikt med klare paralleller til dikterens eget liv. I diktet møter vi et jeg som gjennom erindringen ser tilbake på det som har vært viktig i hans liv, og som han føler er del av hans identitet. Erindringen springer ut fra et lyrisk nå, og når erindringen slutter, sitter jeg-et igjen alene på sitt rom, ensom og lengtende. I minnet søker han svar hos seg selv som barn, han undersøker sin slekt, sitt oppvekstmiljø, og kunsten. Diktet er delt opp i sju avdelinger, men er koblet sammen av historie, tematikk og språkføring. En viktig del av diktets oppbygging er vekslingen i anropelser mellom navngitte og ikke navngitte objekter. Slik det står i et kursivert avsnitt, uten kjent mottaker:

*Jeg som oftest
Føler meg splittet i to
Om det hadde vært så vel i dag
Ville min mulighet
For å finne deg
Være dobbelt (Yttri, 1998, s. 12)*

Mottakeren, du-et i «deg», er tvetydig. Det kan være jeg-et selv som barn, hans mor, hans far, hans oppvekstmiljø, en gud, et kjærlighetsobjekt, eller andre instanser som blir apostrofert. Dette skaper et tolkningsrom for subjektets relasjon til sine omgivelser. Samtidig sier jeg-et noe om seg selv: han føler seg, som oftest, splittet i to. Dette er et gjennomgående tema for diktet, der jeg-ets spaltede identitet og fragmentariske og tvetydige anropelser destabiliserer jeg-et som

subjekt. Han søker et annet som kan gjøre han hel, og en følelse av felleskap han ikke har kjent på siden barndommen. Til grunn for denne fragmenteringen av subjektet ligger diktets lange form, og spenningen mellom det episke og det lyriske. De mange apostroferingene, og inkluderingen av kontekstualiserende elementer, bryter på flere måter opp det tradisjonelle lyriske jeg-et. Samtidig er subjektet i diktet det viktigste element, i kraft av at det er gjennom dets erindring i det lyriske nå vi får presentert den episke fortellingen. Dette er spenninger som er gjennomgående for *Bokserens Blod*, og som jeg mener det er verdt å se nærmere på. Problemstillingen for denne avhandlingen er da at vil jeg undersøke det lyriske subjektet i *Bokserens Blod*. Viktige aspekter ved lesningen er erindringstematikk, spenninger mellom det episke og det lyriske, og hvordan langdiktet som form åpner opp for et mer splittet og destabilisert lyrisk jeg.

Jeg vil ikke foreta meg en biografisk lesning av verket, og Yttris liv vil ikke stå som en meningsgarantist for verkets innhold, eller for tolkningen. Flere setter likhetstegn mellom *Bokserens Blod* og forfatterens eget liv, som jeg vil vise i resepsjonskapittelet. Jeg vil se på subjektet i *teksten*, og teksten vil hele tiden være førende for lesningen. Likevel er både verket som helhet, og subjektets posisjon i verket, på mange måter talende for tiden det ble skapt. Ingenting oppstår i et vakuum, som Yttri også viser i diktet med konstante pek på både lav- og høy-kultur i sin samtid. Så selv om lesningen er tekstnær og ikke vil bruke Yttris liv som forklaringsmodell, vil det bli vist til de strømninger som fant sted i samtiden. Langdiktet som form innebærer også element av kontekstualisering og selvbiografiske trekk, som er viktige aspekter for det episke ved diktet.

Teksten som førende for lesningen vil gjenspeiles i utvalg av teoretiske perspektiver. Teorien blir trukket inn for å svare på de spørsmål jeg møter i teksten, i tråd med problemstillingen. Den sjangerorienterte lyrikkteorien vil ligge som bakgrunn for lesningen, da dette vil bli brukt for å klargjøre aspekter ved det lyriske jeg og spenningene som finnes mellom den korte og lange diktformen. Jeg vil se på *Lyriske Strukturer: Innføring i diktanalyse* (1998) av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, *Lyrikkens liv: Innføring i diktanalyse* (2010) av Christian Janss og Christian Refsum, og Jonathan Cullers *Theory of the lyric* (2018). Jeg vil også se på teorier rundt langdiktet som form. For plassering i litteraturhistorien, og et historisk blick generelt, bruker jeg Øystein Rottens *Norges litteraturhistorie, bd. 8: Vår egen tid 1980–1998* (1998) og Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2012).

Avhandlingen er todelt: Den første delen inneholder resepsjonen av Nils Yttri, og redegjørelse for teorien som er bakgrunnen for min lesning. Yttri fikk noe oppmerksomhet i sin samtid blant

anmeldere og kritikere de årene han var aktiv forfatter, og i tiden fram til i dag finnes det forfattere som har trukket frem Yttri i aviser og antologier. De anmeldelsene som finnes vil bli presentert før jeg vender meg mot forskningstradisjonen. Her kan resepsjonen kalles beskjeden, men det akademiske arbeidet som er gjort vil legges frem og sammenfattes. Etter dette blir den nevnte lyrikkteorien gjort rede for.

Den andre hoveddelen av avhandlingen vil være lesningen av *Bokserens Blod*. Ulike aspekter ved subjektet og det lyriske jeg-et vil strukturere analysen. Jeg vil først se på de ikke-navngitte apostroferingene, hvor erindringen og tvetydigheten ved diktverket kommer tydeligst frem. Disse passasjene kan kalles de mest lyriske ved diktet. Jeg vil så se på den sentrale metaforikken av jeg-et som en bokser, og kritikken av et stadig mer markedsstyrt samfunn. Etter dette ser jeg på apostroferingene med en tydeligere mottaker, som bygger opp den episke historien i *Bokserens Blod*. Dette er i hovedsak steder fra barndommen og jeg-ets slekt. Til slutt vil et avslutningskapittel summere opp og samle tråder fra lesningen.

1.3 Historisk og litteraturhistorisk plassering

Nils Yttri var virksom som poet i 70-årene, og hans verker ble utgitt i overgangen fra 70- til 80-tallet. Samtiden er tydelig i hans dikt, som ofte tematiserer 70-tallets tapte fellesskapsfølelse og nedbrytningen av sosiale bånd på bekostning av individualisme og markeds kapitalisme. For disse skildringene har Øystein Rotttem (Rotttem, 1998) og Jan Erik Vold (Vold, 1990) pekt på Yttri som en generasjonspoet, som en talende for de unge som så 70-årene gå til grunne. Slik han ender sitt titteldikt for sin tredje utgivelse *Når min fantasi berører dine drømmer* (1981): «Vi var egentlig så jævla mange/Vi var egentlig så altfor få:/Så gikk sola ned/Som et speilegg/Som var stekt på begge sider/Over søttiåra» (Yttri, 1981, ss. 14-15). I *Bokserens Blod* gjør dikt-jeget en skrivende undersøkelse av sin oppvekst og sin slekt i et forsøk på å forstå seg selv. Omgivelsene i et arbeiderpreget Grünerløkka og klassereisen jeg-et opplever er viktige for forståelsen av diktet. Konteksten diktet skisserer opp er sentral, og selv om hovedvekten av min undersøkelse ikke ligger på samfunnet diktet oppsto i, vil jeg her presentere to litteraturhistoriske beretninger om 70- og 80-årene, slik litteraturforskerne Øystein Rotttem og Per Thomas Andersen fremstiller det.

Overgangen fra 70- til 80-tallet da Yttri var virksom som forfatter står igjen som en brytningstid, både i litteraturen, kulturen, og samfunnet. Øystein Rotttem skriver i sine bind om norsk litteraturhistorie at 70-tallet var preget av sosialrealisme, med sosialt innhold og samfunnskritisk tendens (Rotttem, 1997, s. 65). For lyrikkens anliggende skjer en vending bort

fra sensymbolismen, mot en mer konkret, hverdagsnær, og klang- og språkbevisst lyrikk (Rottem, 1997, s. 66). Jan Erik Vold og resten av Profil-kretsen, med Olav H. Hauge blant sine forbilder, sto i fronten for denne trenden.

Per Thomas Andersen skriver i *Norsk litteraturhistorie* om medierevolusjon og hvordan nye muligheter for forflytning for mennesker omskapte verden til en global landsby (Andersen, 2012, s. 562). Han vektlegger at en internasjonalisering fant sted, der ikke bare nasjonalstatens forbindelser med andre land ble viktigere, men også nasjonalstatens domene ble endret (Andersen, 2012, s. 560). Migrasjon og medierevolusjon seilte frem som viktige element for deling av kultur. På TV-en kunne man nå se identitetsskapende bilder fra andre siden av verden, alt fra glorifisering av Hollywood-stjerner i USA til musikalske impulser fra Storbritannia.

Andersen skriver videre om hvordan en verdensøkonomi trer frem. Den globaliserte kapitalismen er med på å bryte nasjonalstatens grenser, der multinasjonale selskaper flytter kapital, arbeid og produksjon til de deler av verden der lønnsomheten er størst (Andersen, 2012, s. 562). Samtidig øker velstanden. I Norge viste dette seg i den såkalte «jappetiden», en periode i 80-årene der penger og status gikk hånd i hånd. For mange personer i Norge steg det private forbruket kraftig. Et talende bilde for den nye tiden er nedleggelsen av Akers Mekaniske Verksted i Oslo. I 1982 ble det som var Norges største arbeidsplass nedlagt, og det hyperkapitalistiske Aker Brygge ble bygget på dets grunnstener. Slik Rottem beskriver det:

Det materielle og sosiokulturelle grunnlaget for den solidaritetsfølelsen som hadde vært en så sentral verdi og drivkraft innenfor den arbeiderbevegelsen som hadde loset den norske befolkningen inn i velferdssamfunnet, var i ferd med å smuldre opp da Aker Mek. ble omdannet til Aker brygge (Rottem, 1998, s. 15)

Øystein Rottem legger i sin litteraturhistorieskriving stor vekt på samfunnets utvikling for å forklare utviklingen i litteraturen. Dette kan gi skarpe skiller basert på enkelthendelser, som fortolkningen av nedleggelsen av Aker Mek. som representativt for overgangen mellom 70 og 80-tallet. Men om man følger Rottens resonnement i at det var et skifte i samfunnet, fra det sosiale til det kapitalistiske og individuelle, fungerer Aker Mek. som metafor for samfunnstendensen. I følge Rottem var de gamle verdiene på hell. Han skriver at venstreradikalismen som hadde preget 70-årene, og fellesskapsideologiene tilknyttet store sosiale bevegelser, ikke lenger var like viktig for det nye mennesket og den nye arbeideren (Rottem, 1998, s. 16). Tidligere rådde en solidarisk kultur med basis i arbeidsfellesskap. Nå tok liberaliseringen mer og mer plass i arbeidslivet.

Flere av disse elementene er relevante for *Bokserens Blod*. Starten av diktet skildrer et industrialisert Grünerløkka, preget av fattigdom og arbeid. Men selv om jeg-et husker oppveksten som krevende, var den også preget av nærhet og felleskap med omgivelsene og menneskene rundt han. Slutten av diktet er en kontrast til dette bildet. Da sitter jeg-et alene på sitt rom, fremmedgjort fra det markedsstyrte samfunnet rundt han. Han er omgitt av populærkulturelle uttrykk som farge-tv og Hollywood-plakater, men ingen mennesker han er nær.

Rottem skriver at diktningen ikke forble upåvirket av samfunnsendringene, men red ikke uten videre på den samme bølgen som samfunnet ellers gjorde (Rottem, 1998, s. 18). Forenklet kan man si at litteraturen på 70-tallet hadde vært preget av sosialrealisme og politisk didaktikk. Kritikere og forfattere hadde i forsøket på å nå en bred masse med sitt ideologiske program fremmet sak og innhold på bekostning av form, som enkelte mente litteraturen hadde tatt skade av (Rottem, 1998, s. 37). Andersen trekker frem at forfatterne ville ta avstand til 70-tallslitteraturen, og beveget seg over i mer individual-psykologisk litteratur (Andersen, 2012, s. 567). Overgripende for utviklingen av litteraturen kan man si at den tok et oppgjør med det politiske og ideologiske tiår som var 70-tallet, og ble mer eksperimentell, individuell, moderne og metabevisst. Andersen skriver at lyrikken på 80-tallet var preget av flere av etterkrigstidens store poeters siste verker, som Olav H. Hauge, Gunvor Hofmo, Rolf Jacobsen og Haldis Moren Vesaas (Andersen, 2012, s. 625). Lyrikken i Norge fikk ikke den samme kraften som vårt naboland Danmark, der punk, ny-eksistensialisme og metafysikk ble tematisert (Andersen, 2012, s. 625). Det store ordet for 80-tallets litteratur, og som også brukes om tidens filosofi, sosiologi, og andre kunstarter, er postmodernisme. Andersen trekker frem avvisning av «de store fortellinger», metabevissthet i litteraturen og en ironisk litterær grunnholdning som trekk ved den postmoderne estetikk (Andersen, 2012, s. 625)

Slik vi vil se i resepsjonskapittelet plasserer Rottem Yttri som en overgangsfigur mellom 70-tallets og 80-tallets litteratur. For han blir Yttri poeten som tar oppgjør med 70-tallets politiske og ideologiske litteratur, og gir rom for fremmedhetsfølelsen i møte med en mer og mer kommersialisert verden. Benevnelsen postmodernisme brukes aldri, og er kanskje ikke heller helt treffende for Yttris poesi. På et vis skriver Yttri om de store fortellingens fall. Han skildrer et samfunn der underholdningsindustrien har tatt plassen til felleskapet, og tanken om veien mot et bedre samfunn har måtte vike for en stadig mer fastlåst kald krig og et samfunnssystem som ikke klarer å ta vare på de som trenger det. Men Yttris verker har ikke den ironiske

holdningen til litteraturen eller den sterke metabevistheten som Andersen trekker frem som kjennetegn ved postmodernistisk litteratur.

Litteraturhistorie er forenkling, og valg av perspektiv. Spesielt når skillet settes i noe så kunstig som et tiår. Andersen skriver at det finnes flere eksempler på modernister som skrev på 70- og videre ut på 80-tallet, som Kjartan Fløgstad og Cecilie Løveid, og forfattere av det som kan kalles realistiske romaner på 80-tallet, som Per Petterson og Ingvar Ambjørnsen (Andersen, 2012, s. 570). Likevel finner det sted en overgang i perioden rundt 1980, der litteraturen, i tråd med samfunnet ellers, kvitter seg og tar et oppgjør med venstre-ideologien og det politiske 70-tallet, og beveger seg inn i et tiår preget av individualisering, og nytt syn på identitet, nasjonalstat og tilhørighet.

Nils Yttri hadde sin poetiske raptus på slutten av 70-tallet. Han blir beskrevet av hans studievenn Lars Saabye Christensen som engasjert, kritisk og tilstedeværende.¹ Han så hvordan verden rundt han forandret seg, hvordan fellesskapsfølelsen måtte vike for individualitet og statussymboler, og utopien ble utslettet til fordel for profitt og pengejag. Dette tematiserer også poesien hans. *Bokserens Blod* vil ikke leses biografisk, men likevel vil det være sentralt å se på hvordan langdiktet etablerer en kontekst rundt subjektet som spiller tydelig på både samfunnet rundt og personlige opplevelser. Jeg skal nå kort presentere forfatterens biografi, siden både hjemsted og familie er sentrale elementer av verket jeg skal undersøke.

1.4 Om forfatter og verk

Det finnes lite nedskrevet biografisk stoff om Nils Yttri, utover grunnleggende fakta rundt når og hvor han var født, hans litterære verker og hans død. Det som finnes står spredt i ulike avisanmeldelser, litteraturhistorier og essays. Noe kan man lese ut fra hans diktning, som at han var glad i å reise, og tok en utdanning på Universitetet i Oslo. Men noen enhetlig fortelling om Nils Yttri er ikke skrevet ned. Høsten 2022 snakket jeg med to personer som fra hvert sitt ståsted har kjennskap til Yttris liv og forfatterskap. Den ene er forfatteren Kristian Klausen. Klausen er vokst opp i Drammen, og begynte å interessere seg for Yttri etter å ha lest *Bokserens Blod* da han var ung. I ettertid har han skrevet om Yttri i *Drammens Tidende* og brukt han som motiv i sitt eget skjønnlitterære forfatterskap. Den andre personen jeg snakket med er forfatter Lars Saabye Christensen, som var venn med Yttri på 70-tallet. Christensen skrev anmeldelser av Yttris bøker når de kom ut, har skrevet for- og etterord til senere utgivelser, og også brukt Yttri

¹ Etter samtale med Christensen.

i skjønnlitterære verk. Det som vil sies på de følgende sidene kan ikke regnes som definitivt biografisk materiale, men heller forfatterens inntrykk av og følelser rundt Yttri.

Klausen og Christensen kan sies å ha to svært ulike innfallsvinkler i deres kjennskap til Yttri. Klausen tilhører en yngre generasjon og møtte aldri Yttri selv. Fascinasjonen er preget av avstand i tid og rom, og heller en følelse av intellektuell og kunstnerisk inspirasjon. Han har møtt Yttris mangeårige kjæreste og samboer Anne Berglund, og Yttris kusine Else-Berit Gulbrandsen flere ganger. Klausen arvet Yttris boksamling etter deres ønske. Christensen var nær venn av Yttri da de var i 20-årene, en periode der de begge skrev og arbeidet tett for å bli antatt av forlag. Yttri har satt sine spor hos begge på ulikt vis.

Nils Yttri var født på Grünerløkka i 1947, og flyttet noen år senere til Majorstua med familien. Da Yttri var tolv flyttet han og moren til Drammen etter skilsmisse med faren. Moren ble sammen med en ny mann, og Yttris far forsvant mer og mer ut av bildet. I Drammen gikk Yttri på Drammen Handelsgymnasium, som nå heter Drammen Videregående skole. I 20-årene studerte han filosofi, litteraturvitenskap og kunsthistorie på Blindern, og skrev hovedfagsoppgave om Rolf Jacobsen.² På Sogn studentby møtte han Lars Saabye Christensen, som skulle bli en nær venn under studietiden. Christensen beskriver Yttri som en raus, arbeidsom, målrettet og rastløs person, på grensen til besatt av å fordype seg i kunstens og litteraturens vesen. Han var en aktiv mann, glad i fotball, skiturer, fiske, og å være ute i skogen. Han kunne oppleves som intens for enkelte, uredd og udiplomatsk i sitt kunstsyn og sitt evige ønske om å diskutere poesi og litteratur. Samtidig var han sympatisk og kunnskapsrik, og en person den seks år yngre Christensen så opp til. De to var i det samme litterære miljøet. De skrev sammen og arbeidet hardt for å bli publisert og plukket opp av forlag. Det tok tid før Yttri ble antatt, samtidig som hans venn Christensen publiserte sin første diktsamling *Historien om Gly* i 1976 og romanen *Amatøren* i 1977. I 1979 ble *Turister i nattens lugar* antatt på flere forlag, men på den tiden hadde Yttris psykiske helse forverret seg. Han hadde i perioder vært tvangsinnlagt på Gaustad og Dikemark, og måtte avbryte studenttilværelsen i Oslo og flytte hjem til Drammen. August 1980 kom hans andre diktsamling *Bokserens Blod* ut på Gyldendal Forlag, og i september samme år tok Yttri sitt eget liv, 33 år gammel.

Yttri etterlot seg to mer eller mindre ferdige manuskripter, *Når min fantasi berører dine drømmer* og *Zenith*, som ble publisert etter hans død. Han var også en habil maler, og Christensen understreker at hans visuelle produksjon er en viktig del av Yttris kunstneriske

² Denne er ikke å oppdrive i arkivet til UiO, men en kopi skal ligge hos Gulbrandsen eller Berglund.

uttrykk. Han malte akvareller av steder han hadde reist til i verden, broer i Venezia, Paris og Roma, men også naturmotiver og selvportrett.

Selv om Yttris fire første diktsamlinger er klart avgrensede enkeltverk, er det naturlig at de leses opp mot hverandre. Dette er fordi de tematisk berører mange av de samme områdene, men også fordi strofer, av og til lengre passasjer, er gjengitt i flere av bøkene. Dette kan ha sammenheng med at de to siste utgivelsene er bygget på etterlatte manuskripter, men kan også være et kunstnerisk valg, slik gjentagelsen generelt er et kjennetegn ved Yttris dikt (Rottem, 1998, s.331). Jeg skal her presentere Yttris fire diktsamlinger, for å vise sammenhengen i hans forfatterskap og etablere en forfatterskapskontekst for den senere analysen av *Bokserens Blod*.

1.4.1 *Turister i nattens lugar*

Turister i nattens lugar er Yttris første diktsamling. Den ble utgitt i 1979, med dikt som preges av å være skrevet over lengre perioder av 70-tallet. Diktsamlingen består av 38 enkeltstående dikt på til sammen 59 sider. Verket har oppbyggingen til en mer tradisjonell diktsamling, der flere av diktene kan sies å være tematisk forbundet uten å følge et sammenhengende narrativ. Språklige bilder som mekaniske mennesker i en grå og fremmed by går igjen. Tematisk kretser diktene rundt fremmedgjorthet i møte med et bymiljø, utenforskap overfor andre mennesker, ulik sosial problematikk knyttet til byen, og ord og kunst som forsvar mot livets ubehag. Diktsamlingen inneholder også en rekke reisedikt og tingdikt. Debuten skiller seg fra *Bokserens Blod* ved å være løsere i formen, en samling av enkeltstående dikt, men tematisk og i metaforbruken er det mye som peker fram mot Yttris neste utgivelse.

Fremmedhetsfølelsen i møte med byen blir klar allerede i første dikt i samlingen: «Våge seg ut på gata» (Yttri, 1979, s. 9). Diktet er dedikert til et bilde av kunstneren Arne Bendik Sjur, med samme navn som diktet. I diktet møter vi en person, referert til som et «du», som kommer tilbake til byen etter et opphold på psykiatrisk avdeling. I møte med sine omgivelser føler personen seg «avkledd», «naken til innenfor huden», i betydning av at personen ikke har noen beskyttelse mot eller mulighet for å kategorisere inntrykkene som byen gir. Byen oppfattes som en mekanisk by, og menneskene er mekaniske fotgjengere på fortauene. En rekke beskrivelser av bylivet følger, sett fra den psykisk syke personens blikk: «Etter å ha skyggesparket fotball med bladene i parken/Etter å ha plantet et løvblad i skrittet på et tre/Etter å ha slått ned en 750ccm3 Honda motorsykkel/Og gått tvers gjennom speilglassruten» (Yttri, 1979, s. 10). Tittelsetningen «Våge seg ut på gata» blir repetert gjennom diktet, uten fast mønster. Den store kontrasten mellom institusjon og den kaotiske byen blir tydelig i diktets avsluttende strofe:

«Helt klar og helt gal/Skraper du bladene sammen til en haug/Og gjemte deg inni/Vågde deg ut på gata/Etter å ha levd i et bladhus/I en skyskraperby» (Yttri, 1979, s. 11). Et element ved diktet er fortelleren som observerer du-personen i sitt byliv, på samme måte som diktet er en ekfrase til Sjurs bilde. Samtidig er byen også et poetisk bilde i seg selv, der visuell kunst og litteratur smelter sammen: «Du trodde gaten var ei verselinje/Kvartalet et dikt/Hele byen et lyrisk sammenbrudd/Du trodde hele kroppen skreiv på et dikt» (Yttri, 1979, s. 10).

Det sosiale aspektet ved byen blir tematisert gjennom øst/vest problematikk, og som autoritetens manglende omsorg for de svakeste i samfunnet. I diktet «Hvor ble det av månen i øynene dine?» blir jeg-et avvist av et du på grunn av sin manglende utdanning og sin bakgrunn på østkanten. En sollignelse, om hvordan solen som sto opp på østkanten ikke er til for dem, blir ikke anerkjent av du-et, og kommunikasjonen bryter sammen (Yttri, 1979, s. 12). I «Arbeidskontoret for kortsiktig arbeide» ser vi konturene av et system som bare hjelper sine brukere på overflaten. Arbeidskontoret har innrettet seg etter de trengende sine kortsiktige mål og innfrir kun til dette, som skaper en identitet som overflødig og meningsløs hos arbeidstakerne (Yttri, 1979, s. 40). Urbanitetsskildringene i disse diktene og *Bokserens Blod* overlapper til en grad, hvor skillet mellom øst-vest og arbeiderproblematikk er til stede i begge samlingene.

Reisediktene er i stor grad beskrivelser av større byer, av og til med en autoritetskritisk brodd. Dette ser vi i diktet «Forbudt land», hvor jeg-et blir nektet inngang til Marokko (Yttri, 1979, s. 38). Tingdiktene i samlingen kan kalles tradisjonelle og uten stor metaforisk tyngde. Et unntak er at tittelen ofte brukes som første setning diktet, som i «En blyantspisser»: «Får en tykk klump/I halsen sin/Hver gang den utfører/En rutineoperasjon/En blyantspisser/Er en artig skrue» (Yttri, 1979, s. 42).

Verkets tittel *Turister i nattens lugar* kan leses som en forvrengning av den tradisjonelle oppfatningen av «livet som en reise». En lugar peker mot en reise på et skip, en klaustrofobisk opplevelse der man oppholder seg rett over vannoverflaten. Den eneste måten å avslutte reisen er ved å hoppe over dekk. Det klemmende og angstfulle forsterkes ved at det er nattens lugar man reiser med. En turist er noen som ved definisjon ikke er hjemme, som bare er en besøkende. Om livet er en reise, er dette en reise av den usikre sorten, hvor vi som fremmede i verden kun er passasjerer i den mørke natten, uten mulighet for å styre skuta eller velge vei. Epigrafen «Mitt liv var en het villa» av Edith Södergran tematiserer livsangsten og det klaustrofobiske ved å være fanget i tilværelsen. Sitatet er fra hennes kjente modernistiske dikt *Landet som ikke er*, der natten og dødslengsel er hovedtemaene. I helhet kan *Turister i nattens lugar* sies å være mer

modernistisk i tematikk og form enn *Bokserens Blod*, som er mer eksperimenterende i sin lange form og blanding av det episke og lyriske.

1.4.2 Bokserens blod

Bokserens Blod ble utgitt i 1980, få uker før Yttri tok sitt eget liv. Langdiktet strekker seg over rundt 40 sider og er delt opp i sju sekvenser, hva Jan Erik Vold kaller avdelinger eller «sanger» (Vold, 1984, s. 143). Den overordnede tematikken for boka kan sies å være erindring, oppvekst, slekt, arbeiderproblematikk, men hele tiden med et metanivå på skriveprosessen og litteratur og kunst til stede. En grundigere gjennomgang av *Bokserens Blod* blir gjort i analysekapittelet.

1.4.3 Når min fantasi berører dine drømmer

Yttris tredje diktsamling *Når min fantasi berører dine drømmer* utkom posthumt i 1981, omtalt av hans redaktører som et ferdig manuskript klar for utgivelse. Her går Yttri tilbake til sin opprinnelige form i *Turister i nattens lugar*, med 41 enkeltstående dikt på til sammen 72 sider. Et trekk som er nytt for denne samlingen er diktenes tematiske oppdeling, der hver av de fire avdelingene har en egen tittel. I første avdeling «Reise uten ankomst» finnes to dikt, «Reise med ankomst!» og titteldiktet «Når min fantasi berører dine drømmer». Disse diktene skildrer reiser, fra Nordkapp til Marokko, fra Norge til India og tilbake igjen. I «Reise med ankomst» blir urfolks kosmiske og sykliske natursyn satt inn i en eksistensiell ramme, som motsats til rovdriften vi driver på naturen i dag. «Vi vandret fra Nordkapp til Teutan/Finnmarksvidda kjærtegnet midnattssola/Den hang og hang over horisonten/Nektet dukke ned i Jiesjavre» (Yttri, 1981, s. 9). Diktet «Når min fantasi berører dine drømmer» er bevitnelsen på 70-tallets ideologiske fall. Fra et vi-perspektiv diktes det om optimismen, nysgjerrigheten og åpenheten som fant sted i 70-årene, gjennom skildringer av Nepals snøklede topper og Indias mystiske religioner. Men nysgjerrighet og åpenhet blir i diktet avkledd som naivitet, og veien hjem fra utopien er en sti ikke alle klarer å finne: «Noen kjørte drømmen inn i nervekorridoren/Noen fant et ståpunkt/I kapitalens «over- og underbygning»/Noen fant sitt siste hjem/I rusens gapestokk/Og knullet morfinen» (Yttri, 1981, s. 14).

Den andre delen av diktsamlingen har tilnavnet «*Drømmen er en smeltet softice i psykiaterens hender*», og består av seks dikt som etterligner drømmens ulogiske og uvirkelige verden. Fem av de seks diktene har tittelen «Drøm», etterfulgt av tall fra en til fem, som gir et inntrykk av at dette er drømmer opplevd av en jeg-person, gjenfortalt eller nedskrevet. Den neste tematiske delen er hva man kan kalle kjærlighetsdikt, med tittelen «*Kjærligheten finnes også i ordbøkene*». Også her går to av titlene igjen: «Forpostfektninger på kjærlighetens highway» og

«Til en kvinne». Den fjerde og siste tematiske delen er «*Det åpne dikt er et skuddsår*», inneholdende sju dikt med ulike titler og seks dikt med navnet «Portrett». Portrettdiktene og enkelte andre dikt i denne delen er skrevet som hyllester til både ikke-navngitte og navngitte personer, som Greta Garbo og Lars Saabye Christensen. De resterende diktene bærer preg av å ikke passe helt inn i den tematiske oppdelingen, og er plassert i denne siste sekvensen på slutten. I *Når min fantasi berører dine drømmer* videreføres flere av de kosmiske elementene fra *Bokserens Blod*, uten den episke og kontekstualiserende rammen. Titteldiktet kan sies å inneholde trekk fra beat-poesien, samtidig som Yttri her viser at han også mestrer den korte formen av dikt, som blant annet Jan Erik Vold har påpekt (Vold, 1990, s. 25).

1.4.4 *Zenith*

I forordet gjengir redaktørene Kjell Heggelund og Sigmund Hoftun et brev fra Yttri til forlaget, der Yttri skriver at *Zenith* vil bli hans mest mangfoldige verk – tematisk, språklig, holdningsmessig, og kvantitativt (Yttri, 1982, s. 7). Manuskriptet lå klart, nesten ferdigstilt, men Yttri døde før han fikk lagt en siste hånd på verket. Redaktørene valgte likevel å publisere manuset uten store endringer. *Zenith* er det punktet på himmelen som er like over en person, i en direkte vertikal linje. Det motsatte punktet på denne linjen er nadir, bunnpunktet. Et sted mellom zenith og nadir finnes mennesket. Ordet zenith kan også brukes om noe når det er på sitt mest suksessrike, som et høydepunkt i en kunstnerisk karriere. Verket *Zenith* består av fire dikt med ulik lengde: «Dette er bare begynnelsen» på fjorten sider, «Sammy Curnow» på seks sider, «Jeg ville at det ikke tok slutt» på fire sider, og «Finnes naturen for deg lenger?» på ni sider. Formmessig går *Bokserens Blod* igjen her, men uten den fortellende og nær selvbiografiske stilen. Diktene preges heller av en springende metaforikk enn en sentral fortelling, og beveger seg hele tiden mot et nytt språklig bilde. Et sentralt trekk ved diktene i *Zenith* er gjentakelsen, der titlene for diktene ofte står i starten av hver strofe. Dette gir diktene et sentraliserende preg, der titlene fungerer som et midtpunkt som resten av diktet strømmer ut av, eller må forholde seg til. Men det er ikke bare titlene som går igjen, som vi ser i blant annet «Sammy Curnow». Der begynner ikke strofene med tittelen, men replikken «What a nice couple/we three are». Dette spiller på jeg-personens bekjentskap med tungvektsbokseren Sammy Curnow, som har delt identitet som mann og kvinne. Boksemetaforikken er her åpenbar, og brukes også i andre dikt. Sammensmelting av liv og kunst, referanser til virkelige steder og personer fra populærkulturen, og veksling mellom kursiverte og ikke-kursiverte avsnitt er andre av likhetene mellom *Zenith* og *Bokserens Blod*. Men der fortellingen til jeg-et er den røde tråden i *Bokserens Blod*, lener *Zenith* seg mer på gjentakende linjer som det

sentraliserende og faste gjennom diktene. Overordnet vil jeg si at det lyriske jeg-et er mindre tilstedeværende i *Zenith*, som jeg mener er den største ulikheten på de to verkene.

1.4.5 Samlede verker, etterlatte manuskripter

Etter disse fire verkene, Yttris mer eller mindre ferdigstilte manuskript, har tre bøker blitt utgitt i Yttris navn. Det første er *Samlede dikt* (Yttri, 1993), og er de fire overnevnte bøkene i samlet utgave. I 2005 kom *Jeg har sett stjerner som sluttet å slukke: etterlatte dikt* (Yttri, 2005), redigert og med forord av Lars Saabye Christensen. Diktene skal være samlet fra Yttris notisbøker, valgt ut av Anne Berglund, Else Berit Gulbrandsen, og Christensen selv. Diktene følger ingen overordnet tematikk, mange er uten tittel, men inneholder det eksistensielle perspektivet på avstand og nærhet som er så tydelig i Yttris poesi. Som i diktet *Utkast til fragment av en kjærlighet*: «Avstanden mellom oss/Du stående alene/ved siden av døden/Dine henders bevegelse/om skjønne tanker/Dine fingre i mosaikken/Rynkens finhet i blå sten/er som/avstanden fra finger til finger/i den avdøde sykeseng» (Yttri, 2005, s. 30). *Vender tilbake til deg, Paris* (2017) er også etterlatte dikt, redigert av Christensen. I forordet gir Christensen inntrykk av at dette ble presentert til han mer i form av et ferdig manuskript enn den tidligere samlingen. *Vender tilbake til deg, Paris* har en tydelig rød tråd, med et lyrisk subjekt som går igjen i diktene. Jeg-et er i Paris, og veksler mellom å apostrofere byen og en kvinne. Flere passasjer i *Vender tilbake til deg, Paris* er nærmest direkte gjengitt i *Bokserens Blod*, men med forskjellen at i *Vender tilbake til deg, Paris* er det tydelig hvem jeg-et tiltaler:

Jeg
en søkende kunstner
søkende
en kvinne
Paris
Hvem sa
at det å elske
ikke er et ork
Jeg går gjennom
alle dine gater (Yttri, 2017, s. 13).

Her blir mottager og avsender for anropelsen tydeliggjort, som er det motsatte av det som skjer i *Bokserens Blod*. I sideteksten til *Vender tilbake til deg, Paris* kommer det frem at dette manuskriptet var ferdiggjort i begynnelsen av 1970-årene. Yttri har da valgt å bruke de samme

passasjene i *Bokseren Blod*. Men han har gjort små endringer i hvem subjektet og objektet er, som i min lesning er en av de mest fremtredende og virkningsfulle aspektene ved diktet.

1.4.6 Forfatterskap

Yttris forfatterkarriere var kort og intens. Fra 1979 utkom det en diktsamling hvert år frem til 1982. De to siste ble utgitt posthumt. Gjennom disse fire bøkene viser han stor bredde i sin diktning. Et fremtredende trekk ved alle diktene er hvordan linjer, lengre passasjer, og av og til hele dikt, blir gjentatt i de ulike samlingene. Eksempler er når nærmest hele diktet «Hvor ble det av månen i øynene dine?» fra *Turister i nattens lugar* er gjengitt i *Bokserens Blod*, eller når ordet «Cruel» blir brukt for å signalisere ensomhet og fremmedgjorthet i både *Zenith* og *Bokserens Blod*. I *Turister i nattens lugar* finnes stor variasjon i både form og tematikk. Diktene handler om galskap, reiser, sosial problematikk, men også enkle og korte tingdikt. *Bokserens Blod* er lengre, men strammere i formen. Her skaper Yttri et fortellende langdikt der fortid og framtid, individ og slekt, og subjekt og dikt smelter sammen. I *Når min fantasi berører dine drømmer* er han tilbake til den vekslende formen, og varierte tematikken. Noen av diktene har her en større kosmisk og eksistensiell tyngde, som titteldiktet. Mennesket som reisende på livet og himmelens sjø blir et motiv, og både de poetiske bildene og formen blir mer flytende. I *Zenith* vender Yttri tilbake til det lange diktet som form, men mindre episk enn i *Bokserens Blod*. For meg fremtrer denne diktsamlingen som en slags syntese av de to forrige. Disse diktene har varierende episk struktur, men metaforbruken og tematikken ligner både *Bokserens Blod* og *Når min fantasi berører dine drømmer*. Der de to første bøkene holder seg til de mer konkrete problemstillinger denne verdenen har å by på, rommer de siste bøkene mer. Diktene vil nå ta for seg alt det som finnes mellom himmel og jord, i tomrommet mellom zenith og nadir. I dette tomrommet finnes også mennesket, selvet, som hans økende grad av selvreferering og tematisering av galskap i de siste bøkene viser.

1.5 Avgrensning

For denne oppgaven har jeg valgt å avgrense meg til å kun undersøke *Bokserens Blod*. I dette diktverket finner jeg et tydelig, men sammensatt lyrisk jeg, og jeg mener at analyse og tolkning kan vise interessante aspekter både for dette spesifikke verket og Yttris forfatterskap som helhet. *Bokserens Blod* er omtalt av Lars Saabye Christensen som Yttris hovedverk, som var hans store oppgave å fullføre. Det var dette han ville mestre: *det lange diktet*, den episke diktsyklusen. Ny-utgivelse av *Bokserens Blod* på Aschehoug forlag i 1998 og omtaler fra ettertiden tyder på at denne familiekrøniken i diktform står igjen som hans største verk.

Personlig har jeg også stor glede av å lese *Bokserens Blod* om igjen og om igjen. For hver lesning finner jeg setninger og ord, tematikker og historier, som blåser liv i ny forståelse av helheten. Det er slik jeg mener at dette diktet skal leses, og det er slik jeg-et i diktet selv ser på livet. Noe man vender tilbake til, for å forstå og klargjøre. En søken etter punktet der livet og diktet smelter sammen.

2.0 Resepsjon

Som tidligere nevnt er ikke resepsjonen av Nils Yttris verker omfattende. Selv om denne avhandlingen er avgrenset til å undersøke *Bokserens Blod*, vil dette resepsjonskapittelet behandle hele Yttris forfatterskap. Dette er fordi omtalene ofte handler om Nils Yttri og hans verker generelt, og fordi det helhetlige bilde av Yttri blir klarere ved å ikke avgrense resepsjonsundersøkelsen til kun *Bokserens Blod*. Jeg sier meg også enig med Geir Gulliksen som argumenterer for at selv om hans fire diktsamlinger er klart avgrensede verker, gjør liknende tematikk og intertekstuelle referanser det relevant å lese de i sammenheng med hverandre (Gulliksen, 1996). I dette kapittelet har jeg delt resepsjonen i fire deler: (1) I den første delen vil jeg se på hvordan Yttris poetiske verker ble omtalt i aviser og tidsskrifter i samtiden. Jeg vil også se på omtaler i aviser av nyere tid, der både Yttris litteratur og han som person er tema. (2) I den andre delen vil jeg presentere forskningen gjort på Nils Yttri. I grenselandet mellom forskning og mediaresepsjon finnes essay av Jan Erik Vold, Arild Linneberg og Geir Gulliksen, som er tatt med i dette avsnittet. (3) Den tredje delen ser hvilke av Yttris dikt som er inkludert i ulike diktantologier, og (4) den fjerde delen undersøker skjønnlitterære verker der Yttri eller bøker av Yttri er nevnt. Avslutningsvis vil jeg syntetisere funnene gjort i kapittelet for å klargjøre resepsjonen av forfatterskap og ettertidens oppfatning av forfatter.

2.1 Omtale i aviser og tidsskrift

2.1.1 *Turister i nattens lugar*

Fire dager før utgivelsen av sin første diktsamling ble Yttri intervjuet i *Drammens Tidende* (Reistad, 1979). Denne avisartikkelen er interessant fordi Yttri selv er til stede i artikkelen gjennom intervjuet. Dette er den eneste artikkelen der han kommer med egne kommentarer. I følge han selv består *Turister i nattens lugar* av: «reisedikt, venedikt, estetiske dikt, og dikt om galskap og drømmedikt» (Reistad, 1979). Han berører kort sin egen poetikk, der han deler dikt i to kategorier: den første er dikt fra forfattere som skriver ut fra egen eksistens. Den andre er forfattere som leter fram poetiske temaer og lager et stilleben, et bilde som de skriver om. Han regner seg selv i den første gruppen. Avslutningsvis skrives det om hva som er planene fremover: «Det blir noe prosalyrikk, noe fra hans egen oppvekst, noe ... Men vent og se» (Reistad, 1979). Her er det rimelig å anta at det er *Bokserens Blod* Yttri henter til med «egen oppvekst».

Yttris første samling vakte ikke stor oppmerksomhet i avisene. En anmeldelse i *VG* av Jan Andrew Nilsen skriver om Yttris debut i notis: «Endelig en debutant som ikke fortjener å støve bort i bibliotekenes hyller» (Nilsen, 1979). Anmeldelsen er kort, men positiv.

2.1.2 *Bokserens Blod*

Bokserens Blod fikk noe mere spalteplass enn sin forgjenger. Den ble blant annet anmeldt i *Klassekampen* 9.oktober 1980 av Lars Saabye Christensen. Omtrent en måned tidligere hadde Yttri tatt sitt eget liv. Dette blir ikke nevnt i artikkelen, og i Christensens lesning blir ikke Yttris liv brukt som referansepunkt. Det trekkes frem at det finnes selvbiografiske trekk ved verket, uten at det settes likhetstegn mellom dikt og forfatters biografi. Christensen er meget positiv i sin anmeldelse, med flere treffende analyser og interessante perspektiver. At han har inngående kjennskap til Yttris poesi er ikke overraskende, da de i flere år delte ideer og hjalp hverandre med skrivingen. De var også gode venner, og det kan tenkes at dette hadde en innvirkning på Christensen når han skrev anmeldelsen, uten at det nødvendigvis står i veien for hans gode lesning eller hans syn på *Bokserens Blod* som god litteratur. De avsluttende setningene av anmeldelsen ble brukt som omtale av ny-utgivelsen av *Bokserens Blod* i 1998, og kan sies å oppsummere Christensens syn på Yttris diktsamling:

Bokserens Blod er en modig bok, til sine tider hensynsløs. Men den utleverer aldri, fordi den er båret oppe av en dyp solidaritet og kjærlighet. Og Nils Yttri har en gang for alle demonstrert at diktformen ikke er en begrenset form. «Bokserens Blod» har en utrolig bredde og frodighet. Den vil bli stående som en sentral samling i norsk poesi (Christensen, 1980).

Ikke alle anmeldelser var like entusiastiske. I *Nationen* ble *Bokserens Blod* anmeldt av forfatter og skribent Else Færden slik: «Alt i alt en hederlig diktsamling, men ikke av de aller mest spennende og banebrytende» (Færden, 1981). Noen videre begrunnelse for dette synet kommer ikke anmelderen med.

2.1.3 *Når min fantasi berører dine drømmer*

Yttris tredje utgivelse *Når min fantasi berører dine drømmer* ble anmeldt i flere aviser, blant annet i *Dagbladet* og *Dagen*. Flere av avisene peker på denne samlingen som mer pessimistisk enn sine forgjengere, både når det gjelder dommen over 70-talls generasjonen, kjærlighetens vilkår, og mennesket i det moderne samfunnet. Enkelte går også langt i å bruke Yttris selvmord som ledemotiv i sin lesning, slik Odd Solumsmoen gjør i sin anmeldelse i *Arbeiderbladet*: «Alt er over. Alt er fortid. Han skriver som om han alt er død, som den døde ville skrive om han

kunne» (Solumsmoen, 1981). Men flere av anmeldelsene fokuserer også på det poetiske. Oddvar Rakeng skriver i sin anmeldelse i *Dagningen*:

Han skaper en ny dimensjon og han borer seg dypere inn i virkeligheten, inn i drømmene som selvsagt også hører til virkeligheten, og han viser oss at livet og verden har ukjente rom, ei lita hylle eller et hemmelig møtested (Rakeng, 1981).

Anmeldelsene var gjennomgående positive, men flere bemerket at ikke alle diktene holdt samme kvalitet.

Når min fantasi berører dine drømmer ble anmeldt i mange flere aviser enn Yttris andre bøker. Det kan være flere grunner til dette. En er at boken har en annen kvalitet enn resten av Yttris poesi. Dette er mulig, men selv om anmeldelsene er positive, er de ikke entydige, og det pekes ofte på aspekter ved utgivelsen som kunne vært bedre. En annen mulighet er at Yttris tidligere utgivelser, spesielt *Bokserens Blod*, gjorde Yttri til et mer markant navn i det norske litterære landskapet. Statusen til *Bokserens Blod* som Yttris nær kanoniserte verk i ettertiden kan støtte denne antagelsen. En siste grunn, som også må regnes som sannsynlig, er at forfatterens død skapte en viss blest rundt utgivelsen. De fleste anmelderne kommer inn på dette temaet, men hvor mye dette tas med i selve anmeldelsen av diktene er ulikt.

2.1.4 Zenith

I *Samtidslitteratur 82: Ekstranummer til Samtiden* (1982) kommer Saabye Christensen igjen med en omtale av Nils Yttris poesi, denne gangen til hans siste verk, *Zenith*. For Christensen er *Zenith* både en oppsummering av forfatterskap og forfatter. Han skriver at Yttri bruker reisen som metafor, hans språk får utspille seg i alle nyanser, han utdyper de temaer han har gjort til hovedsaker i sin diktning, og det politiske kommer tydelig frem (Christensen, 1982, s. 131). Boken er ufullendt, men på mange måter fullkommen, slik dikteren Nils Yttri var: «Alltid på vei mot noe nytt, aldri helt ferdig, dikt føder nye dikt» (Christensen, 1982, s. 132). Avslutningsvis retter Christensen kritikk mot den manglende mottagelsen boken har fått i media, som heller vil skrive om tredjedivisjonskamper i engelsk fotball enn norsk litteratur. Denne kritikken har sin sannhet. *Zenith* ble ikke anmeldt i noen av de store avisene, men fikk en kort notis i enkelte mindre aviser, blant annet *Porsgrunns Dagblad* og *Trønder-Avisa*.

I helhet mottok Yttri positiv, men beskjeden resepsjon. De to første diktverkene ble lite anmeldt, før det tok seg litt opp med *Når min fantasi berører dine drømmer*. Med sin siste utgivelse *Zenith* hadde allerede blesten stilnet, og det skulle ta lang tid før Yttris navn igjen blei nevnt i

noen av de store avisene. Dette er det ikke nødvendigvis noe rart ved, da aviser baserer seg på siste nytt, og det skal mye til for en forfatter å få spalteplass uten nye utgivelser.

2.1.5 Andre omtaler i ettertiden

Etter Yttris fire utgivelser og frem til nyere tid får han lite oppmerksomhet i media. I tidsskriftet *Vinduet* fra 1986 gjør Saabye Christensen nok en heroisk innsats for å holde Yttris navn relevant med sitt essay «De kommer aldri tilbake. Om *Bokserens Blod* av Nils Yttri» (Christensen, 1986). Han skriver om vennskapet til Yttri, og hvordan *Bokserens Blod* er en bok som følger med han, uansett. «Den ligger der på bordet. Den er i nærheten. Den er alltid i nærheten» (Christensen, 1986, s. 7).

Neste gang Yttri blir nevnt er i forbindelse med utgivelsen av hans *Samlede dikt* i 1993. Til den skrev Fredrik Wandrup en anmeldelse i *Dagbladet* og Atle Christiansen en anmeldelse i *Klassekampen*. Som i de fleste anmeldelser blir Yttri identifisert som en generasjonspoet, men Wandrup legger også vekt på Yttri som en utenforskapsdikter. Han skriver om utgivelsen: «Den norske lyrikklubben gir Nils Yttri velfortjent klassikerstatus med denne utgivelsen» (Wandrup, 1993). Christiansen fra *Klassekampen* trekker frem generasjonstematikken, men fremhever også et viktig trekk ved Yttris poesi:

Det er like mye dagens tidskjensle Yttri formulerer. Særdraget i dikta til Yttri er i febrilsk leiting etter haldepunkt i ei verd som ikkje passar i forhold til dei kjenslene menneska går og ber på: Verda der ute liknar ikkje på kjenslene her inne (Christiansen, 1994).

Christiansen fanger her en dissonans mellom jeg-et og samfunnet på tiden diktene ble skrevet. Begge anmelderne sammenligner Yttri med den danske poeten Michael Strunge. Strunge endte også livet sitt svært ung. Anmelderne ser likhetene på grunn av følsomheten, og den samme dirrende feberaktige desperasjonen som finnes i begge dikternes poesi.

2.1.6 Nyere omtaler

I tiden mellom utgivelsen av Yttris samlede verker i 1993 og til 2015 er Yttri lite nevnt i aviser og tidsskrift. Det skrives en kort anmeldelse av *Jeg har sett stjerner som sluttet å slukne* i *Dagbladet* i 2006 av forfatter Helge Torvund, som skriver at diktsamlingen bekrefter Yttri som en særegen stemme, men som ikke utvider eller endrer bildet han har av forfatteren etter de første diktsamlingene (Torvund, 2006). I 2007 skrev Kristian Klausen en avisartikkel i *Drammens Tidende* knyttet til det som ville vært Yttris 60-årsdag (Klausen, 2007). Han hyller

Bokserens Blod som et enestående diktverk, preget av humor og ømhet, og avslutter artikkelen med å etterspørre en biografi om Yttri. Den har enda ikke blitt skrevet.

I nyere tid har det blitt skrevet kortere artikler om Yttri av mer lokal og biografisk art. I 2015 skrev *Drammens Tidende* at byarkivet arvet Yttris litterære arkiv (Lie, 2015), og i 2017 skrev *Dagsavisen* at Vindtornfestivalen var dedikert til Yttri (Strøm, 2017). Den nynorske ukeavisen *Dag og Tid* har ved tre anledninger trukket frem Nils Yttri i sin diktpalte, to ganger underskrevet av Jan Erik Vold (Vold, 2016) (Vold, 2020) og en gang av Vigdis Ystad (Ystad, 2017). Ved to anledninger er diktet «Hestehov» det kommenterte diktet. I den siste spalten er det medfølgende diktet «Bare stillheten ser deg». I de tre spaltene står omtrent det samme: Yttri som en dikter med en unik stemme, en generasjonspoet, glemt og oversett av litteraturhistorien.

Det siste jeg vil nevne av mediaresepsjon kommer fra en annen som har befattet seg med Nils Yttri. Odd Magnus Grimeland er lektor og filmskaper, og kom i 2019 med kortfilmen *En ny reise*, en lyrisk og musikalsk tolkning av Nils Yttris dikt. En ny kortfilm tilknyttet Yttri er på vei. Grimeland skrev i 2020 en lengre artikkel publisert i *Dagsavisen* i anledning at det var 40 år siden Yttri tok sitt eget liv. Grimeland skriver oversiktlig og godt om dikterens liv og litteraturen selv, uten å ta Yttri som «generasjonspoet» eller som oversett i litteraturhistorien for langt. Det blir heller formidlet et ønske om å se hvor denne forfatteren ville tatt veien. Slik Grimeland avslutter:

Det vi har til å døyve savnet av det umuliges muligheter, er alle de diktene Nils Yttri etterlot seg da han forlot denne verden; et vitalt livsverk som endte mens sola stod i zenith på dikterens himmel (Grimeland, 2020).

Vi ser altså at Yttri fikk noe omtale i avisene når han gav ut sine verker. Spesielt *Bokserens Blod* og *Når min fantasi berører dine drømmer* ble anmeldt, samt to anmeldelser i de store avisene *Dagbladet* og *Klassekampen* tilknyttet utgivelsen av de samlede verkene i 1993. Ved siden av dette har det blitt skrevet enkelte artikler av Klausen og Saabye Christensen. I nyere tid virker det som det har blitt en ny interesse for Yttri i mediene, drevet frem av interesserte som Christensen og Grimeland.

2.2 Forskning og essay

2.2.1 Arild Linneberg

Forfatter, litteraturkritiker og professor i litteraturvitenskap Arild Linneberg rettet oppmerksomhet mot Yttris *Bokserens Blod* i en lengre anmeldelse i litteraturtidsskriftet *Profil*

fra 1981. Jeg har tatt med anmeldelsen her fordi Linneberg gjør en tolkning av verket på en annet måte enn avis-anmeldelsene. I artikkelen gjør Linneberg en relativt dyptgående analyse av dikter-jeg: «Det er en diktsamling preget av sjelden klarhet i selvanalyse og selvforståelse» (Linneberg, 1981, s. 74). Han innrømmer at det er vanskelig å skille forfatter fra jeg-et i diktene, men hans lesning er tekstnær og kontekstualiserer ikke. Hovedvekten av analysen ligger i konflikten mellom jeg-personen og samfunnet rundt han, som også kommer frem i tittelen «Jeg'et og de andre». Utenforskap skapt av sosiale skiller blir for Linneberg hovedtematikken i diktsamlingen. Han vier også det eksistensielle plass, i teoretiske og tidstypiske formuleringer:

Derved er konflikten også blitt grunnleggende eksistensiell, både for jeg'et og for de andre. Bokseren kan ikke innordne seg i den eksisterende verden, fordi det vil bety selv-utslettelse – uten selvbekreftelse. Alternativet er imidlertid å stille seg fullstendig utenfor verden – og på *den* måten «oppheve» seg selv for å bekrefte sin identitet (Linneberg, 1981, s. 75).

Her retter Linneberg i nykritisk ånd oppmerksomhet mot det enhetlige ved diktet, ønsket om å smelte sammen med resten av samfunnet. I Linnebergs lesning er jeg-ets mål å igjen bli ett med de utopiske omgivelsene fra sin barndom uten å oppgi sin egen identitet. Linneberg legger stor vekt på det sosiale og fremmedfølelsen jeg-et føler på i møte med sine omgivelser, som hos Linneberg nesten alltid stammer fra klasseskille og konflikt mellom østkant-bakgrunn og borgerligheten. Han vektlegger ikke erindring og vekslingen mellom de navngitte og ikke-navngitte apostroferingene slik jeg gjør i min lesning. Den lange formen og spenningen mellom det episke og lyriske blir nevnt, men blir ikke fremhevet som avgjørende for forståelsen av diktet. Likevel rommer Linnebergs artikkel flere gode perspektiver på *Bokserens Blod*, og er i mine øyne en god analyse som trekker frem mange viktige aspekter ved diktet.

Linneberg har også skrevet essayet «Fra Grünerløkkas parkfugler til Bach og Tizian», med underoverskriften «Om de intellektuelle og reproduksjonen av dannelseskjøfta. Tilegna Nils Yttri (1947 – 1980)». Essayet er utgitt i Linnebergs essaysamling *Bastardforsøk* fra 1994. Her tar Linneberg opp temaene klasseskille og dannelseskjøft, med *Bokserens Blod* som eksempel. Linneberg lener seg på Antonio Gramsci og Pierre Bourdieus syn på makt når han angriper de intellektuelle, utdanningssystemet, og den reproduserende ulikheten. I dette essayet er ikke analyse av Yttris litteratur et hovedanliggende for Linneberg. Utdrag fra *Bokserens Blod* blir heller brukt for å vise oss noe ved verden, som når Linneberg trekker frem dikt-jegets møte med Blindern: «Fransk aften i Universitetets Aula/«Le Bateau ivre»/og overklassefruer fra vestkanten/I min skitne militærjakke/Trodde jeg satt i et galehus/«Bon Soir»/Sa jeg ikke/og

forlot skjendelsesstedet» (Yttri, 1998). Linneberg skriver at Yttri er en av de som best har besvart dannelseskloftas problem i litteraturform (Linneberg, 1994, s. 11), og bruker dermed Yttris metaforer og poetiske bilder for å tydeliggjøre sine argument. Her mener jeg Linneberg gjør en feillesning av Yttri, eller tar han for langt i sitt argument. Jeg mener at Yttri viser seg som fortrolig med det man kan kalle «høykultur» i sine dikt, ved å vise hvordan god kunst og kultur er viktige størrelser for mennesket. Problemet blir heller når borgerklassen approprierer og gjør denne kunsten til sin egen, ikke kunsten som utdanningsinstitusjonene viderefører i seg selv. Dette vil jeg komme tilbake til i min lesning i kapittel «4.5.1 Etter Grünerløkka».

2.2.2 Øystein Rotttem

Av forskning gjort på Nils Yttri er Øystein Rotttems omtale i *Norsk Litteraturhistorie. Vår egen tid : 1980-1998* (1998) ett av få bidrag. Under overskriften «Nils Yttri – en generasjonspoet på gjestevisitt» bruker Rotttem åtte sider på Yttri og hans fire diktsamlinger. Her er det interessant at Yttri er den siste forfatteren som nevnes under kapittelet «Fra politikk til poetikk», før den neste inndelingen «Ny-modernisme og fantastikk». For Rotttem blir altså Yttri brukt som punktum på den politiske litteraturen på 70-tallet før den ny-modernistiske perioden på 80-tallet slår inn. Dette gjenspeiles i lesningen, da Rotttem legger mye vekt på Yttri som et tidsvitne fra de falmende 70-årene. Rotttem skriver litteraturhistorie, og med dette blir Yttris poesi en passende overgang i narrativet om fallet til samfunnsfølelsen og litteraturen fra 70-årene. Rotttem skriver lite biografisk om Yttri, unntatt enkelte formuleringer om hans bakgrunn fra arbeiderklassen blandet med utdanning fra Blindern, samt Yttri som «...en farende fant» (Rotttem, 1998, s. 331). Både forfatterskap i helhet, og de fire diktverkene spesifikt, blir kommentert. Rotttem går langt i å analysere Yttris poesi som politisk:

Diktene favner både de politiske og eksistensielle sidene ved 68-generasjonens oppbrudd. Flere av dem har en klar politisk tendens – mot klassesamfunnet og mot kapitalisme og imperialisme – men Yttri står fjernt fra den agitatoriske lyrikken (Rotttem, 1998, s. 330).

Her er det interessant at selv om Rotttem anerkjenner det eksistensielle ved diktene, blir det fortsatt koblet til det politiske ved 68-generasjonen. Yttris dikt som personlige og med en klar stemme blir trukket frem. Men også når han presenterer Gulliksens perspektiv på diktene som langt mer personlige, dreier Rotttem det mot det politiske:

Men enten han taler på egne vegne eller som representant for en generasjon (de to rollene kan ikke adskilles), er tonefallet for det meste desperat og desillusjonert, med

en særegen rå humor som holder kynismen i stange. Diktene hans speiler slik sett den venstreradikale utopismens stagnasjon i en tid da «utopistene» var i full gang med å etablere seg som gode samfunnsborgere eller falle helt utenfor på grunn av depresjoner eller stoffmisbruk (Rottem, 1998, s. 331).

Av formelle trekk vektlegger Rottem gjentakelsen som styrende for Yttris diktning (Rottem, 1998, s. 332). Dette gjelder for det enkelte diktet, internt i diktsamlingen og intertekstuelte mellom de fire diktverkene. Yttris bruk av stor forbokstav for hver nye linje og motstand mot enjambement, sammen med andre litterære teknikker, mener Rottem gir diktene et resiterende og suggererende preg (Rottem, 1998, s. 332). Det fortellende ved diktene blir også trukket frem, uten at Rottem reflekterer over hvilke implikasjoner den lange formen har å si for forfatterskapet.

Rottem trekker frem *Bokserens Blod* som et av de ypperste verk av sitt slag fra årene omkring 1980:

I én forstand er det et episk dikt som forteller om en barndom og en oppvekst (poetens egen) som også inkluderer fortellinger om foreldrene, besteforeldrene og andre familiemedlemmer, og som samtidig peker utover det personlige og utvides til en historie om en generasjon og dens erfaringer, blant annet markert ved bruken av det inkluderende «vi» som lyrisk subjekt (Rottem, 1998, s. 335).

For meg fremstår dette som en relativt treffende beskrivelse, spesielt om man legger til det anropende ved den kursiverte delen av langdiktet. Men igjen vil jeg hevde at Rottem går langt i å identifisere Yttri med sin samtid og som «generasjonspoet», og med dette overser viktige trekk ved forfatterskapet og særlig denne samlingen. Her tenker jeg spesielt på den utfordrende formen som karakteriserer *Bokserens Blod* og enkelte andre av de lengre diktene, og det komplekse lyriske jeg-et, som Rottem uten spørsmål identifiserer som forfatteren selv. Yttri blir ofte koblet tett til sin generasjon, og det blir eksplisitt skrevet at barndommen i diktet er forfatterens egen barndom.

Rottem styrer unna alle karakteristikk av Yttri som modernist eller postmodernist. Om lyrikken på 80-tallet skriver Rottem:

70-tallets overveiende konkrete og deskriptive former blir erstattet av et mer komplekst og metaforisk billedspråk, selv om tendensen ikke er entydig. Satt på spissen kan man tale om en «metaforens gjenfødelse» omkring 1980. I hovedsak er

også 80-tallets poesi mer «inderlig» og «subjektiv» enn 70-tallets (Rottem, 1998, s. 506).

Rottem leser Yttri politisk, og legger lite vekt på det subjektive ved Yttris dikt. For meg er det mer naturlig å lese Yttri som en foregangsfigur for det mer subjektive 80-tallet enn bare en generasjonspoet. Hans litteratur er mer enn et punktum for 70-årene, men heller et bindeledd mellom den mer sosialt engasjerte litteraturen og subjektive lyrikken på 80-tallet. Rottem kommer avslutningsvis inn på at selv om Yttri er tilknyttet tiåret han levde, er han også et bindeledd til den nye litteraturen på 80-tallet, hvor han har mye til felles med diktere som Gene Dalby og Torgeir Schjerven (Rottem, 1998, s. 337). Men i sin lesning knytter han Yttri heller bakover enn fremover, som også vises ved at han settes i kapittelet om 70-tallets diktere. For Rottem blir Yttri, gjennom sitt tilbakeblikk på den tapte utopien og den villedete generasjonen, et passende punktum for samfunnet og litteraturen.

2.2.3 Sejersted og Vassenden

Lyrikk. En håndbok (2007) er en lyrikkantologi bestående av 101 kanoniske norske dikt. Til hvert dikt legges det ved en rundt én sides lang kommentar fra redaktørene Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden. Begge er nåværende professorer i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen, med lyrikk som et av flere kompetansefelt. Deres formål er ikke å gi noen utfyllende eller komplett analyse av dikt eller forfatterskap, men en introduserende kommentar som gjør møtet mellom tekst og leser lettere (Sejersted & Vassenden, 2007, s. 9). Fra *Bokserens Blod* er den sjette avdelingen av langdiktet valgt ut som leseeksempel, men diktsamlingen i helhet er gjenstand for analysen. Selv om det her vises til dikterens samtid og noe av det politiske landskapet på tiden, er oppfattelsen av diktet som et «generasjonsbilde» tonet ned i forhold til Rottens forståelse. Sejersted og Vassenden bruker mer tid på spenninger i jeg-et, representert med det tvetydige boksemotivet og skiftningen i hva jeg-et tiltaler i den kursiverte delen (Sejersted & Vassenden, 2007, s. 321). Deres lesning kan sies å være mer tekstnær og modernistisk i betydning av forståelsen av verket som mer autonomt, og ikke like tilknyttet forfatter og samtid som Rottens litteraturhistoriske analyse. Men Sejersted og Vassendens formål er annerledes enn Rottens. Der Rottem skal skrive litteraturhistorie, med de føringer det oppdraget gir, vil *Lyrikk. En håndbok* kun peke på enkelte trekk ved diktene som en start for en dypere analyse. En ulik forståelse av hva dikt er kan nok også spores. Rottem legger vekt på tilknytningen til samfunnet, det politiske og konteksten diktet er skrevet i. Sejersted og Vassenden ser heller på spenninger i subjektet, hvem jeg-et veksler mellom å tiltale i diktet, og bokringen som en metafor. Sejersted og Vassenden legger ikke like stor vekt på

langdiktsperspektivet som konstituerende for jeg-et slik jeg gjør i min lesning. De kommenterer heller ikke tvetydigheten i mottaker av de mange tilbakeskuende anropelsene, eller spenningen mellom det lyriske og det episke.

2.2.4 Geir Gulliksen

Geir Gulliksens essay «Nils Yttri og selvforvandlingen» er inkludert i samme kapittel som den mer akademisk orienterte forskningen, fordi på samme måte som Linneberg gjør Gulliksen gjør en litteraturkyndig analyse av verk og forfatterskap. Rottem nevner i sin fremstilling av Yttri Gulliksens essay, og Sejersted og Vassenden viser til Gulliksen som kilde. Geir Gulliksen er forfatter og forlagsredaktør. Han debuterte i 1986 og har skrevet dikt, essays, skuespill, romaner og barnebøker. I essayet «Nils Yttri og selvforvandlingen», publisert i essaysamlingen *Virkelighet og andre essays* (1996), gjør Gulliksen en interessant og noe motsetningsfull lesning av Yttri. Han tar avstand fra å lese diktene biografisk, med formuleringer som: «Forfatterens biografi er nemlig uvesentlig i lesningen av diktene» (Gulliksen, 1996, s. 136) og « For leseren er det prinsipielt uvesentlig om Nils Yttri har vært på de stedene eller om han var der på angitte tidspunkter» (Gulliksen, 1996, s. 136). Samtidig erkjenner han at «...hele forfatterskapet bærer forfatterens usynlige signatur» (Gulliksen, 1996, s. 137) og at han ikke klarer å lese diktene på noen annen måte enn med forfatter som referansepunkt. Hans måte å løse denne paradoksale lesningen er ved å hevde at Yttri foretar en «...etterligning av det selvbiografiske» (Gulliksen, 1996, s. 137), en iscenesettelse av eget liv i dikt. Gulliksens hovedbudskap, som han begrunner med henvisning til diktene, er Yttris ønske om å leve et dikt, eller å se livet som et kunstverk (Gulliksen, 1996, s. 143). Dette resulterer i en sammensmelting av virkeligheten og kunstverket. Men denne sammensmeltingen skjer kun i nedskrivelsesprosessen, vist ved Yttris tematisering av skriving og det metatekstlige. Etterpå står man igjen, alene, i denne «virkelige» verden.

Gulliksens lesning er tekstnær, og selv om han bruker ord som selvbiografi og henvender seg til virkeligheten, er dette alltid med begrunnelse fra selve diktene. Hans fokus på nedskrivelsesprosessen jeg-et gjennomgår er et fruktbart perspektiv på diktene som jeg vil ta med videre i min lesning.

2.2.5 Jan Erik Vold

Jan Erik Vold har ved flere anledninger skrevet om, eller nevnt, Nils Yttri. I kapittelet om mediaresepsjon presenteres hans anmeldelser i aviser. Her skal jeg gjøre rede for hans omtalelse av Yttri i ulike essaysamlinger. I *Her. Her i denne verden : essays og samtaler* (1984) blir Yttri omtalt over to korte sider. Yttri er her tatt med som en av flere viktige poeter aktive i 1980. Jan

Erik Vold trekker frem den glødende poetens temperament, påkallelsen av barndom og kjærlighet i *Bokserens Blod*, og stemmen til en generasjon for tidlig revet bort (Vold, 1984, s. 143). I *Poesi ad lib : tekster om dikt og diktere* (2013) omtaler han Yttri som «... den store generasjonspoeten i dei seine 70-åra, jamvel om dei fleste oppdaga det for seint» (Vold, 2013, s. 213). Hans suggererende langdikt om overgangen fra 70- til 80-åra blir trukket frem, med titteldiktet fra *Når min fantasi berører dine drømmer* som eksempel. Likevel er det portrettdiktet av Greta Garbo fra samme samling som følger med teksten, av Vold beskrevet som et suverent kortdikt.

2.3 Lyrikkantologier

Flere av Yttris dikt er tatt med i et utvalg lyrikkantologier. Ved å se på hvilke dikt som er antologisert, kan man se hvilke dikt som har vekket interesse i ettertiden, for lesere og redaktører. Jeg har gjort et utvalg som jeg mener er representativt for den generelle tendensen for hvilke dikt som er innlemmet i antologier.

Først en kommentar om form og formål. Lyrikkantologier viser en rekke utvalgte dikt fra ulike forfattere, valgt ut av en eller flere redaktører. Antologien kan være tematisk orientert eller tidsmessig avgrenset, noe som åpenbart vil påvirke utvalget. På grunn av formålet med å vise flere dikt fra flere forfattere er det en fordel at diktene er korte, og gjerne passer inn på én side. Yttris hovedverk *Bokserens Blod* blir da vanskelig å antologisere i sin helhet. Utdrag kan trekkes frem, men spillet med langdiktets form mister sin virkning, og teksten som en del av en tekstkontekst uteblir.

To av antologiene der Yttri er tatt med er gitt ut av Bokklubbens Lyrikkvenner, som er en del av Den Norske Bokklubben. I *Norsk Lyrikk fra 70-åra* (1982), med Birgit Gjernes som redaktør, er diktet «Reise med ankomst» fra *Når min fantasi berører dine drømmer* tatt med. I forordet begrunnes Nils Yttri og Stein Mehrens tilstedeværelse med: «Begge tek for seg viktige emner som høyrer heime i 70-åra, og som knapt nokon har tatt betre vare på. For meg sluttar ti-året med desse to dikta» (Gjernes, 1982, s. 5). Yttris blick på den ødelagte utopien fra 70-åra blir for Gjernes talende som punktum på ti-året. I *Sølvalder : norsk lyrikk gjennom 25 år : Bokklubbens lyrikkvenner 1962-1987* fra 1987, med Ivar Havnevik som redaktør, er det også et dikt frå *Når min fantasi berører dine drømmer* som er valgt. Denne gangen er det titteldiktet, med den introduserende kommentaren «... vi ser med en gang at vi er inne i et annet kulturklima enn få år før» (Havnevik, 1987, s. 252). I Cappelens *Den Nye lyrikken : 20 norske lyrikere som har debutert etter 1975 : en antologi* (1981), er et dikt fra hver av de tre første utgivelsene til

Yttri tatt med. Yttri er den siste dikteren som er presentert i antologien, som blir poengtert i innledningen. I Jan Erik Vold og Kjell Heggelunds ambisiøse antologi *Moderne norsk lyrikk : frie vers 1890-1980* (1985) er Yttri representert med tre dikt: de forholdsvis korte «Bare stillheten ser deg» og «Portrett 3» fra *Når min fantasi berører dine drømmer* og det lengre «Finnes naturen for deg lenger?» fra *Zenith*. I innledningen skriver redaktørene om utvalget av modernistiske dikt:

...slik den strekker seg fra Sigbjørn Obstfelder (1866 – 1900), foregangsmann for den lyriske modernismen ikke bare hos oss men i hele Norden – frem til Nils Yttri (1947 – 1980), et markant navn til å runde av mangfoldet i norsk lyrikk ved et tiårsskifte da dikt som skrives i Norge – de beste av dem – står fullt på høyde med internasjonal lyrikk, både i og utenfor Norden (Vold & Heggelund, 1985, s. 5).

Man kan forstå redaktørenes utsagn som at de mener at Yttris dikt er blant de som holder internasjonal standard. Uansett er Yttri igjen punktumet på en periode, denne gangen den modernistiske. Å være slutten på en linje startet med Sigbjørn Obstfelder, med store lyrikere som Kristoffer Uppdal, Rolf Jacobsen, Gunvor Hofmo, og Olav H. Hauge inkludert, må sies å være et honnørord til Nils Yttri.

Yttri er representert i to antologier tilknyttet kjærlighet som tema: *Kjærlighetens highway : antologi* (1984), redigert av Fartein Horgar og *101 norske kjærlighetsdikt : fra Welhaven til Besigye : en antologi* (1997), redigert av Olav Foss. I *Kjærlighetens highway: antologi* er tre dikt av Yttri tatt med, alle fra *Når min fantasi berører dine drømmer*. Diktene er: «Forpostfektninger på kjærlighetens highway II», «Forpostfektninger på kjærlighetens highway III», og «Våren mellom oss». Verdt å merke seg er tittelen på antologisamlingen, inspirert av Yttris dikt. I *101 norske kjærlighetsdikt : fra Welhaven til Besigye : en antologi* er det diktet «Privatlivets fred er et åpent sår» som er med, også dette fra *Når min fantasi berører dine drømmer*. Perspektivet på Yttri som en kjærlighetsdikter er interessant, og kjærligheten er et motiv i flere av hans verker. *Bokserens Blod* er på flere måter knyttet til kjærlighet, både den erotiske og mer familiære. I *Zenith* blir kjærlighetsbildene en del av den springende metaforikken, og sklir sammen med de mer kosmiske og eksistensialistiske metaforene.

Tre lyrikkantologier til skal kommenteres, alle tre tematisk rettet. I *Virkelighet - av drømmer? : ung i dag* (1985) vil redaktør Ingar Sletten Kolloen presentere de unges lyrikk. Her menes det både unge forfattere, og dikt med ungdommelig tematikk. Yttris langdikt «Dette er bare begynnelsen» fra *Zenith* er tatt med, under kapittelet «Det vi trodde på». I *Reisen : 101 lyriske*

versjoner : en antologi (1991), ved tidligere nevnte Olav Foss, er diktet «Når min fantasi berører dine drømmer» Yttris bidrag. I denne antologien er forflytning kriterium i utvelgelsesprosessen, forflytning i rom, tid, eller fantasi. Også her er Yttri lagt inn som siste dikter, til tross for at boken ble utgitt i 1991. Den siste antologien jeg vil trekke frem har tittelen *Dikt for gutta : De aller beste diktene* (2003). I forordet skriver redaktør Erling Kagge at boken ble til som et motsvar til en kulturdebatt, der konklusjonen var at bare kvinner leser bøker og ingen leser poesi. Antologien gikk imot den konklusjonen, og ble en bestselger. Yttris dikt «Når ei hand møter en annen er det også ei bru – et spenn mellom et kruttårn og et fengsel» er inkludert. Dette diktet er fra hans første diktsamling, dedikert til studievennen Lars Saabye Christensen. De tre temaene for lyrikkantologiene er interessante og viser noe av spennet i hva Yttris poesi kan inneholde: en ungdommelig stemme, kjærlighetsdikt, og en utstrakt hånd til en kamerat.

Som nevnt er det vanskelig å innlemme langdikt i lyrikkantologier, noe som mer eller mindre utelukker *Bokserens Blod* og dikt fra *Zenith*. Det er i stor grad dikt fra *Når min fantasi berører dine drømmer* som er inkludert. Dette kan være fordi flere av diktene har det tilbakeskuende blikket på 70-årene som så mange forbinder med Yttri, og som fungerer godt som en avslutning på en periode. Men som de mer tematisk orienterte samlingene viser er Yttri mer enn bare en generasjonspoet.

2.4 Skjønnlitteratur

Nils Yttri blir nevnt i enkelte skjønnlitterære verker. Ved å identifisere disse stedene kan man finne forfattere som har blitt påvirket av Yttri i ulik grad. Også her er et utvalg gjort. De to første jeg vil trekke frem er hans forfattervenner Triztán Vindtorn og Lars Saabye Christensen. I diktsamlingen *Huset gråt mye som barn* (1979) står det under diktet «Danseløvens veldige brøl»: *TILEGNET EN GOD VENN! Mannen som tok havet/med storm – Snublet ut over horisonten – Fikk/stjernene i kraniet til å miste fotfestet* (Vindtorn, 1979, s. 51). Det er i antologien *Sølvalder : norsk lyrikk gjennom 25 år : Bokklubbens lyrikkvenner 1962-1987* det kommer frem at det er Yttri diktet er tilegnet. Diktet er en tolv siders hyllest til den eksentriske kunstnersjelen, den autentiske kunstneren. Igjen blir formuleringen om å leve et dikt brukt, som den avsluttende strofen: «Med Aurtauds lillefinger i det store fiktive spillet/Ble du flyttet som menneskebrikke i ditt eget/LUDOLANDSKAP ... tok på deg en annens/Kropp OG GIKK UT AV VÅR FORVOKSTE/VIRKELIGHETS-VERDEN SOM ET LEVENDE DIKT» (Vindtorn, 1979, s. 73). Flere steder i diktet blir det referert til å gå ut av verden. Diktsamlingen ble utgitt året før Yttris død, så man kan tenke seg at det her er hans psykiske helse og innleggelse på Gaustad dette skal være et bilde på, eventuelt opplevelsene ved å være en forfatter. I den

avsluttende boken *Skyggeboken* (2019) i Lars Saabye Christensens *Byens spor* – trilogi er også Yttri en karakter. Bokens narrativ veksler mellom fortellingen om ulike karakterer i Oslo på 60- og 70-tallet, og forfatterens egen stemme som griper inn. Det er i ved disse partiene Nils Yttri blir nevnt. Han skriver om besøk på Gaustad, etterlatte manuskripter, og gjeddefiske ved skogshytter. I *Oppriktige samtaler* (2020) har redaktør, journalist, og forfatter Alf van der Hagen skrevet ned utdrag fra samtaler han har hatt med ulike offentlige personer i Norge. En av disse samtalene er med Christensen, hvor de kommer inn på Nils Yttri. Christensen forteller om hvordan han fikk besøk av Yttri samme dag som han tok livet sitt. Temaene skyld og skam blir tatt opp, både i forbindelse med Yttris selvmord og Christensens sykdom.

En annen som har vist mye interesse for Yttri i ettertiden, er forfatteren Kristian Klausen. I romanen *Mitt liv var et hett bibliotek* (2013) finner hovedpersonen *Bokserens blod* på biblioteket, og den gjør stort inntrykk på han. Diktsamlingen blir et ledemotiv gjennom romanen. Tittelen på romanen er en omskriving av en strofe fra Edith Södergrans dikt «Landet som icke er». Opprinnelig sier sitatet: «mitt liv var en het villa», og dette sitatet fungerer som epigraf i *Turister i nattens lugar*.

Til slutt vil jeg trekke frem to diktsamlinger der Yttris navn er nevnt. Det første er i Nils-Øivind Haagensens dikt «noe Anna sa etter å ha lest «spørsmål og svar»» fra hans diktsamling *Nils-Øivind Haagen sen skriver : dikt* (2005). Yttri blir nevnt i en rekke av forfattere som Haagen sen er inspirert av, til spørsmålet om han ikke liker noen forfattere på sin egen alder. I diktsamlingen *jeg klarer det ikke alene* (2019) av Kristian Bergquist blir også Yttri nevnt i en rekke med forfattere som har tatt livet sitt, men denne gangen med en vri. Etter oppramsingen av forfattere som har valgt selvmordet, kommer den avsluttende strofen: «hvem kan unngå å skrive om kjærlighet? spør Nils Yttri» (Bergquist, 2019, s. 33). Denne avslutningen kan tolkes ironisk: Hvor er kjærligheten i et liv som velger å endes? Men den kan også tolkes som en ambivalens. Det er også kjærlighet til stede hos forfatterne som har tatt livet sitt, som de viste i sin litteratur.

Også i skjønnlitteraturen har Yttri en posisjon som en outsider. Nettopp det at han til en grad er oversett og glemt er en del av virkningen i både Klausens, Haagensens og Bergquists bruk av han. Man kan si at det er bygget opp en slags mytologi rundt han, en stereotyp på den lidende, lidenskapelige og ekspressive kunstnerskikkelsen. Christensen har et mer personlig motiv, men også her er mystikken som henger ved Yttri en faktor.

3.0 Lyrikkteori

Et grunnleggende spørsmål knyttet til sjangerlære er om den oppdelingen vi i dag bruker er fruktbar for å kategorisere og definere litteraturen som finnes i verden. Et annet spørsmål er om sjangrene er *essensialistiske*. Er sjangerlæren kun en historisk konstruksjon skapt av kulturen, til hjelp og begrensning for det skrivende mennesket? Eller fanger den tredelte sjangerforståelsen opp noe vesentlig og essensielt ved litteratur og skriftlig formidling, med den episke fortellingen, den dramatiske direkte dialogen, og den lyriske, indre stemmen? I sjangerlæreboken *Dei litterære sjangrane* (2018) tar litteraturprofessor Jørgen Sejersted standpunkt for det siste.

Epikken, dramatikken og lyrikken har, slik vi forstår der, visse vesenskjenne-teikn som ligg fast gjennom historia, uavhengig av dei faktiske tekstane og den teknologiske medieutviklinga. Episk framstilling av røynda gjennom *ytre forteljing*, dramatisk *direkte dialog* og lyrisk formidling av ei *indre, emosjonell røynd*; dette er i vårt perspektiv tre grunnleggjande og uttømmmande tekstformer (2018, s. 23).

I denne forenkla og overgripende definisjonen er lyrikken spesielt egnet til å fremstille en indre virkelighet eller et emosjonelt øyeblikk. Dette har ført til en rekke form-konvensjoner som peker på diktet som kort og fortettet. Samtidig vet vi at flere dikt ikke følger kravet om korthet. Litteraturprofessor Eirik Vassenden trekker frem Walt Whitmans overstrømmende og assosiative *Leaves of Grass* (1892). Selv om diktet har episke elementer, er man ikke i tvil om dette er lyrikk (2018, s. 141). Samtidig peker flere av dagens lyrikkforskere på nettopp lengdeaspektet som et vesentlig kjennetegn ved samtidslyrikken (Karlsen, 2014; Larsen, 2018). Et spenningsfelt trer frem i lyrikken, i brytningspunktet mellom det lange og det korte, det dialogiske og monologiske, det episke og det lyriske. Dette er spørsmål som er relevante for *Bokserens Blod*. Diktet er på 40 sider, og innehar flere elementer fra både epikken og lyrikken. Til hjelp i undersøkelsen skal jeg nå se på lyrikksynet til tre ulike teoretiske ståsteder, for å se hvordan de forholder seg til spenningene som finnes i langdiktet. Jeg starter med Kittang og Aarseths romantisk-ekspressive lyrikksyn slik de presenterer det i *Lyriske strukturer*, før jeg tar for meg den mer retorisk rettede forståelsen til Janss og Refsum som de gjør rede for i *Lyrikkens liv*. Jonathan Cullers *Theory of the Lyric* blir det siste bidraget jeg ser på. Avslutningsvis skal jeg presentere noen tanker om langdikt fra teoretikere som har befattet seg spesielt med denne formen.

3.1 Romantisk-ekspressivt lyrikksyn. *Lyriske strukturer* av Kittang og Aarseth

Lyriske strukturer blir av Jørgen Sejersted omtalt som en: «... i norsk sammenheng sjelden litteraturvitenskapelig suksess og har få, om noen, rivaler i de siste femti års litteraturforskning når det gjelder utbredelse og slitestyrke» (Sejersted, 2015, s. 118). Den har blitt trykt i fire utgaver, første gang i 1968, så i 1976, 1976, og 1998. Endringene i de tre første utgavene er minimale, men i den siste legger forfatterne Atle Kittang og Asbjørn Aarseth til et kapittel om utviklingen som har skjedd i lyrikkforskningen de 30 årene. Forfatterne er ikke ukjente i dette terrenget: Atle Kittang (1941 – 2013) var hele sitt liv tilknyttet litteraturforskningen i Bergen, og ble i 1974 utnevnt som den første professoren i allmenn litteraturvitenskap i Norge. Asbjørn Aarseth (1935 – 2009) har noe av den samme historien. I 1967 ble han den første i fast vitenskapelig stilling med ansvar for det nyopprettede faget allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. I 1985 ble han professor i nordisk litteratur. Begge kan sies å ha gitt store bidrag til norsk litteraturvitenskap, med Ibsen, Hamsun, og lyrikkforskning som noen av sine fagområder.

Kittang og Aarseth trekker frem leserens holdning til teksten i spørsmålet om hva som regnes som lyrikk og litteratur. Det vesentlige er om vi oppfatter diktet som en sluttet helhet, som en autonom *struktur* (Kittang & Aarseth, 1998, s. 21). Denne strukturen består av en indre organisering av språket, full av denotasjoner og konnotasjoner, til en viss grad løsrevet fra enhver annen kontekst enn seg selv (Kittang & Aarseth, 1998, s. 21). Deres strukturbegrep har to formål: 1) Det avgrenser lyrikk fra annen tekst, med bakgrunn i prinsippet om lyrikk som en sluttet helhet. 2) Strukturen er også et hjelpemiddel for å tolke diktet, i betydning av at et dikt innehar et sluttet system av betydninger i relasjon til andre deler av diktet. Med denne lyrikkforståelsen blir Kittang og Aarseths tilknytning til nykritikken tydelig, der litteraturens autonomi og verkets indre sammenhenger er i fokus. Forfatternes teoretiske ståsted blir ikke eksplisitt gjort rede for før i det oppklarende kapittel 10 i den fjerde utgaven. Men påvirkningen blir heller aldri lagt skjul på, og en teoriinteressert leser vil ikke ha problemer med å se hvor Kittang og Aarseth har hentet sin inspirasjon fra.

3.1.1 Definisjon av lyrikk

I det andre kapittelet av *Lyriske strukturer* beveger Kittang og Aarseth seg inn på litteraturens sjangerinndeling i epikk, dramatik, og lyrikk. De skriver at tredelingen ikke nødvendigvis lar seg svare ved åpenbare logiske argumenter, men heller ved en *intuitiv følelse* og *en hevd i språket* (Kittang & Aarseth, 1998, s. 27). De mener vi sitter med en umiddelbar forståelse av at episke verker, som *Brødrene Karamasov* og *Oliver Twist*, er et annet type diktverk enn

Wergelands «Til Min Gyldenlakk». Sjangrene har også festet seg i språket og kulturen, og påvirker derfor våre forventninger til litteraturen. Men hvordan sirkle inn lyrikken, og finne dens kjerne i forhold til de andre sjangrene? Om man finner lyrikkens vesen, kan man da også finne den riktige teknikk eller lese måte for dikt? Det sistnevnte, å finne synsvinkel og stille de riktige spørsmål, er Kittang og Aarseths mål med sjangerstudiet av lyrikk, ikke en videreføring og legitimering av de tre sjangrene for oppdelings skyld.

Kittang og Aarseth foreslår en definisjon av lyrikk, som de senere i kapittelet nyanserer og utvider:

Et lyrisk dikt er en autonom og oftest relativt kort dikterisk tekst, som av og til kjennetegnes ved visse formelle trekk av typografisk og metrisk art (fast metrisk mønster, rim, strofisk oppbygning osv.). Tekstens enhetlige karakter er ikke basert på fortelling eller handling som i romanen og dramaet, men realiseres snarere ved en gjennomført stemning eller tone (Kittang & Aarseth, 1998, s. 30)

Det er ikke åpenbart som leser hvor lyrikkdefinisjonen slutter og forfatterens nyansering av definisjon begynner. Det autonome og enhetlige ved diktet har jeg allerede kommentert ovenfor, og hva forfatterne legger i struktur-begrepet. Deres formulering angående de formelle trekkene som *av og til* er med, kan også problematiseres, men er ikke noe jeg vil legge vekt på her. Den siste setningen har jeg inkludert fordi den fører oss inn på et viktig aspekt ved Kittang og Aarseths lyrikksyn, nemlig den spesielle stemningen ved dikt, hva de også kaller den *dikteriske holdning* (Kittang & Aarseth, 1998, s. 30).

For å forklare den dikteriske holdning, den egne språklige kvalitet som lyriske dikt innehar, tyr Kittang og Aarseth til begrepet *poesi*. Det kan finnes poesi i både romanen og i dramaet, men poesien er selve hovednerven ved det lyriske (Kittang & Aarseth, 1998, s. 31). I lyrikkens språk, poesien, finnes en nærhet mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt. Det lyriske jeg forholder seg til og smelter sammen med den verden den anroper, hva forfatterne etter inspirasjon av den sveitsiske litteraturforsker Emil Staiger kaller *inderliggjørelse* (Kittang & Aarseth, 1998, s. 33). Det lyriske jeg-ets bevissthet til en verden som det er umulig å forholde seg likegyldig til er et fremtredende trekk ved det dikteriske. Det lyriske jeg-et og dets sammensmelting med diktet angår også leseren. Den språklige intensiteten fører leseren nærmere jeg-et, til en identifikasjon mellom leser og jeg finner sted. Dette leder frem til et nøkkelaspekt ved Kittang og Aarseths lyrikkforståelse:

Språket virker suggererende, og leserens opplevelse innebærer at han ikke ser *på*, men *med* det lyriske jeg. Det er altså – i opplevelseseøyeblikket – tale om et sammenfall mellom diktets og leserens jeg, i samme grad som leseren fornemmer et sammenfall mellom dikterens og diktets jeg (Kittang & Aarseth, 1998, s. 35)

Dette sammenfallet skjer gjennom språklige virkemiddel, hva de med den tyske kritikeren Herbert Lehnerts ord kaller *språkmagi* (Kittang & Aarseth, 1998, s. 36). Her kan det være snakk om gjentakelse, klang, rytme osv. Språkmagien er det språklige virkemiddele i lyrikken, som legger til rette for sammenfallet som skjer mellom leser og jeg-et, mener Kittang og Aarseth.

Kittang og Aarseths definisjon av lyrikk, med det tilhørende begrepet språkmagi, kan gi assosiasjoner til diktet som noe fremmed, mystisk, metafysisk tilhørende, radikalt annerledes enn andre språkhandlinger i dagliglivet. Forfatterne gjør et forsøk på å fjerne seg fra denne kritikken ved å understreke lyrikerens bruk av språket som grunnpilaren i den sammensmeltingen som beskrives. Det er lyrikerens holdning til språket, ikke bare som begreper som skal formidle en tanke eller ide, men som elementer som skal forme og organisere en enhetlig estetisk struktur, som gjør sammenfallet mulig (Kittang & Aarseth, 1998, s. 40).

Kittang og Aarseth legger til grunn at lyrikken er kort i sin definisjon, men utvider dette synet senere. I kapittelet om ekspansjonslyrikk og konsentrasjonslyrikk skriver de at lengde ikke er det vesentlige for hva som er lyrikk: «Det avgjørende, det som bestemmer leserens opplevelse av dikt og gjør det til lyrikk, er dikterens holdning til sin omverden og til de ordene han bruker» (Kittang & Aarseth, 1998, s. 260). Ekspansjonslyrikken, kjennetegnet av en mindre språklig tetthetsgrad og en noe løsere struktur enn konsentrasjonslyrikken, oppfyller også kravene Kittang og Aarseth setter til lyrikk. Det viktigste er den dikteriske holdning, som like gjerne kan vise seg i et langt som et kort format.

3.1.2 Debatt etter Lyriske strukturer

I ettertid av den første utgivelsen av *Lyriske strukturer* fulgte en debatt i Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Litteraturhistoriker og biograf Jørgen Haugan stiller seg kritisk til boken og dets lyrikksyn. Spesielt Kittang og Aarseths definisjon av lyrikk blir kritisert, der han mener de legger for mye vekt på sammenfall mellom leser og tekst (1969, s. 207). Haugan kan sies å stå for et mer modernistisk lyrikksyn, i sin kritikk av det han kaller Kittang og Aarseths estetiserende og «høytsvevende» lesninger av utelukkende sensymbolistiske dikt. Et nyere bidrag til debatten rundt *Lyriske Strukturer* kommer fra litteraturprofessor Jørgen Sejersted, som langt på vei forsvarer Kittang og Aarseths inkonsekvente teoretiske grunnlag. Han hevder

at nettopp forfatterens eklektisisme er bokens styrke (Sejersted, 2015, s. 119). Ved å holde på det personlige aspektet ved lyrikkforståelse, blandet med en romantisk-ekspressiv lyrikkteori, står *Lyriske Strukturers* lesninger og perspektiver fortsatt igjen som uvurderlig forskningsarbeid, og noe mer enn bare en foreldet klassiker (Sejersted, 2015, s. 128).

Når kravet om korthet blir utelatt kan en hevde at det romantisk-ekspressive lyrikksynet passer godt på Yttris *Bokserens Blod*. Sammenfallet Kittang og Aarseth skriver om blir på mange måter mer tydelig med langdiktsformen, som kan introdusere både kontekstualiserende og selvbiografiske elementer. Samtidig har *Bokserens Blod* en inderlighet, til stede gjennom erindringsstrukturen og det lyriske språket.

3.2 Retorisk lyrikksyn. *Lyrikkens liv* av Janss og Refsum

Christian Janss er professor i tyskspråklig litteratur ved Universitetet i Oslo, og Christian Refsum er professor i allmenn litteraturvitenskap ved samme universitet. I deres innføringsbok *Lyrikkens liv* presenterer de et mer retorisk-språklig syn på lyrikk.

3.2.1 Fem konvensjoner for lyrikk

I forordet står det at denne boken ønsker å gi leseren kunnskap om dikt og diktradisjonen, samtidig som den skal formidle lydhørhet for nyansene som aldri kan passe inn i en lyrikkdefinisjon (Janss & Refsum, 2010, s. 7). Forfatterne bruker altså ikke et universelt lyrikkbegrep ment for å fange opp kjernen eller essensen ved lyrikken. De opererer heller med fem konvensjoner, eller kjennetegn, for å klassifisere hva som er lyrikk. Ikke alle fem konvensjoner må være oppfylt for å kalle en tekst lyrisk. Om to eller tre konvensjoner er oppfylt, er det muligens snakk om lyrikk, om bare en er til stede er det definitivt ikke snakk om lyrikk. Det er i disse konvensjonene at Janss og Refsums lyrikksyn kommer frem. De fem kjennetegnene Janss og Refsum presenterer er: 1) Musikalitet og visualitet, 2) nærhet mellom den talende og det omtalte, 3) korthet, 4) betydningstetthet og 5) selvrefleksivitet. Kjennetegnene på lyrikk er i stor grad de samme som Kittang og Aarseth legger vekt på. En forskjell ligger i deres forståelse av subjektiviteten i diktet, som vil bli diskutert etter presentasjonen av lyrikk-forståelsene.

3.2.2 Musikalitet og visualitet

Musikaliteten handler om det klanglige og rytmiske ved det lyriske diktet, mens med visualiteten menes linjedeling, strofeoppbygning, diktets poetiske bilder og metaforer (Janss & Refsum, 2010, s. 18). Her henter de inspirasjon fra den kanadiske litteraturforskeren Nortrop

Fryes begreper «babble» og «doodle». For Janss og Refsum blir diktning tett forbundet med versifikasjon. Form blir avgjørende. Lyrikken blir en estetisk praksis som hele tiden står i forbindelse med musikken (babble) og bildet (doodle) (Janss & Refsum, 2010, s. 19). Med fremhevelsene av disse aspektene er ikke lyrikken som formidler av en spesiell inderlig følelse eller stemning hovedaspektet ved lyrikken for Janss og Refsum. Det er heller leken med ord, bilder, klang og rytme som er det mest fremtredende aspektet.

3.2.3 Nærhet mellom den talende og det omtalte

Nærhet mellom den talende og det omtalte handler om lyrikkens utsigelsesposisjon. Hovedspørsmålet her er hvor subjektiviteten i diktet kommer fra: Er et dikt et utløp for en jeg-persons følelser etter den romantiske forståelsen av et dikt, satt på spissen med Wordsworths definisjon av lyrikk som «the spontaneous overflow of powerfull feelings» (Janss & Refsum, 2010, s. 22)? Janss og Refsum stiller seg kritisk til denne forståelsen:

Istedenfor å betrakte diktningen som et resultat eller speilbilde av dikterens følelsesliv vil vi forsøke å vise at menneskelige følelser kan komme til uttrykk i språket og i diktet fordi disse følelsene blir kodet i relasjon til diktets konvensjonelle kjennetegn (Janss & Refsum, 2010, s. 25).

Med dette hevdes det ikke at lyrikken ikke kan inneholde subjektivitet. Men denne subjektiviteten blir formidlet gjennom språket og de språklige konvensjoner, og ikke fordi det ligger en grunnleggende nærhet i utsigelsespunkt mellom forfatter og et lyrisk jeg. Også her blir Frye en premissleverandør. Frye, inspirert av den engelske filosofen John Stuart Mill, skriver at i diktet snur forfatteren ryggen mot sitt publikum, forstått som det tiltalte i diktet (Janss & Refsum, 2010, s. 26). Kommunikasjonsformen i et dikt er kunstig, som underbygger påstanden om at nærheten er en effekt av språket. Det er en lyrikkens egen kunstferdige tale som skaper intimiteten og subjektiviteten, ikke psykologisk eller metafysisk tilknytning mellom forfatter, lyrisk jeg og leser (Janss & Refsum, 2010, s. 29).

3.2.4 Korthet

Den tredje konvensjonen Janss og Refsum fremhever som typisk for lyrikk er korthet. De vedgår at her kan mange lesere bli overrasket. Både historisk, og i samtiden, er mye av hva vi regner under lyrikksjangeren lengre verker, som Miltons *Paradise Lost* (1667). For å få dette til å gå opp gjør Janss og Refsum ett skille mellom lyrikk og «dikt» (Janss & Refsum, 2010). Men dette mener jeg er en selvmotsigelse, da forfatterne i forordet har gjort det klart at de bruker ordene «lyrikk», «dikt» og «poesi» om hverandre (Janss & Refsum, 2010). De sammenligner

det med at bruken av ordene båt, fartøy og skip på et skipsverft ikke vil skape stor forvirring (Janss & Refsum, 2010). Jeg kan tenke meg at flere arbeidende på dette skipsverftet vil si seg uenig. Denne selvmotsigelsen er det verdt å dvele litt ved.

Ikke bare kan blandingen av de tre begrepene være metodisk forvirrende når det ikke er konsekvent i bok som skal klargjøre hva lyrikk er. Det legger også noen sterke implikasjoner for hva som er lyrikk, i Janss og Refsums perspektiv. De skriver at lyrikken er en egen form for diktning som inneholder den allerede omtalte nærheten mellom motiv og utsigelsesinstans (Janss & Refsum, 2010). Den lengre, episke diktningen kan inneholde lyriske elementer, men at nærheten ikke er det dominerende struktureringsmiddelet for teksten. Her går det altså mot Kittang og Aarseth, som hevder at den dikteriske holdning også kan være til stede i lengre dikt. Janss og Refsum lener seg på Edgar Allen Poes formulering om at det lyriske bør kunne bli lest sammenhengende (at one sitting) for å bevare sin intensitet og skape den riktige virkningen på leseren (Janss & Refsum, 2010). Dette er interessant for *Bokserens Blod*, der noe av det jeg skal undersøke er nettopp spillet mellom det lyriske og episke, intense og fortellende. Janss og Refsums avvisning av «poesi» som et begrep uten annen betydning enn dikt og lyrikk i forordet er også noe overraskende, ikke minst fordi to av deres kapitteleverskrifter er «Poetisk billedbruk» og «Prosadiktet og poesiens grenser». Noe særegent må poesibegrepet inneholde siden det kan brukes for å beskrive en egen type billedbruk som brukes i lyrikk.

3.2.5 Betydningstetthet

Et annet vesenskjenntegn ved lyrikken er at språket ofte formidler en fortettet mening, en reflektert holdning til språket eller en form for avansert innsikt. Diktet inneholder ofte et betydningsnivå forbi ordenens direkte henvisningsfunksjon, i samspill med diktets visuelle og musikalske elementer. Diktet kan inneholde en rekke tolkningsalternativer, men kan også ha et fravær av en entydig mening. Slik sett kan man si at si at diktning både bygger og nedbygger mening i samme bevegelse, til det punktet der tolkningen av et dikt baserer seg på at leseren selv må fylle inn de tomrommet diktet røper (Janss & Refsum, 2010, s. 33).

3.2.6 Selvrefleksivitet

«Dette at diktet gir inntrykk av at poeten har et selvbevisst forhold til sin egen uttrykksmåte, er blitt et viktig kriterium på hva som er god lyrikk, særlig etter romantikken (Janss & Refsum, 2010, s. 34). Poeten har ofte en bevissthet rundt de språklige bildene som blir brukt. Hvis det blir skrevet om roser, nattergaler og vakre jomfruer må poeten vite at disse poetiske bildene ikke bare henviser til dets ordlige referanse, men også til den tidligere bruken av disse bildene

i litteraturen. Dermed kan man si at språket har en dobbel referanse. De refererer til den gjenstander i verden, men også tidligere språkbruk, dikt og diktformer (Janss & Refsum, 2010, s. 34). At flere dikt er poetologiske, som betyr at de handler om diktning, og inneholder intertekstuelle referanser, er også en del av det selvrefleksive ved dikt.

3.2.7 Resepsjon av Lyrikkens liv

Den svenske litteraturviteren Roland Lysell er i stor grad positiv til Jans og Refsums innføringsbok. Han mener boken vil være til god hjelp for nye diktlesere og studenter (Lysell, 2005, s. 441). Han retter noe kritikk mot begrepsforvirringen rundt dikt/lyrikk/poesi, og mangelen av en mer grunnleggende diskusjon om hva lyrikk er (Lysell, 2005, s. 412). Den danske professoren i nordisk språk og litteratur Dan Ringgaard er i helhet meget positiv til Janss og Refsums innføringsbok. Han mener at boken hviler på et godt teoretisk grunnlag, og at den ligger på et høyt faglig nivå (Ringgaard, 2003, s. 302).

Selv om Lysell etterspør en diskusjon om lyrikkens vesen i *Lyrikkens liv*, stiller hverken han eller Ringgaard seg kritisk til vesensforståelsen av lyrikk som Janss og Refsum baserer seg på. Det gjør dermed Jørgen Sejersted, som mener at Frye, og dermed Janss og Refsum, har feiltolket John Stuart Mills utsagn om lyrikk. Mill skriver at lyrikk er det overhørte jeg-ets tale til ingenting, bort fra et publikum. Frye tolker dette som at poesi er en kunstig talesituasjon, på grensen til det stiliserte og gjennomtenkte. Sejersted viser ved å fremlegge Mills sitat at dette kan være en feiltolkning. Mill legger nemlig vekt på det *ubeviste* ved denne talen, den dypt personlige og ensomme uttalelsen ut i tomrommet. Dermed er ikke lyrikken «... en retorisk bevisst manipulasjon, men en symbolsk manifestasjon gjort uten hensyn til et publikum» (Sejersted, 2015, s. 121). Her rokker Sejersted ved det grunnleggende lyrikksynet til Janss og Refsum, som avviser en subjektivistisk og ekspressiv lyrikkforståelse og heller mener lyrikken er en hypotetisk situasjon av retorisk-språklig karakter.

3.3 Lyrikk som en performativ handling. *Theory of the Lyric* av Culler

Det nyeste tilskuddet til debatten rundt lyrikkteori som jeg her skal presentere er Jonathan Cullers *Theory of the Lyric* (2015). Jonathan Culler er en amerikansk litteraturviter og kritiker, med tilknytning til en rekke universiteter i USA. Hans første publikasjoner på 70- og 80-tallet hadde røtter i strukturalismen og dekonstruksjonen, før han i senere tid har befattet seg mer med litteraturteori i bredere forstand med utgivelsene *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) og *The Literary in Theory* (2007).

3.3.1 Lyrikkens to posisjoner

Culler skisserer opp det han mener er de to rådende, og eneste, forståelsene av lyrikk. Den første er lyrikk som et subjektivt uttrykk fra forfatteren selv, etter Hegels romantiske forståelse. Lyrikk er poetens subjektive bearbeidelse av virkeligheten, i møte med sin egen bevissthet. Med en setning avfeier Culler denne lyrikkforståelsen som utdatert, uten gjennomslagskraft i den akademiske verden (Culler, 2017, s. 2). I den andre forståelsen er lyrikk en konstruert enetale fra en fiktiv person, skapt av forfatteren. Dette gjør at mye av analysen vil basere seg på å forstå hvem, eller hva, denne utsagnsposisjonen er (Culler, 2017, s. 2). Dette er hva vi i Norge ofte kaller det lyriske jeg. For Culler er dette også en lite tilfredsstillende lyrikkforståelse. Han skriver at ved å fokusere for mye på et lyrisk jeg flyttes fokuset bort fra det spesielle med diktet, som rytme og det klanglige, og over på et handlingsplan, der målet er å finne en karakters motiver og målsettinger som i en roman. Dette er den lyrikkforståelsen som har tatt over i den angloamerikanske verden, om ikke over alt, mener Culler. Han vil bort fra disse to mimetiske forståelsene, og argumenterer for lyrikk som en lingvistisk handling, med ritualistiske og fiktive elementer (Culler, 2017, s. 7).

3.3.2 Cullers definisjon

Når Culler skal vise hva som er lyrikk vil han ikke starte med definisjoner, men prototyper. I disse ni prototypiske diktene, som spenner fra Sapfo til Ashbery, identifiserer han fire trekk ved vestlig lyrikk som fungerer som parameter for det lyriske. 1) Kompleksitet i strukturen til hvem diktet adresserer, 2) diktet ikke som en etterligning av en handling, men en handling i seg selv, 3) et ritualistisk aspekt ved dikt, formelle trekk som gjentakelser og versifikasjon som gjør at dikt kan fremføres, og 4) en hyperbolsk kvalitet ved diktene (Culler, 2017, ss. 33 - 37).

I sin definisjon av lyrikk setter Culler et skille mellom lyrikk og poesi:

The notion of lyric as a genre, then, at bottom embodies the claim that poetry as a whole (which includes long narrative poems of various sorts) is in various ways a less useful category for thinking about poems than is lyric; that there is a Western tradition of short, nonnarrative, highly rhythmical productions, often stanzaic; whose aural dimension is crucial... (Culler, 2017, s. 89).

Skillet mellom poesi og lyrikk for Culler går her på lengde og narrativitet. Lyrikken kjennetegnes ved å være kort, uten fortellende elementer, med fokus på rytme, strofeinndeling og det klanglige. Det er tydelig med denne definisjonen at Culler vil bort fra å se lyrikken som et subjektivt utsagn, og heller vil fokusere på diktet som en språklig hendelse, med formelle

trekk som gjentakelse, linjedelingen, og lyddimensjonen som det avgjørende. For Culler er det ikke diktets innhold eller mening som er det viktige, vist ved hans uttalte motvilje mot fortolkning (Culler, 2017, s. 5). Men som den danske litteraturkritikeren og professoren Peter Stein Larsen påpeker ender Culler ofte opp med å fortolke selv. Culler mener at et dikt heller burde oppleves som en sang, som noe i øyeblikket. Fortolkning av mening kan være fruktbart, men det er ikke her hovedvekten av analysen bør ligge.

Peter Stein Larsen stiller seg svært kritisk til spesielt tre aspekter ved Cullers lyrikkforståelse, som han kaller «dogmer». Den ene er hans skille mellom å se på diktet som en subjektiv uttalelse fra poetens selv, og å se på lyrikk som en uttalelse fra et konstruert lyrisk jeg. Larsen mener at dette er «en dikotomi præget af idiosynkratiske valg og taksonomiforvridning» (Larsen, 2016, s. 85) og en konstruksjon som skaper et oppfunnet skille mellom 1800-talls forståelsen av lyrikk og 1900-talls forståelsen. Han peker på at flere fremstående lyrikkteorister det siste århundret har tilhørt den første forståelsen, samt at det ikke tar høyde for det store mangfoldet av lyrikkteorier som har kommet på banen på 1900-tallet. Larsens andre innvending går på Cullers lyrikkdefinisjon, som slår fast at lyrikk er både kort og uten narrativ. Larsen peker på at flere av det siste århundrets mest kjente dikt er av betydelig lengde, som Eliots *The Waste Land* og Pounds *Cantos*. Det samme kan sies om kravet om non-narrativitet, der Larsen mener at det fortellende har vært en integrert del av lyrikken siden symbolismen (Larsen, 2016, s. 83). Larsens siste store kritikk handler om Cullers motvilje mot fortolkning. Culler kritiserer spesielt den angloamerikanske nykritikken for gledesløse lesninger og manglende fokus på det stofflige med diktet. Larsen påpeker at sensitiv lesning der de formelle elementer ved diktet blir identifisert, sammen med en overordnet holdning i den dikteriske tekst, som kan kalles fortolkning, kan øke leserens interesse og opplevelsespotensiale for diktet (Larsen, 2016, s. 86).

Culler representerer en lyrikkforståelse som vil gå bort fra forståelsen om et subjekt som kjerne for diktet, og heller se på diktet som en hendelse, med de ritualistiske og musikalske faktorene som viktige aspekter. For han er korthet og utelatelse av narrativ noen av kjennetegnene ved lyrikk, en definisjon som Larsen argumenterer for at vil utelate både mye av samtidslyrikken, men også store kanoniserte dikt i den vestlige tradisjonen. Culler er tatt med fordi han er en dominerende teoretiker i dagens lyrikk-felt, men det er påfallende at han avfeier alle lange former for dikt uten noen større begrunnelse eller refleksjon.

3.4 Langdikt

I alle de tre foregående lyrikkdefinisjonene er korthet et kriterium for hva som er lyrikk³. Dette kravet er formulert i lang tid i litteraturhistorien, av blant annet allerede nevnte Edgar Allen Poe, Charles Baudelaire og John Stuart Mill. At lyrikken er kort i sin natur ble spesielt viktig under den gryende modernismen på 1800-tallet og videre på 1900-tallet, der lyrikken skulle være et konsentrert og intenst bilde, eller et øyeblikks innsikt i en følelse. Samtidig er flere av de kanoniserte diktene fra de to siste århundrene nettopp lange dikt, som Whitmans *Leaves of Grass* (1855) eller T.S Elliots *The Waste Land* (1922). I norsk sammenheng kan man nevne forfattere som Kristoffer Uppdal og Paal Brekke som har brukt langdiktet som form.

Den amerikanske litteraturteoretikeren Brian McHale beskriver langdiktet i modernismen som en paradoksal oppgave: Det lange diktet var et mål, men det skulle være blottet for narrativ (McHale, 2000, s. 250). Inspirert av imaginismen skrev Ezra Pound og T.S. Eliot lange dikt bestående av bilderike fragmenter, men la narrativet til et annet nivå, en bakenforliggende historie. Med postmodernismen fikk langdiktet enda vanskeligere kår, med sin skepsis mot den overhengende historien (McHale, 2000, s. 252). I nyere tid har flere teoretikere i nordisk sammenheng rettet oppmerksomhet mot langdiktet. Hvordan bryter langdiktet med den tradisjonelle forståelsen av den korte, intense lyrikken? Hva er et langt dikt?

En viktig premissleverandør for langdiktsforskningen er den canadiske litteraturforskeren Smaro Kamboureli. I boken *On the Edge of Genre: The Contemporary Canadian Long Poem* (1991) tar hun for seg langdiktet som form. For henne er langdiktet hverken epikk eller lyrikk, men en egen sjanger i mellom (Kamboureli, 1991, s. forord xiv). Ved å ikke være avgrenset til det korte lyriske diktets smale tidsrom, og heller ikke eposets ønske om å tale på vegne av en stor gruppe eller nasjon, opererer langdiktet på sine egne premisser. For Kamboureli gjør dette at langdiktet kan vise frem noe helt eget i sammenhengen mellom politikk og subjektsidentitet, nemlig hvordan erfaringen av det politiske og påvirker subjektet i dets samfunnsmessige kontekst (Kamboureli, 1991, s. 43).

Flere aspekter ved den lange formen spiller inn på subjektet i et langdikt. I det kortere diktet, mer monologisk i formen, rettes subjektets apostrofering kun mot ett objekt. Men i det lange diktet skjer apostroferingen flere ganger, og flere sider ved subjektet kommer til syne

³ Utenom Kittang og Aarseths modifiserte definisjon

(Kamboureli, 1991, s. 73). Det lyriske «jeg» opptrer heller dialogisk enn monologisk, fordi vi i nåtid er vitne til et subjekts apostrofering mot det uvisse (Kamboureli, 1991, s. 103):

The long poem, by contrast, attempts to deal with the inconclusive present; it recalls the past not so much as a presence entirely lost, but as a presence that, unavoidably, is what in its different configurations the long poem inscribes (Kamboureli, 1991, s. 103).

Med dette blir skillet mellom nåtid og fortid visket ut. Fortiden trekkes inn til nåtiden som en størrelse som hele tiden påvirker, og den episke distansen forsvinner. Dette er tydelig i *Bokserens Blod*, der den lange formen er det som gjør det mulig for jeg-et å integrere og apostrofare fortiden.

I *Lyriske linjer – Fem tendenser i nyere litteratur* lister den danske litteraturviteren og kritiker Peter Stein Larsen opp «de lange former» som et kjennetegn ved nyere diktning. Han mener at på slutten av det 20. århundret har det skjedd en konfrontasjon mellom den mer tradisjonelle poetiske normen, hva han kaller sentrallyrikk eller konsentrasjonslyrikk, og interaksjonslyrikken, som bryter med de tidligere poetiske formene og utvider det estetiske rom (Larsen, 2018, s. 128). Dette kan være prosadikt, sanglyrikk eller konkretiserende systemdikt, men felles er at det ofte dreier seg om dikt eller tekst med en viss lengde. De nye langdiktene kan deles inn i seks komposisjonelle matriser: 1) det journalistiske reportasjeorienterte langdiktet, 2) det sekvensoppdelte, idéfunderte langdiktet, 3) stream-of-consciousness-langdiktet, 4) det episk-narrative langdiktet, 5) det flerstemmige interaksjonslyriske langdiktet, og 6) det serielle og procedurale langdiktet (Larsen, 2018, s. 129). Som jeg skal vise i analysekapittelet der jeg undersøker *Bokserens Blod* opp mot Larsens typologi har disse kategoriene betydning for forholdet mellom det episke og det lyriske i langdiktet, og dermed subjektet.

Ole Karlsen er en av forskerne som i nordisk sammenheng har viet mye oppmerksomhet til langdiktet. Den norske professoren i litteraturvitenskap slår fast etter en studie av norske diktbøker i perioden 2000 – 2012 at langdiktet er svært fremtredende i norsk samtidslyrikk (Karlsen, 2014, s. 110). Han skriver at et særtrekk ved langdiktet er dets evne til å nyskape og omskape seg selv:

For et kjennetegn ved langdiktet, enten vi snakker om form as proceeding eller form as superimposed, er at det blir til i møtet med andre sjangere, skrivemåter, diskursive former, tankemønstre, matematiske prinsipper mv (Karlsen, 2014, s. 110).

På grunn av denne omskapingen av seg selv og den store muligheten for organiseringsprinsipper, blir langdiktet vanskelig å sjangerdefinere. I enkelte tilfeller kan det være like fruktbart å snakke om noe som lyrisert prosa, som prosaisert lyrikk (Karlsen, 2014, s. 111).

Den danske litteraturviteren Claus Kurchov Madsen kan sies å være den som i nyere tid har befattet seg mest med langdiktet, oppsummert i hans doktorgradsavhandling *Det Udstraktes Poetik: Læsestrategier til det skandinaviske langdigt* fra 2018. Doktorgraden er bygd opp av en rekke artikler han tidligere har publisert, bundet sammen av det overordnede spørsmålet om hva langdiktsbetegnelsen kan tilby det skandinaviske litteraturfeltet (Madsen, 2018, s. 34). Madsens befatter seg i hovedsak med lesninger av ulike skandinaviske forfattere med utgivelser som kan kalles langdikt. Jeg vil her trekke frem Madsens oppsummering av ulike kritikeres syn på langdikt, i anledning Gösta Ågrens *Centralsång* (2013). For Madsen gjør langdiktets sjangeroverskridelse og narrativerende struktur at det kan kombinere en kollektiv diktning med et personlig blikk, som igjen gir et eget unikt utsagn om verden (Madsen, 2016, s. 25). I *Bokserens Blod* kommer denne syntesen av det kollektive og personlige frem i jeg-ets bruk av «vi», når han snakker for det han kaller bakgårdsbastardene og gateguttene.

Et annet tegn på langdiktets inntog i den nordiske lyrikken blir tydelig når bok nr.8 i serien *Modernisme i nordisk lyrikk* er dedikert til langdiktet, med tittelen *Långa dikter. Berettelse, experiment, politik* (2016). Redigert av Lilja, Hansen og Vest, byr boken på en rekke artikler av litteraturvitere som bidrar til forståelsen av langdiktet i nordisk samtidslyrikk.

3.5 Oppsummering

Kittang og Aarseths lyrikkforståelse, slik den er presentert i deres lærebok, er inspirert av nykritikkens nærlesningsmetode i kombinasjon med den tyske estetikken, med Emil Staiger i spissen. Med begreper som sammenfall, inderliggjørelse og språkmagi er det lett å få inntrykk av at forfatterne har et metafysisk, nær religiøst syn på lyrikk. Kittang og Aarseth har en essensialistisk lyrikkforståelse, som blir tydelig med det deres vektlegging av det dikteriske språk, hva de også kaller poesi. Hele tiden vektlegger de at det er språket og de litterære virkemiddelene som skaper den sammenfallende effekten ved lyrikk, som gjør lyrikken til noe eget. For de er ikke lengden avgjørende for hva som er lyrikk, men den dikteriske holdning. Dette kan like fullt være til stede i lange dikt som i korte.

Det retoriske synspunktet på lyrikk, som står som alternativ til modellen med subjektiv inderlighet, er i Norge representert ved Janss og Refsum. I stedet for en definisjon, presenterer

de fem konvensjoner som de mener er mer eller mindre til stede i alle dikt. Forskjellen til Kittang og Aarseths definisjon er at Janss og Refsum vil bort fra forståelsen av den ekspressive subjektiviteten som det førende for diktet. De mener at et dikt kan tolkes som en hypotetisk situasjon, basert på Northrop Fryes lesning av John Stuart Mill. Lyrikk blir da ikke et subjektivt utsagn fra et lyrisk jeg til et du, men en kunstferdig tale, en fiktiv kommunikasjonssituasjon som gjennom sine egne retoriske konvensjoner skaper nærheten og effekten som lyrikk kan gi. De setter en grense på lengde, med begrunnelse at lengre dikt mister den nødvendige intensiteten som er avgjørende for lyrikk.

Jonathan Culler presenterer en annen lyrikkforståelse enn de andre. Han vil bort fra forståelsen av subjekt og et lyrisk jeg som utgangspunkt for diktet, og heller vektlegge det ritualistiske, musikalske, formelle og hyperbolske. Også han setter en grense for hva som kan kalles lyrikk ut i fra lengde på diktet, uten å vise til noen grunn om hvorfor.⁴

Teoriene rundt langdiktet som form vil være gjennomgående i analysen. Spesielt langdiktet som grunnlag for erindringstematikk og destabilisering av subjektet vil være viktige i lesningen av diktet. I starten av analysekapittelet vil jeg trekke frem poenger fra langdiktsteorien slik jeg har presentert den her, og se hvordan dette kan belyse subjektet i *Bokserens Blod*.

⁴ Som også Larsen påpeker

4.0 Analyse

Lars Saabye Christensen beskriver Yttri som hardtarbeidende, målrettet, og rastløs i sin skriveprosess. I følge Christensen var det én utfordring Yttri stadig vendte tilbake til, som var hans store mål: Å løse det lange diktets problem. Han ville skrive en diktsyklus som beholdt en sammenheng, intensitet og struktur, men som fortsatt kunne bre over en slekt og en generasjon.

For å forstå «det lange diktets problem» må man se på det som var, og fortsatt for mange er, den rådende oppfatningen av lyrikkens vesen. Romantikkens lyrikkforståelse fremhevet diktet som følelsesutsagn, som et uttrykk for en dikters oversvømmende og personlige emosjoner tilknyttet en hendelse eller et objekt i verden. Diktet er poetens følelser som i et øyeblikk flommer over. Modernismen brøt med forståelsen av diktet som poetens stemme, men holdt på tanken om diktet som noe som beskriver eller som skjer i et intenst øyeblikk, det som kan kalles «det lyriske nå». Langdiktet bryter med denne forståelsen, da lengden i seg selv er vanskelig å forene med «det lyriske nå», men også fordi en fortellende struktur innebygd har en viss distanse mellom jeg-et og omverden. Og nettopp i dette ligger kjernen i «det lange diktets problem». Kan man beholde intensiteten «det lyriske nå» gir, som så mange har identifisert som selve essensen ved lyrikk, i et langdikt?

I august 1980 ble det som har blitt stående som Yttris viktigste verk utgitt. Han hadde jobbet med *Bokserens Blod* i en lengre periode av 70-tallet⁵, men det tok flere år før han fikk samlet trådene og strukturert teksten til det enhetlige langdiktet om oppvekst og søken etter seg selv som da sto ferdig. Boken ble først gitt ut på Gyldendal, senere som en del av Aschehougs serie «Fugl Fønix. Norsk poesi fra det 20. århundre» i 1998.

4.1 Om lesningen av *Bokserens Blod*

Langdiktet strekker seg over 40 sider, oppdelt i sju avdelinger markert med romertall fra en til sju. Denne oppdelingen gjør at det er mulig å lese hver avdeling som et enkeltdikt. Hver avdeling er igjen delt opp i en rekke avsnitt på ulik lengde, som fungerer som markører for hva dikt-jeget anroper i sin erindring. For eksempel vil et avsnitt fortelle om livet på Grünerløkka, før et linjehopp kommer og moren er hovedobjekt for neste avsnitt. Denne tematiske oppdelingen gjør at noen avsnitt kan fungere som enkeltdikt i seg selv, og på et sted i boka er et helt dikt fra hans debutsamling *Turister i nattens lugar* inkludert. Likevel er den overgripende historien til stede i alle deler av *Bokserens Blod*. De sju avdelingene inneholder ikke noe tydelig skille fra hverandre, hverken tematisk eller språklig, men er tett sammenkoblet med hverandre.

⁵ Fra samtale med Christensen.

Hovedmotivene er de samme: barndom, slekt, søken etter mening. Språklig er også avdelingene like, med den samme rytmen, linjedelingen, strofeoppbyggingen, og veksling mellom kursiverte og ikke-kursiverte deler. De gir heller et pusterom, og en mulighet for dikteren til å bevege seg fra et hovedmotiv til et annet. Det er også en god måte å runde av en tematisk passasje og komme med et sluttpoeng. Å lese langdiktet oppstykket vil ta bort noe av det mest essensielle med diktet, nemlig historien om et dikt-jegs undersøkelse av sin egen oppvekst og slekt, for å søke mening med sin egen tilværelse.

Når jeg refererer til dikt-jeget, vil jeg bruke mannlige pronomen. Sammen med identifikasjonen med faren og de selvbiografiske elementene, kommer det frem at dikt-jeget er mannlige på side 19, 21, og 41. Kjønnen til de ulike du-instansene vil jeg komme tilbake til når jeg skal diskutere anropelsene i de kursiverte avsnittene. Men dikt-jegets kjønn leder opp mot et annet metodisk spørsmål: Skal forfatterens liv fungere som referansepunkt for teksten? Geir Gulliksen tar opp dette spørsmålet i sitt essay. For han er det åpenbart at jeg-et i Yttris dikt peker tilbake på forfatter: «Men alle tekstene i dette forfatterskapet bærer forfatterens usynlige signatur, i den forstand at ordet «jeg» uten tvil peker tilbake på han som har skrevet det» (Gulliksen, 1996, s. 137). Samtidig vedgår han at han prinsipielt ikke støtter biografiske lesninger, og at det i Yttris tilfelle har ført til en rekke sentimentale anmeldelser etter forfatterens død (Gulliksen, 1996, s. 137). Gulliksens måte å kombinere sin overbevisning om dikt-jeget som forfatteren selv, og sin motstand mot det biografiske, er tanken om «etterligning» av det biografiske (Gulliksen, 1996, s. 137). Yttris grep er iscenesettelsen av sitt eget liv i diktene. Gulliksen viser til verselinjer der Yttri skriver inn sitt eget navn i samlingen *Zenith*, og likheten mellom dikt-jeg og forfatter i *Bokserens Blod*. Denne iscenesettelsen bygger opp til Gulliksens hovedtese om Yttris forfatterskap. Yttri ønsket å skrive sitt eget liv i diktform, han ønsket «å leve et dikt» (Gulliksen, 1996, s. 143). Dette er ikke en formulering som sier at Yttri levde sitt liv som mål om at det skulle være eller bli et dikt. Det er heller et ønske om å forvandle det levde livet til et kunstverk i ettertiden, å se både det tragiske og det komiske som et evig kunstverk i endring. For Gulliksen er det biografiske et retorisk grep som blir brukt for å skape en virkning, en sammensmelting mellom liv og kunst. Skillet mellom diktning og forfatter blir gjort uklar. Det er interessant at Gulliksen motstrider en biografisk lesning, men likevel trekker det frem som noe av det mest virkningsfulle med diktsamlingen. Noe av grunnen kan være at det var mindre forståelse for kontekstualiserende lesninger på 90-tallet enn i dag. Debatten om autofiksjon og virkelighetslitteratur som har pågått de siste årene har åpnet opp for å se tilknytting mellom forfatter og verk, som Gulliksen på flere måter foregriper i sitt essay.

På baksiden av nyutgivelsen fra 1998 står det at *Bokserens Blod* er «en sterk lyrisk selvbiografi». Denne betegnelsen er ikke på originalen fra 1980. Baksiden på utgaven fra 1998 inneholder kort informasjon om når Yttri levde, hans fire diktsamlinger, og et slags handlingsreferat fra diktet. Å hevde at *Bokserens Blod* er en lyrisk selvbiografi uten noe annet å vise til er en påfallende påstand. Det kan være Lars Saabye Christensens anmeldelse i Klassekampen fra 1980 som er inspirasjonen, som også blir sitert på baksiden av utgivelsen. Han skriver: «Det er tydelig at boka bygger på egne erfaringer hos forfatteren, man kan til en viss grad kalle det et selvbiografisk dikt» (1980, s. 4). Han skriver videre at boken aldri utleverer, aldri er privat, men tar opp universelle problemstillinger fra et personlig ståsted. Med betegnelsen «lyrisk selvbiografi» mener jeg forlaget, eventuelt den som har skrevet baksideteksten, legger sterke føringer på at dette er forfatterens liv vi leser om, uten oppdiktning. Som lesningen senere vil vise, er det mange ulikheter mellom dikt-jeg og forfatteren, ulikheter som Yttri nok har vært seg bevisst når han skrev diktet.

Likevel finnes det en rekke paralleller mellom Yttris liv og hans forfatterskap, fra start til slutt. Spesielt de to første verkene *Turister i nattens lugar* og *Bokserens Blod* ligger tett opp mot forfatterens biografi. Men også i *Zenith*, med sin mindre konkrete og mer kosmiske tematikk, innlemmes forfatteren i diktene. Slik det står i «Dette er bare begynnelsen», i et avsnitt der jeg-et befinner seg på et sinnssjukehus med et du:

*Du knyttet nevene omkring ordene
Og du hvisket bare en gang til meg
«Vi skal ta'røm Nils»
Du kastet deg gjennom speilglassruta på rommet ditt
Og de bar deg til den usymmetriske cella
Aldri (tror jeg)
Skulle vi få tale sammen
Om konstruktivt hat
Om konstruktiv kjærlighet
Er dette bare en avsporing? (Yttri, 1982, s. 20).*

I dette utdraget er det flere elementer som er typisk for Yttris poesi. Vektlegging av ordenes betydning i de to første strofene, forfatterens tilstedeværelse i diktet gjennom egennavnets autofiksjon, en forvridd beskrivelse av en handling fra det som tilsynelatende er en psykisk syk manns perspektiv «Du kastet deg gjennom speilglassruta på rommet ditt/Og de bar deg til den

usymmetriske cella». Hat og kjærlighet om hverandre. Den avsluttende setningen «Er dette bare en avsporing?» blir gjentatt gjennom det femten sider lange diktet som et motsvar til setningen «Dette er bare begynnelsen». Disse setningene blir diktets kjerne, og fungerer samlende ved å sette diktet inn i fortellende kontekst, et jeg som vil fortelle en historie. Men setningene fungerer også desorienterende, når jeg-et kontinuerlig tviler på sin egen fremstilling av historien, og diktets virkelighet truer med å oppløses. Ved å se på dette utdraget fra *Zenith* underbygges ikke bare påstanden om Yttris verker som noe som leker med autofiksjonen, men også den sterke tilknytningen verkene har til hverandre. I stedet for å lese hans fire diktsamlinger som avgrensede verker kan de også leses som et helhetlig, selvrefererende tekstunivers, som utfyller og bygger på hverandre.

Tematikken fra utdraget over kan også knyttes til *Bokserens Blod*, med et dikt-jeg som forteller om en historie og om en virkelighet. Men i *Bokserens Blod* er aldri forfatterens navn med, og det forekommer aldri noen fysisk beskrivelse av dikt-jeget som knytter han til forfatteren. Hadde man ikke visst at Yttri vokste opp på Grünerløkka, flyttet med mor, og senere studerte kunsthistorie og filosofi på Blindern, er det lite ved teksten som sier at forfatter og dikt skal knyttes sammen. Litteraturprofessor Frode Helmich Pedersen skriver at autofiksjonen har som mål å bevege seg så tett som mulig inn mot virkelige mennesker og konkrete hendelser i et forsøk på å fange *selve det virkelige* (Pedersen, 2017, s. 37). Jeg mener at teksten ikke legger opp til en lesning av verket som selvbiografisk. Omgivelsene i *Bokserens Blod* oppfattes ikke av meg som en måte for forfatteren til å si at dette har virkelig hendt, men er heller elementer som inngår i det helhetlige uttrykket som diktsamlingen gir. Et eksempel er hvordan jeg-ets oppvekst festes til det fiksjonaliserte gatenavnet «Grünerløkkegata», og ikke en ekte gate. Det samme poenget gjør seg gjeldende ved beskrivelser av personene i samlingen, uten tvil av personlig art, men uten kjennetegn som gjør det vanskelig å lese teksten uten å tenke på spesifikke personer i virkeligheten.

Dermed velger jeg å ikke lese *Bokserens Blod* som en «lyrisk selvbiografi», for denne avhandlingen. Men konteksten til diktet er en del av lesningen. Der jeg finner referanser til kultur og samfunnet, og finner det hensiktsmessig, vil jeg følge disse trådene. Eksempler vil være samfunnskritikk og intertekstuelle referanser. Men biografien til Nils Yttri, hans fødested, hans liv, hans død, vil ikke brukes som forklaring på tekstens ulike elementer. Dette gjør at deler ved teksten som man før har tatt for gitt, som at jeg-et flytter fra Oslo til Drammen, må leses og tolkes på nytt. Med vendingen bort fra den historiske forfatter er ikke formålet mitt å avvise en eventuell subjektivitet som man som leser kan føle fra forfatteren, eller ta bort Yttris

spesielle «stemme». Jeg vil heller se hvordan diktet fungerer i seg selv, og hvordan det med sin struktur og sine språklige bilder skaper en nærhet til jeg-et i det han ser tilbake på sitt liv. Diktet har noen gitte biografiske rammer, som arbeiderlivet på Oslo øst, samtidens økonomiske og idehistoriske utvikling, og forfatterens plassering blant disse størrelsene. Denne kontekstualiseringen er noe av det episke ved samlingen, som bryter opp tanken om det lyriske totalt avgrenset fra omverden, den «rene poesi». Det er det lyriske subjektet som skrives frem i kontaktflaten mellom det episke og det lyriske som vil være gjenstand for min undersøkelse.

4.2 Langdiktet

Etter Larsens seks typologier for langdikt, som jeg presenterte i teorikapittelet, kan det argumenteres for at *Bokserens Blod* tilhører det episk-narrative langdiktet. Han hevder at andre sentrallyriske dikt ofte handler om en psykologisk utforskning av de psykiske dybder hos et lyrisk subjekt uavhengig av de sosiale omgivelser. Dette er spesielt potent for symbolistisk-modernistiske dikt. Det episk-narrative langdiktet er kjennetegnet av lengde, en episk fortellerform, et erindrende perspektiv, samt mere generelle trekk ved poesi som psykologisk dybdeboring, gjentakelsesstruktur og et særegent poetisk språk (Larsen, 2018, s. 143). Det særegne med det episk-narrative langdiktet er at subjektet i diktet ofte i en konkret interaksjon med sin omverden, gjerne sitt oppvekstmiljø (Larsen, 2018, s. 142). Dette er tilfellet i *Bokserens Blod*, der jeg-et konstant lokaliserer seg selv ut fra sin fortid og nåværende omgivelser. Hans identitetsforståelse påvirkes av miljøet han erindrer, samtidig som fortiden farges av hans destabiliserte selvfølelse.

Larsen problematiserer selv sin klassifisering, og skriver at et langdikt kan ha elementer av flere typologier, men ofte vil en av de seks være fremtredende (Larsen, 2018, s. 155). I *Bokserens Blod* mener jeg man også kan se tendenser fra hva Larsen kaller det sekvensoppdelte, idefunderte langdiktet. Larsen er noe vag i beskrivelsen av det sekvensoppdelte langdiktet, men skriver at det er en rekke lyriske dikt og passasjer som interagerer på en organisk måte (Larsen, 2018, s. 132). Ut fra hans eksempler tolker jeg det slik at det sekvensoppdelte langdiktet visker ut noe av den episke distansen som finnes i det episk-narrative diktet. Et sentralt virkemiddel er kontrasten mellom det høyladete kosmiske rommet og det nære kulturrommet, som i Paal Brekkes *Roerne fra Itaka* (1960), og en utvisking av grensen mellom den indre og den ytre verden, som i Bjørn Rasmussens *Ming* (2015) (Larsen, 2018, ss. 133-135). *Bokserens Blod* har elementer av både det episk narrative langdiktet gjennom sin historie og kontekstualisering, samtidig som den episke distansen viskes ut, som i sekvensoppdelte langdiktet. For selv om *Bokserens Blod* forteller en historie om jeg-ets fortid, blir denne historien lagt frem gjennom

jeg-ets erindringsprosess. En episk fortelling fordrer en viss distanse, mens *Bokserens Blod* heller befatter seg med nærhet og inderlighet mellom subjekt og omverden. Den subjektive inderligheten ved det lyriske blir koblet sammen med ytre, kontekstuelle rammer i det episke.

Madsens forståelse av langdiktet er relevant for *Bokserens Blod*. Han skriver at gjennom dets evne til å samle flere temporale nivåer og lokasjoner blir langdiktet politisk. Dette er det episke ved langdikt, der flere verdensbilder blir fremstilt. Men i langdiktet formidles disse gjennom det subjektive perspektivet (Madsen, 2016, s. 25). Et subjekt skuer tilbake på kulturen og tilblivelsen av seg selv i omgang med samfunnet rundt, og kan med dette gi et personlig og unikt verdensutsagn på en politisk utvikling. Det kollektive samles i subjektet, som vises både gjennom det episke tilbakeblikket, men også hvordan jeg-et er i erindringsøyeblikket. For jeg-et i *Bokserens Blod* er nettopp denne selvgranskingen av egen identitet og fortid et motiv. De kollektive erfaringer, der jeg-et ofte snakker på vegne av et vi, fremstår som samlet i han. Langdiktet rommer dette helhetsperspektivet, samtidig som det viser hvordan dette påvirker individuelle subjekter.

For Smaro Kamboureli er langdiktet hverken epikk eller lyrikk, men en egen sjanger i mellom (Kamboureli, 1991, s. forord xiv). Ved å ikke være avgrenset til det korte lyriske diktets smale tidsrom, og heller ikke eposets ønske om å tale på vegne av en stor gruppe eller nasjon, opererer langdiktet på sine egne premisser. For Kamboureli gjør dette at langdiktet kan vise frem noe helt eget, spesielt når det gjelder politikk og subjektsidentitet.

På samme måte som Madsen, skriver Kamboureli at utstrekningen i tid og innlemmelsen av flere perspektiver gjør at det lange diktet kan fremvise historisk utvikling på en annen måte enn den korte formen. Langdiktet kan adressere et fortidig «du», vise dette objektets liv og virke, og senere bevege seg over i et kollektivt og mer politisk slagkraftig «vi» (Kamboureli, 1991, s. 43). I *Bokserens Blod* anropes jevnlig, spesielt i første halvdel, ulike «du»-instanser. Ofte er disse «du»-instansene hans slekt. Å vise frem deres liv som arbeidere, og trekke en linje til seg selv, er noe av hovedanliggende for disse anropelsene. Senere i diktet trer et «vi» frem, der jeg-et er en stemme for en gruppe i sin generasjon som han kaller «gateguttene». Dette er unge menn som føler seg utenfor og forlatt av samfunnet.

Et viktig aspekt ved langdiktet for Kamboureli er dislokaliseringen og destabiliseringen av subjektet: «Dislocation, a theme consistently used in the long poem, declares a yearning that exceeds the lyric's potentiality to locate the self» (Kamboureli, 1991, s. 71). Ved at subjektet kan tiltale seg selv på tvers av temporale nivåer, tematisere erindring, og forholde seg til en

uklar fortid, blir utsigelsesposisjonen i diktet mer usikker. I fraværet av det stabile jeg-et, men også i lengselen for den episke fortellingen, kommer den lyriske intensiteten frem: « ... the absence of epic nostos becomes a nostalgia for the lyric» (Kamboureli, 1991, s. 71). Denne destabiliseringen av subjektet kommer frem også i *Bokserens Blod*, hvor fraværet av et enhetlig jeg på mange måter skaper spenningen mellom det lyriske og episke. Det destabiliserende subjektet er altså et subjekt som verken er helt lyrisk eller helt episk, men en blanding, eller veksling, mellom fortellende og inderlig. Et lyrisk subjekt som lengter etter en episk fortelling.

4.3 Om *Bokserens Blod*

Rent visuelt er *Bokserens Blod* todelt, i kursiverte og ikke-kursiverte avsnitt blandet gjennom verket. De ikke-kursiverte avsnittene tar opp den største delen av diktet, mens de kursiverte jevnlig kommer inn som frittstående refleksjoner rundt fortiden og, selvrefleksivt, om erindringen. Dette bryter opp den mer sammenhengende historien som kommer frem i de ikke-kursiverte partiene, som i stor grad handler om jeg-ets oppvekst og fortid, samt anropelser til jeg-ets slekt. Ved første øyekast er det fristende å identifisere de to ulike strukturene som ulikhet i tid, der de ikke-kursiverte partiene er fortid og kursiverte er jeg-ets senere erindringer i et lyrisk nå. Men ved nærmere undersøkelse blir det klart at også de ikke-kursiverte partiene er erindring, utsagt fra det samme lyriske nå som de kursiverte partiene. Dette kommer frem blant annet gjennom den gjentagende verselinjen «Fortell om» som innleder flere av partiene som omhandler barndommen og slekten. Med denne setningen knyttes historien til jeg-ets senere fortellerposisjon, som en erindring gjort i ettertid, fra samme sted som de kursiverte refleksjonene. Likevel kan det hevdes, gjennom blant annet denne «Fortell om» verselinjen, at de ikke-kursiverte partiene innehar mange av de episke elementene ved *Bokserens Blod*, og de kursiverte det lyriske. Dette kommer også frem fra tvetydigheten i anropelsene i de kursiverte partiene.

At hele boken er erindring gjør at den episke avstanden mellom jeg-et og fortiden viskes ut, i tråd med forståelsen av langdikt nevnt ovenfor. Ut fra denne forståelsen ligger altså *Bokserens Blod* nærmere hva Larsen kaller det sekvensoppdelte, idfunderte langdikt enn det episk-narrative. Ulikheten mellom det kursiverte og ikke-kursiverte ligger heller i mottaker, eller mangel på mottaker, av anropelsene i avsnittene. I de ikke-kursiverte delene fastsettes det alltid hvem eller hvor erindringene rettes mot. Flere avsnitt begynner med navnet på en slektning: «Fattern for en tøff gjeng dere var» (Yttri, 1998, s. 17). Eller den kan være festet til et sted: «Fortell oss om feriekoloni for drabantbybarna» (Yttri, 1998, s. 21). De kursiverte partiene, derimot, forholder seg alltid til et ukjent du, en tvetydighet i hvem mottakeren for anropelsene

er. Vi er usikker på om det er slekt, jeg-et som barn, jeg-et som voksen, en høyere makt, eller et kjærlighetsobjekt som jeg-et retter sin lengsel og ensomhet mot. Med dette introduseres det destabiliserende ved diktet, vekslingen mellom lyriske og det episke.

Undersøkelsen av erindringen og destabiliseringen av subjekt og identitet vil være gjennomgående for den senere analysen. Først vil jeg gjøre rede for verkets innhold. Jeg vil komme inn på flere passasjer som vil undersøkes senere i oppgaven, som her er med for å vise de store linjene ved verket.

Verket starter med å lokalisere jeg-et på Grünerløkka på 50-tallet, som da var preget av trange kår og hardt arbeid. Det er her jeg-et er født, og bor i sine første år. Fra teksten kommer det fram at han er seks år når han feirer juleaften på Grünerløkka i 1953, altså er jeg-et født i 1947 – som Yttri selv. Senere får vi vite at han blir student på Blindern på slutten av 60-tallet. Jeg-et kalles for «bokseren», etter hvordan livet hans er en kamp. Boksemetaforer er gjennomgående for verket, som jeg skal utdype i kapittelet 4.5 Bokseren. Selv om oppveksten var preget av alkohol og arbeidsslit, var det også plass til nysgjerrighet, drømmer, og en bejaende holdning til livet, beskrevet gjennom barnets øyne. Men det tunge arbeidet og fattigdommen tæret på relasjonene, her mellom mor og far: «Ble vel for mye avstand/For mye slit mellom omfavnelsene/For lite rom for egentanke» (Yttri, 1998, s. 12). I slutten av første avdeling flytter jeg-et med sin mor fra Grünerløkka til Holmenkollbaneblokka, «Fra østkanten/Til vestkantens østkant» (Yttri, 1998, s. 12). Et sted på veien skilles faren fra moren og jeg-et.

I andre avdeling blir jeg-ets besteforeldre introdusert, gjennom den anropende «Fortell om» konstruksjonen. Farfaren som ga sitt lik til offentlig disseksjon, og farmoren som fødte tolv unger. Jeg-et skildrer et savn etter faren, som han ikke har sett på tretten år. Når faren vil tilbakelegge avstanden, gjenoppta kontakten, er det for sent. I den tredje avdelingen har jeg-et fått en stefar han ikke kommer overens med, og en skolehverdag preget av mistilpassethet og nederlag. Mormoren og morfarens historie blir fortalt, der også deres liv var diktert av hardt arbeid i fabrikker og alkoholisme

Den fjerde avdelingen strekker seg bare over fire sider, men presenterer en endring i de ikke-kursiverte anropelsene: Jeg-et blir selv mer involvert i relasjonene til sin familie. Besteforeldrene har tidligere blitt fortalt om som distanserte og mytiske skikkelser, som representanter for slekten. I denne avdelingen beskrives en situasjon mellom jeg-et og moren, der hun jobber bak kjøttdisken hos slakteren. Jeg-et og moren står på hver sin side av disken, som blir et bilde på avstanden som øker og stillheten som vokser mellom dem, og det vanskelige

ved å rekke ut en hånd. Faren arbeider nord i Sverige og på Svalbard. Han sier han har blitt et polarmenneske av dette, kald og mørk som en magnet, en metaforikk som også spiller på at han har en sterk tiltrekningskraft på jeg-et. Jeg-et og faren har en samtale om døden, der de nesten klarer å snakke sammen. Fortsatt er avstanden for stor til at den krysses.

I femte avdeling har jeg-et begynt å studere kunsthistorie på Blindern. Han føler seg utenfor, en bakgårdsbastard som har tatt plass mellom barn vokst opp med Tizian og Rembrandt på veggene. Samtidig kjenner jeg-et på en tiltagende psykisk uhelse, «Den første antydning til krusning/På sinnets grå og stormfulle hav» (Yttri, 1998, s. 31). Dette vises også gjennom mer surrealistiske språklige bilder, som «Tragikomiske sprellemann/I mine egne bevisstløshetsorgier» (Yttri, 1998, s. 31). Jeg-et er blitt eldre, og dermed er temaene som opptar han mer modne, som kjærlighet og samfunnskritikk. Den sjette og nest siste avdelingen er den korteste, på bare tre sider. Her er det lite ytre handling, men vi er vitne til at jeg-et faller dypere inn i tvilen på seg selv og sin identitet. Kjærlighetsmotivet blir på disse sidene forsterket av erotiske metaforer og kursiverte partier mer innordnet rundt kjærligheten.

I den sjuende og avsluttende avdelingen er et siste familiemedlem gjenstand for jeg-ets tilbakeblikk, onkelen som spilte for fotballklubben Lyn. Jeg-et går så inn i en reflekterende tankestrøm rundt hvordan det skal gå til med gateguttene, «oss», denne gangen i presens. De ikke-kursiverte avsnittene forteller ikke lenger om fortiden, men om det lyriske nå på lik linje med de kursiverte. Denne siste avdelingen legger vekt på skriving og litteratur, og både Gunnar Ekelöf og Rolf Jacobsen blir referert til. Utenforskap overfor et stadig mer markedsbasert samfunnet er også et viktig aspekt ved jeg-ets oppfattelse av seg selv og sine omgivelser. Diktet ender med jeg-et sittende i stillhet og ensomhet, som talerør for de som har falt ut av samfunnet, et «vi». Han sitter og ser på farge-TV i sitt halvnakne rom, en plakat av en halvnaken sigøynerpike på veggen, med Elvis syngende i bakgrunnen: «Don't be cruel».

Dette er fortellingen i diktet, det episke elementet. Men som tidligere nevnt er på mange måter distansen som det episke fordrer visket ut, i det historien som fortelles også er en del av jeg-ets erindringsprosess. Fortiden som erindring er et avgjørende aspekt for analysen, og vil være gjennomgående for slik jeg leser verket. Det samme er destabiliseringen, vekslingen mellom episk og lyrisk subjekt. Overordnet for analysen er langdiktets form, som bringer sammen det lyriske subjektet med episke og kontekstuelle elementer. Først i analysen skal jeg ta for meg ulike aspekter ved erindringsprosessen til jeg-et, ofte vist gjennom de kursiverte partiene. Jeg skal så undersøke jeg-ets forhold til fortidens steder, før jeg ser på slektens rolle i verket.

Avslutningsvis skal jeg undersøke «bokseren» som gjennomgående metafor, før jeg ser på hvordan skriving og litteratur blir tematisert.

4.4 Det erindrende subjektet

Allerede ved de første verslinjene i samlingen konstitueres et erindrende og tilbakeskuende jeg: «Jeg var ikke av familie/Jeg er fortsatt elev/Av de uheldige omstendigheter» (Yttri, 1998, s. 7). Jeg-et identifiserer seg selv som en elev av de uheldige omstendigheter, som han også var i sin barndom. Med ordet «fortsatt» skjer det en sammenkobling av fortid og nåtid, et kontinuum mellom da og nå. Det samme viser tempusbruken, fra preteritum «var» til presens «er». De to neste verslinje sier: «Men jeg vokste opp/Som de fleste» (Yttri, 1998, s. 7). Vi beveger oss nå inn på det tilbakeskuende jeg-ets beretning om egen oppvekst, om sin familie og sin slekt. Denne fortellingen blir avbrutt av et kursivert avsnitt, med den karakteristiske henvendelsen til et ukjent «du». Et slikt avsnitt opptrer for første gang på side 8:

Vender tilbake til deg

For å knytte et dikt sammen

Jeg syntes du var liten

Etter tyve år

Vendte jeg tilbake til deg

Du vokste stadig vekk (Yttri, 1998, s. 8)

Selv om mottaker av denne anropelsen ikke er eksplisitt gjort rede for, er dette det kursiverte avsnittet som tydeligst går i en retning i å identifisere hvem du-et er. På grunn av den tidsmarkerte avstanden og beskrivelsene av du-et som «liten», er det nærliggende å tolke at denne anropelsen er rettet mot jeg-et som barn. Jeg-et henvender seg til seg selv som barn, og sier han skal knytte et dikt sammen. Diktet han skal knytte sammen er diktet om sitt eget liv, og da forstår han at han må tilbake til barndommen. Gjennom å huske tilbake og nærmest mane fram fortidens steder, historier og personer vil jeg-et forstå sin identitet i dag. Hva har Grünerløkka å si for jeg-et? Besteforeldrenes liv? Farens fravær? Dette er spørsmål jeg-et vil undersøke, for å etablere seg selv som et subjekt. Åpningslinjens presens-form på verbet «Vender» sier at vi befinner oss i et lyrisk nå. I dette lyriske nå-et ser jeg-et tilbake på sitt liv, som blir fortalt i preteritum. Samtidig er dette en skriftlig undersøkelse, et dikt som jeg-et skriver på. Det er altså to lag av selvundersøkelse til stede: både for jeg-et som subjekt, men også for subjektet i diktet som blir skrevet. Men disse to kan ikke skilles, da nedskrivningen, like mye som erindringen, er med på å skape historien om jeg-et. Livet og kunsten er ett, men også

fortid og nåtid smelter sammen i erindringen, til de ulike størrelsene ikke kan skilles fra hverandre.

Jeg-et skriver: «Jeg syntes du var liten», men at jeg-et som barn «vokste stadig vekk». Beskrivelsen som liten har to implikasjoner. Først kan det si noe om jeg-ets selvfølelse som barn, som betydningsløs og uten selvtillit. Å føle seg liten har sammenheng med å ikke føle seg tilpass i sine omgivelser, et ønske om å være usynlig og ikke ta plass. Dette stemmer ikke overens med slik jeg-et beskriver sin barndom på Grünerløkka, men passer med erfaringene fra senere tid, spesielt etter flyttingen til Ullevål hageby. Med vendingen der barnet vokser i jeg-ets erindring sier jeg-et noe om at selv om han selv følte seg svak som barn, ser han i ettertid at han egentlig var sterk, som kom seg gjennom de tøffe opplevelsene og motstanden som han møtte. Den andre forståelsen av barnet som liten ligger i jeg-ets forståelse av barndommens betydning. Ved å se tilbake på sin fortid forstår jeg-et hvor mye dette har skapt han og gjort han til slik han er i dag. Ved å erindre tilbake, gjennom nedskrivningen, vokser barndommen til en størrelse ved han selv som han ikke kan overse.

Litteraturviterne Michael Basseler og Dorothee Birke skriver i sin artikkel *Mimesis of remembering* (2022) om ulike narratologiske grep brukt i episke tekster som tematiserer erindring. Basseler og Birke skriver at erindringslitteratur grunnleggende kjennetegnes av to prinsipper: Et subjekt som utøver den erindrende prosessen, og to ulike nivåer av tid (Basseler & Birke, 2022, s. 213). I deres systematiske refleksjon rundt erindringslitteratur kommer de inn på flere grep som er brukt i *Bokserens Blod*. Blant annet gjør de hyppige skiftene i temporale nivåer at ett av nivåene blir det ledende, og erindringen blir et sterkere tema (Basseler & Birke, 2022, s. 220). I tekster som kun gjør ett eller to hopp i tid vil ikke erindrings- og hukommelsestematikken være like sterk. Men der hoppene skjer hyppig, som i *Bokserens Blod*, er dette tydelig et viktig aspekt for vår forståelse av teksten. Et annet kjennetegn ved erindringen i episke tekster er metaforbruken: «Remembering as a process, in turn, is often depicted as a character's movement through the metaphorical space» (Basseler & Birke, 2022, s. 226). I *Bokserens Blod* er dette metaforiske rommet byens gater som jeg-et beveger seg i.

Basseler og Birkes artikkel tar utgangspunkt i episke tekster, der de ser på hvordan narratologien preger erindringen i litteraturen. *Bokserens Blod* har episke elementer, samtidig som det er et lyrisk-poetisk verk. Den polske litteraturviteren Wit Pietrzak skriver i artikkelen *Lyric Poetry and the Disorientation of Empathy* (2022) om lyrikkens desorientering av empatien. Han skriver at den mentale situasjonen epikken vil fremvise, blant annet ved de narratologiske grepene som legger grunnlaget for erindringen, brytes opp i lyrikken av form og

utsigelsesposisjon. Han baserer seg Cullers teori om lyrikk som en hendelse eller situasjon som nærmest framføres av leseren. Dette gjør at leseren internaliserer den mentale situasjonen til den talende i diktet (Pietrzak, 2022, s. 351). Men denne internaliseringen av en følelse, empatien vi kjenner med det talende i teksten, er ikke en stabil størrelse som i den mimetiske epikken:

The tentative conclusion is therefore that lyric poetry's formal complexity, the non-mimetic real-statement nature that Culler argues is a characteristic feature of the lyric, enters into a dynamic relationship with the propositional content – a dynamic which contributes to the continual disorientation of our empathic capacity that is the essential form of our performance of the poetic text (Pietrzak, 2022, s. 367).

Lyrikken er innlevelse i en annen mental situasjon, samtidig som den bryter opp denne innlevelsen gjennom formale trekk og tematiske aspekter. Diktet «tvinger» oss til å føle med jeg-et gjennom sin nærhet i språket, samtidig som tvetydigheten i lyrikken bryter opp følelsen av helhet. Til slutt står vi igjen med en innlevelse i et desorientert sinn, så nært vi kommer følelser i det virkelige liv. Denne desorienteringen av empatien med det talende i teksten mener jeg kommer frem i *Bokserens Blod*. Gjennom tvetydighet i hvem jeg-et anroper, det spaltede subjektet, og sammensmeltingen av jeg-et i fortid og nåtid, skapes det en nærhet, men også en usikkerhet knyttet til det lyriske. Slik Wit Pietrzak skriver:

This tension may manifest itself in how form and content challenge each other or how they cooperate, which in either case leaves us with a rather uncomfortable feeling of having witnessed not a representation of but an embodied, real-time moment of intimate and essentially aporetic experiential performance (Pietrzak, 2022, s. 367).

Dissonansen mellom innlevelsen til det talende og nedbrytningen av det empatiske ved lyrikken gjør at vi ikke er vitne til, men føler på oss selv det samme øyeblikket som subjektet i diktet føler. I langdiktet får vi vite mer om det lyriske subjektet, og følger det lenger enn i en kortere lyrisk tekst. Dette, og andre episke elementer som kontekstualiseringen, gjør at innlevelsen vi har med subjektet blir sterkere.

4.4.1 I dine gater barndom

De kursiverte avsnittene i første avdeling sier mye om jeg-ets selvforståelse i sin erindrende prosess:

I dine gater barndom

Gikk jeg i stykker

Bit for bit

Meter for meter

Til det følte

Som jeg dekket

Hele deg med meg (Yttri, 1998, ss. 9-10)

I dette avsnittet sammenfaller flere aspekter, som alle opererer samtidig. Tre betydninger kan tillegges dette avsnittet: Den første forståelsen er en konkret lesning. Avsnittet sier noe om barnets bevegelse på Grünerløkka, gater han har gått opp og ned i, meter for meter, og nærmest gått i stykker. Dette «gikk i stykker» kan forstås som å ha ødelagt grunnen under han fordi han har gått der så mye, eller det kan bety å ha gått i etappevis, stykke for stykke. Det kan også tillegges en mer abstrakt betydning, der omgivelsene rundt han er så kjente for han og han har så emosjonell tilknytning til stedet, at det ikke lenger er snakk om et helhetlig bilde av verden, men fragmenterte enkeltbiter som jeg-et forholder seg til. «Deg» i den siste verslinjen er stedet, Grünerløkka, og som barnet har dekket med sine bevegelser og sitt liv. Uansett tolkning har barnet gått steder i stykker, til det har skjedd en sammensmelting mellom subjektet og stedet.

Den andre betydningen destabiliserer dette harmoniske bildet. Her sier jeg-et han selv gikk i stykker i sin barndom, bit for bit. På grunn av tøffe opplevelser og motgang i barndommen mistet han en trygghet og selvforståelse som gjør at han ikke har en enhetlig og samlende identitet. «Gikk i stykker» er en dekonstruksjon av subjektet, heller enn nedbrytning av de fysiske gatene. Barndommen blir en forklaringsmodell for hvorfor jeg-et i senere tid føler en trang til å undersøke sin fortid, på grunn av vonde opplevelser som skjedde der.

En tredje forståelse er at jeg-et i sin erindring dekonstruerer sin egen barndom. Gatene i linjen «I dine gater barndom» tolkes ikke som Grünerløkkas gater, men heller barndommens irrganger, kriker og kroker, labyrinten som jeg-et undersøker. Jeg-et har gått så mye i sine barndoms gater, tenkt så mye tilbake på fortiden, at han har ødelagt barndommen ved å undersøke den for mye, og nærmest har dekonstruert seg selv. Det tilbakeskuende jeg-et farger barndommen med den sinnsstemningen han er i nå. Dette vises med de tre siste verslinjene, der han dekker hele deg (barndommens jeg) med seg selv. I erindringens lys blir barndommen husket som verre enn den var, fordi det har gått dårlig med jeg-et i ettertid. Alle disse forståelsene fungerer parallelt, og viser ambivalensen i jeg-ets etablering og selvforståelse. Den romlige metaforen peker mot Basseler og Birkes kjennetegn ved erindring, som en bevegelse i et metaforisk rom.

Disse tre ulike tolkningene strider ikke mot hverandre, men opererer samtidig i diktet. Dette er et godt eksempel på tvetydighetene i subjektet og dets anropelser og relasjoner. Det er uklart om det er seg selv som barn subjektet anroper, om det er Grünerløkka, eller om det heller er en mer monologisk enetale til seg selv. Her kommer både Kambourelis forståelse av langdiktet som destabiliserende for subjektet til syne, som peker videre på Pietrzaks tanker om den fragmenterte empatien, det nære innblikket i et desorientert sinn. Den romlige metaforen for erindring blir tydelig, men også det kroppslige. Til slutt dekker jeg-et «hele deg med meg», som et bilde på sammensmeltingen mellom jeg-et og det som erindres.

4.4.2 Jeg en søkende/Søkende et deg.

Jeg-et kan sies å være bevisst sin identitet i oppløsning, og i et desperat forsøk erindrer han tilbake til sin fortid i søken etter svar. Og nettopp dette søkende er på mange måter et viktig aspekt ved jeg-ets prosess. Han søker holdepunkter som kan hjelpe han i nåtiden og gjennom å forstå fortiden. Han søker felleskapet og følelsen av mening han hadde som barn. Han søker i sitt eget sinn, han søker i sin slekts historie. Her har jeg tittelen til oppgaven fra: «Jeg en søkende/Søkende et deg». Mellom to avsnitt som henholdsvis omhandler moren og faren, kommer et kursivert avsnitt på side 9:

Jeg en søkende

Søkende et deg

Hvem sa

At det å elske

Ikke er et ork

Jeg går gjennom

Alle dine gater (Yttri, 1998, s. 11)

Dette avsnittet starter med to verslinjer som speiler hverandre, «Jeg en søkende/Søkende et deg». Den ufullstendige syntaksen i åpningslinjene gjør at rytmen og klangen i de to linjene samstemmer. De tre neste verslinjene er et brudd fra de to første, en frase om kjærlighet, før de to siste linjene inneholder enda en anropelse til et ukjent du. I dette avsnittet kan du-et som blir anropt være en rekke ulike objekter. Jeg-et søker et deg, i håp om å finne personen eller instansen som kan fungere som forklaringsmodell for livet hans. Det kan være en skjult side av seg selv han søker, det kan være han selv som barn, et kjærlighetsobjekt, sin slekt, et religiøst eller metafysisk objekt, eller noe annet. Tilstedeværelsen av et mulig kjærlighetsobjekt er ny fra forrige kursiverte avsnitt, som introduseres med verbet «å elske». Samtidig er det å søke

etter en partner for å føle seg mer hel en velkjent trope. Det samme er det å søke etter en gud, som et svar når livet føles meningsløst.

De to åpningslinjene har noe monologisk, utropende ved seg, som noe som uttales ut i intetheten. Jeg-et søker ikke bare etter én person, men et større svar på eksistensen. Utdraget beveger seg over til den generelle kjærlighetsfrasen som er midt-setningen, før det avsluttende partiet reflekterer jeg-ets søken i seg selv. Jeg-et søker svar i myriaden av aspekter som har vært toneangivende for hans liv, vist ved vandringen i gater. Dette blir da både en innoverrettet og utoverrettet handling, der en indre prosess speiles i en ytre bevegelse. Som i det første kursiverte avsnittet har de avsluttende linjene to nivåer, byskildringen fra barndommen, og nivået der å gjennom gatene en metafor for den erindrende prosessen som skjer i jeg-et.

Midt-setningen sier at kjærligheten kan være et ork. Jeg-et forstår dobbeltheten som finnes i kjærligheten: Det er noe vi trenger, som vi er avhengig av og som gir livet mening, men det er også noe som tærer på oss, og som er et valg man må ta hver dag. Avsnittet åpner for at det er seg selv jeg-et anroper, både som barn og som voksen. Jeg-et søker å se seg selv som barn, vil finne kjernen av seg selv i barndommen. Da blir barndommens gater de opplevelser og tenkemåter barnet hadde det som jeg-et vil finne. Du-et i avsnittet kan også være jeg-et selv, som voksen. Han har identifisert to identiteter, som en størrelse han ved undersøkelse og introspeksjon prøver å forstå og dekonstruere. Det er som om jeg-et ser på seg selv og sier: «Jeg søker deg». Gatene han går i er gatene i sitt eget sinn.

Avslutningsvis er det mulig at det er et kjærlighetsobjekt jeg-et anroper. Dette blir et fremtredende aspekt senere i samlingen, da tydelig markert med åpningslinjen «*Kjærlighet:*» ved hvert kursiverte avsnitt. Det er her muligheten for et kjærlighetsobjekt først blir innført, et tema som blir mer fremtredende senere i diktet. De ulike tolkningsmulighetene for hvem jeg-et anroper fungerer samtidig. Dette skaper en form for produktiv uklarhet, som hvisker ut grensene mellom de ulike aspektene det tilbakeskuende jeg-et forholder seg til. Alt det overnevnte påvirker jeg-et på samme tid, alt er størrelser jeg-et undersøker, lengter etter, og ser som utslagsgivende for sitt liv.

4.4.3 Fortidens by/Mine pupiller i rennesteinen

Hele diktet er en erindringsprosess for jeg-et, en pågående undersøkelse og nedskrivingsprosess av faktorer jeg-et mener er konstituerende for seg selv som subjekt i øyeblikket til det lyriske nå. Slik jeg-et skriver:

Jeg har alltid noe å gjøre
Jeg har alltid barndommen
Kanskje det øyeblikk jeg skriver dette
Vil være et øyeblikk
Du er på ferde (Yttri, 1998, s. 14).

Det tilbakeskuende blikket er konstant, der jeg-et bruker sin erindring og tilbakeblikk for å skape et dikt. Skillen i tid viskes ut, da barnet plutselig kan bevege seg, er «på ferde», samtidig som det voksne jeg-et skriver dette.

Et fremtredende aspekt ved de kursiverte avsnittene er at bybilde og gater her er mer brukt som metafor enn i de ikke-kursiverte delene. Dette er det samme som Basseler og Birke påpeker, når de sier at erindring knyttes til det romlige. Brosteiner, rennesteiner, gater fulle av lykkehjul uten nummer, alt blir tett forbundet med selve erindringsprosessen. Jeg-et har skapt sin fortid som et bylandskap, og han tror at om han bruker nok tid på å gå denne fortidens by kan han finne svaret på det han søker om seg selv. For han er selv både byen, og den som vandrer i byen:

Aldri forgått så mye
Aldri stirret så intenst
Gjennom et liv
Alltid vil du finne
Mine pupiller i rennesteinen
Mellom slimete sigarettstumper (Yttri, 1998, s. 30)

Jeg-et stirrer på sin fortid, men finner bare seg selv. Hans egne pupiller i rennesteinen som stirrer tilbake. Minnenes by og hans selv påvirker hverandre. «Forgått» gir assosiasjoner mot å gå i en by, men betyr å forsvinne, å gå bort. Jeg-et og byen smelter sammen til den ene ikke kan skilles fra den andre. Samtidig er byen et spill, som ser tilbake på jeg-et som går der. Spillet er brukt som et ledd i å skape identitet, men henviser også til myten om Narkissos. Den mest kjente Narkissos-myten blir fortalt av den romerske dikteren Ovid i *Metamorfoser*. I en av de mest kjente historiene møter vi Narkissos, en vakker jeger som avviser fjellnymfen Ekkos kjærlighetserklæring. For dette blir han forbannet til å bli forelsket i sitt eget speilbilde, som han ikke gjenkjenner som sitt eget, og drukner i et vann. Historien er et tilbakevendende litterært motiv, ofte brukt for å vise selvsentretthet og egoisme hos en karakter. For *Bokserens Blod* er heller gjenkjennelsen og den manglende gjenkjennelsen av speilbildet like relevant. Narkissos

forstår ikke at det er seg selv han ser i vannspeilet, som til slutt trekker han til sin død. I avsnittet fra *Bokserens Blod* ser jeg-et at det er hans egne øyne som ser tilbake på han fra rennesteinen, i motsetning til Narkissos. I *Narcissus Transformed: The textual subject in psychoanalysis and literature* skriver litteraturprofessor Gray Kochhar-Lindgren om sammensmelting av objekt og subjekt i sammenheng med narsissisme og speiling: «Subject and object blend and merge into one another; everything becomes part of an indivisible totality, a dead and unbroken mirror» (Kochhar-Lindgren, 1993, s. 6). Narkissos smelter sammen med verden han observerer, til de ikke kan skilles. I det sammensmeltingen blir total og Narkissos selv faller inn i sitt eget speilbilde, drukner han, en form for selvmord drevet av hans ønske om å bli ett med verden. Enn så lenge gjenkjenner jeg-et i *Bokserens Blod* sine egne pupiller i rennesteinen. I et senere parti der speil-tematikken oppstår er ikke lenger gjenkjennelsen like klar

4.4.4 Kjærlighet:

På side 34 skjer en endring i de kursiverte avsnittene. Tidligere har anropelsene i de kursiverte delene vært uten mottager, til ulike instanser som seg selv, sine foreldre, og til byen. De resterende åtte kursiverte delene legger til et nytt lag, når de alle starter med åpningslinjen «*Kjærlighet:*». Samtidig begynner kjærlighetstematikken å bli introdusert i de ikke-kursiverte delene av diktet, med spørsmålet «Er det mulig å snakke om kjærlighet?» (Yttri, 1998, s. 34). Men fortsatt er det uklare i hvem jeg-et anroper. Er det familiær kjærlighet det er snakk om? Kjærlighet til en gammel flamme? Til seg selv, i form av den nevnte narsissismen? Med den markante åpningslinjen, et mer romantisk ladet språk, og andre markører utenfor de kursiverte delene, blir tolkningen en forflytning av fokus til et romantisk du nærliggende. De utenforliggende markørene på kjærlighetsmotivet er blant annet erotiske metaforer knyttet til Grünerløkka (Yttri, 1998, s. 37) og et dikt knyttet til et romantisk du (Yttri, 1998, ss. 38-39). Men gjennomgående er fortsatt tvetydigheten, som understreker det desorienterte subjektet. De romantiske metaforene opptrer i starten av den sjette avdelingen, samtidig som jeg-ets sinn har begynt å oppløses:

Grünerløkka som smilerunker seg

I disse vårlige tider

I fikenlungeparkene der omkring

Har jeg mitt eneste ståpunkt i tilværelsen (Yttri, 1998, s. 37)

Hver linje inneholder her noe som kan tolkes i retning av erotikk. Smilerunker er onanering, og våren på den andre linjen peker også mot romantikk. Fiken er en frukt som tradisjonelt er blitt

koblet tett mot erotikk, samtidig som ståpunkt gir assosiasjoner til en fallos. Metaforene i dette utdraget peker ikke mot noen sterk kjærlighet til noen andre i seg selv, og er like mye en del av jeg-ets forverrede sinnsstemning og tette relasjoner til Grünerløkka. Ordbruken og metaforene er også «nye», og bryter på mange måter med grunnstemningen i resten av diktet. Men erotikk og romantisk kjærlighet er ellers lite til stede i samlingen, og sammen med det ladede romantiske språket i de kursiverte delene er en kjærlighetstematikk her mer til stede. Det kan være lengsel mot et bestemt kjærlighets-du, men også en ensomhet på grunn av fraværet av kjærlighet. «Runke» og «ståpunkt» gir assosiasjoner til noe ensomt, ikke kjærligheten og erotikken mellom to personer. Også her kan Narkissos-myten trekkes inn, som et tegn på overdreven selvkjærlighet. Kochhar-Lindgren påpeker at onani er selvrefleksivt, tilknyttet narsissismen (Kochhar-Lindgren, 1993, s. 7)

Som tidligere er det tvetydig hvem mottakeren av anropelsene i de kursiverte avsnittene er. Som de kursiverte avsnittene ellers er også de dedikert til kjærligheten preget av tvetydighet. Men enkelte språklige bilder ligger nærmere en tradisjonell kjærlighetstematikk, som i dette avsnittet:

Kjærlighet:

Hvis du spør meg om jeg er lommekjent i deg

Så vil jeg demonstrere

At jeg har mange hull i lommene

Men at du er en av innfallsårene

Til mitt pumpende hjerte

Med kritt på fortauet

Mellom myke fotgjengere:

Jeg søker deg alle dager (Yttri, 1998, s. 43).

I starten av avsnittet stiller jeg-et et spørsmål på vegne av et du, om jeg-et er lommekjent med du-et. Jeg-et avviser sitt eget spørsmål ved å si at han har mange hull i lommene, altså er det flere ting ved du-et som jeg-et ikke kjenner eller forstår. Jeg-et snur og gjør en oppvurdering av du-et, og sier at hen er en innfallsåre til hans pumpende hjerte. Denne formuleringen gir romantiske konnotasjoner, da et pumpende hjerte ofte er et bilde på forelskelsens spenning. De tre siste verslinjene bygger på det samme språklige bildet som har vært gjennomgående i flere kursiverte avsnitt, der å gå gjennom gater er et bilde på erindring. Igjen identifiserer jeg-et seg som en søkende, søkende et deg. Om det er snakk om et kjærlighets-du er det tydelig at dette

du-et også befinner seg i jeg-ets fortid. Samtidig kan det være sin barndom jeg-et søker. I erindringsprosessen er det klart at jeg-et oppsøker sin barndom nettopp fordi det er noe han ikke helt forstår, som han ikke er kjent med. Når da barndommen blir identifisert som en av innfallsårene til jeg-ets pumpende hjerte, betyr det at jeg-et ser på barndommen som en av de tingene som fortsatt har betydning i livet hans, og som gitt han de erfaringer og interesser han har i dag.

Generelt har de åtte kursiverte avsnittene flere formuleringer som kan tolkes i retning av en romantisk du: «*Ventet ikke på Bach/Men på din musikk*» (Yttri, 1998, s. 34), «*En moderne utgave/Av botticellivenusfødsel*» (Yttri, 1998, s. 38), «*Alle disse menneskene/Pluss deg/Blir et umulig regnestykke*» (Yttri, 1998, s. 44). Men dette bildet er langt fra entydig, for samtidig er det like relevant å lese også kjærlighets-avsnittene som dedikert til barndommen og fortiden. Bruken av åpningslinjen «*Kjærlighet:*» blir da uklar. Det kan være en forflytning mot et romantisk kjærlighets-du, men kan også tolkes som en forsoning med sin barndom, et ønske om å vise kjærlighet til seg selv. Det kan også være lengsel mot erotikk og kjærlighet mellom to personer som aldri har funnet sted. Jeg-et «venter» på kjærlighetens musikk, en kjærlighet som han ikke har opplevd enda.

4.4.5 Gjenoppvekke drømmen

I de siste kursiverte avsnittene blir et nytt språklig bilde introdusert: Fortiden som en drøm jeg-et prøver å vekke tilbake til live.

Kjærlighet:

Jeg har vært på det sted

Der du postet min skjebne

Noe av en drøm

Men fant ut at drømmer

Like lite lar seg gjenoppvekke

Som virkeligheten (Yttri, 1998, s. 39).

Fortidstematikken og ønsket om å fremkalle barndommen er det mest fremtredende i dette avsnittet, selv om det er et av de såkalte kjærlighets-avsnittene. Når jeg-et sier han «har vært på det sted der du postet min skjebne» kan han snakke han til barnet i seg selv. I sin erindring har han oppsøkt de skjebnesvangre øyeblikk, som han mener har staket ut kursen for resten av sitt liv. Det kan også være et kjærlighets-du han henvender seg til. Da ser jeg-et denne relasjonen eller fraværet av relasjon, som noe skjebnesvangert for hans oppfattelse av seg selv og

romantikk i ettertiden. Han betegner denne fortiden som «noe av en drøm». Så skjer en speiling av fortid og fremtid. Jeg-et har prøvd å gjenoppvekke denne drømmen av en barndom eller romantisk relasjon, og funnet ut at det ikke går. Han kommer ikke tilbake til den eventyrlige og drømmeaktige fortiden, som er tapt for alltid. Jeg-et sier han heller ikke klarer å gjenoppvekke virkeligheten. På samme måte som at han finner ikke tilbake til drømmen om fortiden, finner han heller ikke tilbake til fortiden som slik den var. Jeg-et leter etter det konstituerende for sin identitet, men finner det ikke.

Drømmemotivet er også til stede i det avsluttende kursiverte avsnittet:

Kjærlighet:

Da jeg krysset den gata

For tjue år siden

Gikk jeg over fra en verden

Til en annen

Uten selv å vite det

Men når jeg fortsatt skriver

At min barndom har gitt meg en verden

Og en ensomhet

Skratter du så hardt i meg

Som om alle barndommer ga verdener og ensomheter

Drømte jeg kom til deg

Gikk av den drømmen

Og jeg gikk mot deg (Yttri, 1998, s. 46)

Gaten jeg-et krysset for tjue år siden er et bilde på flyttingen fra Grünerløkka til andre deler av Oslo, men også et brudd med den romantiserte barndommen i jeg-ets erindring. Jeg-et tenker seg dette øyeblikket som et livsviktig vendepunkt, og leser nærmest resten av sitt livs utvikling ut fra dette. Han skriver «Uten selv å vite det», fordi det er først i ettertid gjennom erindring at perspektivet har kommet til å klare å se hvordan livet henger sammen. Ved verslinjen «Men når jeg fortsatt skriver» kommer vi inn i en ny del der jeg-et slår fast at barndommen har satt sine spor ved å ha gitt han sin verdensforståelse og ensomhet som kommer med den. På neste linje svarer jeg-et seg selv, der barnet i han skratter eller ler av han, og sier at dette er ikke unikt, dette skjer med alle. Denne «skrattingen» er tvetydig, da den heller gir følelsen av hånlatter enn sympatisk medfølelse. Den understreker også subjektet som spaltet, et du som finnes inne i jeg-

et. Dette du-et sier at vi er alle påvirket av vår fortid, den har gjort oss til den vi er i dag. Men det innledende «Som om» destabiliserer dette utsagnet. Sier barnet i han at han tar feil, at det ikke er sant at vi er determinert ut fra vår barndom? Er latteren fra du-et og denne ironiske kommentaren et motsvar på jeg-et forståelse av barndommen som autoritet over slik jeg-et har det i dag? Ut fra denne forståelsen skjer det en radikal endring i jeg-ets selvforståelse i dette siste avsnittet. En del av han skjønner at han faktisk ikke er styrt fra fortiden, men kan selv velge hvordan han vil leve sitt liv. En annen forståelse at du-et sier at ikke alles barndom fører til ensomhet, bare hans, en allmennmenneskelig betraktning. Dette er tanken jeg-et selv har, og anerkjenner dermed prosjektet jeg-et har drevet på med gjennom diktet der han gransker sin fortid. Ordene «Som om» kan også vise til at jeg-ets uttalelse er så åpenbar at den er verdt å le av. En del av han forstår at så klart påvirker vår fortid oss, og at denne selvransakelsen er på mange måter nytteløs.

De tre siste linjene gir et tvetydig bilde. Jeg-et drømte seg mot et deg, men gikk av drømmen. Dette deg-et kan være barndommen, en fortid han forstår er umulig å gjenoppvekke. Han forstår at hans blikk på fortiden som romantiserende, at han ikke kan leve i barndommens virkelighet lenger. Men fortsatt velger han gå videre mot et du. Hvem er du-et her? Har jeg-et kommet seg forbi den oppvurderte barndommen i sitt sinn og går mot noe mer ekte? Har han klart å løsrive seg fra sin tilbakeskuende posisjon, og beveger seg heller mot framtiden? Først «kom» han til deg, en formulering som ikke i seg selv sier noe om jeg-et som aktiv. «Å gå» er derimot en aktiv handling, som skjer både når han velger å gå av drømmen, men også når han beveger seg mot du-et i den avsluttende verslinjen. De to samme bevegelsene beskrives, «kom til deg» og «går mot deg», men gjennom små endringer i språket blir handlingene ulike. Det jeg-et beveger seg mot kan også være et romantisk objekt som representerer en vei ut, en mer håpefull framtid. Men om de siste linjene her kan tolkes som jeg-ets løsrivelse fra sin erindrende og drømmende prosess, brytes dette ned av diktets avsluttende strofe.

Kveldens siste låt toner ut
Og en ny stillhet begynner
Vi kryper hjem til våre halvnakne rom
Med farge-TV 'n
Og den halvnakne sigøynerpiken på veggen
Til et taust ekko fra Elvis
«Don't be cruel» (Yttri, 1998, s. 46).

Festen er over, musikken er stanset, og for jeg-et og de andre gateguttene, «vi», er det nå på tide å dra hjem. Den eksistensielle stillheten slår inn, der ensomhet og utenforskap er de rådende følelsene. Menneskelig kontakt og nærhet er byttet ut med farge-TV og en plakat av en halvnaken poster-pike på veggen, begge deler representanter for et kommersialisert forbrukersamfunn. Poster-piken viser også objektiviseringen av kvinner i det offentlige rom, og jeg-ets mangel på romantisk nærhet. På den nest siste linjen beskrives Elvis' sang som et motstridende taust ekko. Et taust ekko kan forstås som en lyd eller setning som konstant er til stede i bakgrunnen, som slår og bølger frem og tilbake i jeg-ets sinn. Dette er den nye stillheten, der eksistensielle og destruktive tanker runger i hodet på jeg-et. Det er dette siste ordet i sitatet fra Elvis som runger igjen i jeg-ets sinn: Cruel. En annen forståelse kommer frem om man ser på hele linjen fra sangen:

“You know I can be found sittin' home all alone
If you can't come around at least please telephone
Don't be cruel to a heart that's true”

Har jeg-et en selvforståelse av seg selv som en med et «ekte hjerte», slik Elvis synger det? En kan tolke at en med et ekte hjerte er en som tør å være seg selv, som lever etter sine overbevisninger og følger sine lidenskaper. Å ha et ekte eller rent hjerte er å være tro mot seg selv og sine idealer. Til tross for motgang har jeg-et tatt kampen, han har tatt sine slag, men reist seg gang på gang. Et rent hjerte kan også vise til en ren kjærlighet, at man ikke skal behandle den som elsker en dårlig. Bildet av jeg-et alene i et rom er en kontrast til begynnelsen av langdiktet, hvor det legges vekt på at det er i de åpne parkene jeg-et har vokst opp i. Jeg-et har beveget seg fra det åpne til det lukkede, det varme til det ensomme. Samtidig viser den populærkulturelle referansen det problematiske jeg-et føler med det nye markedsstyrte samfunnet, der det nå ikke er parkfugl jeg-et omgir seg med, men underholdnings-TV og falske drømmer presentert gjennom reklameindustrien. De populærkulturelle referansene på slutten skiller seg fra de høykulturelle referansene i resten av diktet.

4.4.5 Oppsummering

Det er de i de kursiverte partiene det lyriske trer tydeligst frem. Tvetydigheten i anropelsene, sammensmelting mellom jeg-et og omverdenen, og erindringstematikken er gjennomgående størrelser i disse avsnittene, som bryter opp fortellingen som kommer frem i de ikke-kursiverte partiene. De bringer oss hele tiden tilbake til det lyriske nå, erindringspunktet, og destabiliserer subjektet ved at det hverken er helt episk eller helt lyrisk. Slik Kamboureli påpeker blir subjektet

i langdiktet dislokalisert i spillet mellom det episke og lyriske, i det lyriske jeg-ets søken etter en fortelling. De kursiverte partiene har hovedvekt på det lyriske, og som jeg skal vise i de neste kapitlene har det ikke-kursiverte mer vekt på fortellingen, det episke. Tvetydigheten i anropelsene sammen med Narkissos- og speil-tematikken bygger opp sammensmelting av subjekt/objekt.

4.5 Bokseren - Metaforbruk

Den ledende metaforen i diktsamlingen er boksemetaforen. Bokseren er kallenavnet til jeg-et i diktet, angivelig gitt han allerede ved fødestuen. Han identifiserer seg selv som en bokser, og boksekampen blir et bilde på livet hans. Samtidig brukes begreper og ord tilknyttet boksing for å skape en dobbelthet i språket. Når jeg-et sier «Og jeg traff deg ikke på tretten år fattern» (Yttri, 1998, s. 18) forstår man dette både ut fra konteksten i diktet, den fraværende faren, men også som en del av boksemetaforen, jeg-et som sirkler inn faren og ikke klarer å treffe han med sine slag. Om jeg-et slår for å skade, eller heller strekker ut en desperat arm i håp om kontakt, tillegger boksemetaforen enda et lag. For kampen jeg-et står i er ikke nødvendigvis en kamp for å slå knock-out på en motstander. Først og fremst er boksemetaforen en språklig lek som beriker *Bokserens Blod* med en gjennomført metafor og dobbelthet, som også knyttes tematisk til jeg-ets følelser knyttet til søken og motgang.

Boksing som sport er et interessant fenomen i den moderne verden. Det er en urhandling, satt inn i en sivilisert ramme. I sentrum er vold og aggresjon, dyder som vi gjør store tiltak for å holde unna samfunnet ellers. Likevel er dette kjernen i øvelsen som skal utføres. Enkelte vil argumentere for at det er en prøvelse på teknikk, fysisk styrke, disiplin til trening og mental konsentrasjon. Men det grunnleggende premisset er det samme. To mennesker skal slå hverandre i hode og torso til den ene ikke lenger kan stå oppreist. Hva er bokserens «blod»? Er det bokserens eget blod, som renner fra nesen og ned i munnen? Er det motstanderens blod som sjatterer boksehanskene med en dypere rødfarge? Blodet kan være den livsnødvendige væsken inne i kroppen, som frakter oksygen til musklene. Det gir virilitet til å fortsette kampen videre, og som hele tiden strømmer gjennom årene våre. Helt til dagen det ikke gjør det. Men blodet kan også være slekten, en metafor for generasjoner som har vært og generasjoner som skal komme. Med tittelen *Bokserens Blod* viderefører Yttri livsmotivet på samme måte som i sin første diktsamling *Turister i nattens lugar*. Denne gangen med et annet perspektiv. Livet er ikke lenger en reise i en klaustrofobisk natt, men en boksekamp i en ring (en ring som egentlig er en firkant). I denne kampen står bokseren uten annen støtte enn seg selv, sitt eget blod som bruser i årene, og sin forhistorie, bakgrunnen som har gjort han til den han er i dag.

I forfatter Geir Angell Øygardens sosiologiske avhandling *Den brukne nesens estetikk : En bok om boksing* (2001) følger han to bokseklubber i Sverige over fire år for å undersøke boksekulturen. Han er selv deltagende i bokseklubben, etter en metode han kaller «fullkontakt-sosiologi» (Øygarden, 2001, s. 29). Han skriver at han i avhandlingen vil formidle noe sårt (Øygarden, 2001, s. 11). Han sliter med å sette de riktige ordene på følelsene han knytter til boksing. For boksing, for han, er følelser:

Under arbeidets gang har jeg flere ganger undret over forholdet mellom brutalitet og kjærlighet. Av dem som har et stort anlegg for brutalitet, har jeg ikke sjelden funnet et stort anlegg for kjærlighet; ikke likegyldighet, ikke hat (Øygarden, 2001, s. 11).

Overskridende følelser og handlinger, som både vold og kjærlighet kan kalles, henger ofte sammen. Og om det ikke er følelser man nødvendigvis kjenner på samtidig, så finnes det likheter. Det overveldende, ukontrollerbare, rettet mot et objekt. Øygarden skriver at boksing er for brutalt til å klassifiseres som sport, og for blodig til å være kultur: «Og om ikke sport og om ikke kultur, så kanskje snarere religion. Religion på sitt mest intense er både blodig og brutalt» (Øygarden, 2001, s. 29). Boksing er altså noe mellom natur og kultur, det lidenskapelige og tilbakeholdte, en regulert menneskelig handling med det siktemål å slå og bli slått så hardt som mulig, men fortsatt holde alle ti runder. På samme måte er *Bokserens Blod* et verk som beveger seg i grenseland mellom to størrelser, det episke og det lyriske. Gjennom den lange formen er den er både strukturert og lidenskapelig, fortellende og intens. Slik en bokser i ringen er *Bokserens Blod* behersket når det trengs, helt til slaget skal falle og alle følelser må slippes ut. Samtidig gir boksemetaforen i *Bokserens Blod* språket et ekstra meningsrom, som åpner for flere tvetydigheter for det lyriske jeg-ets relasjon til sine omgivelser og seg selv.

4.5.1 Jeg-et som en bokser

Jeg-et har en sterk forståelse av seg selv som en bokser, et navn han ble tildelt når han ble født:

Ingen ombyting på klinikken
Det yngste menneske i verden
Der jeg ble halt ut
Fra min mors leber
Umiddelbart skjenket tilnavnet bokseren
Av hvite sykepleiersker
Som bleknet av skrekk

For det yngste bokserfunn i verden (Yttri, 1998, s. 18).

Den første setningen peker på faren, som også identifiseres med boksing. Jeg-et kjenner igjen seg selv i han, og forstår at han er sønn av faren sin. Han blir «halt ut» av moren, som kan tilsi at selve fødselen også fortonet seg som en kamp. Hvorfor sykepleierne tildeler han navnet bokseren og blekner av skrekk kommer ikke tydelig frem. Det kan være på grunn av likhet med faren, en vanskelig fødsel, eller fysiske kjennetegn. Det viktigste er likevel jeg-et har vært identifisert med boksing helt fra sin fødsel, av andre og seg selv. En grunn til at dette er viktig for jeg-et, er at han også identifiserer faren med boksing. Dette kommer frem av bildet som jeg-et har av faren, og av at faren var en som «slo knock out på omgivelsene» som ung (Yttri, 1998, s. 18). Identiteten som bokser blir da ikke bare en måte for jeg-et å karakterisere seg som en som kjemper i livet, men også for å markere slektskap og likhet med faren.

Men jeg-ets slag rundt seg gjøres ikke med knyttnevene. Hans våpen er ikke boksehanskene, men ordene:

Jeg var verdens yngste amatørbokser
Siden har jeg slått om meg
Gått rundt som karikaturen på individualisten
Med luftputer i orda
Med støtfanger i følelseslivet
Har slått om meg med hundremetere av ord
For sprinterhjerner
Fra mitt septiske hjerneliv
Har jeg slått om meg
Uten å ha drept for mange?
Slått om meg med reiser
Som brakte meg til Bombays slum
Åt hummer på Taj Mahal hotel
Verden er også et horehus (Yttri, 1998, s. 17).

Jeg-et som verdens yngste amatørbokser er en gjentakende frase, som sier noe om at jeg-et følte at han tidlig måtte begynne å kjempe mot motgang. Jeg-et har gått i motsatt retning av det kollektivistiske miljøet han hadde i barndommen, og blitt en individualist som mener han ikke trenger andre for å være lykkelig. Jeg-et bruker metaforer fra det teknologiske for å vise

avstanden han føler og til dels har skapt selv med ordene han har slått rundt seg med. «Luftputer i orda» viser både hvordan ordene er tomme, de er bare luft, men også hvordan det har skapt distanse til det rundt. På samme måte som støtfangeren absorberer energi og gjør kollisjonen mindre kraftfull, har jeg-et gjort seg nummen til ordene og opplevelsene som har truffet han. Ved hjelp av språket holder han mennesker på avstand, i frykt for å bli såret selv. «Hundremetere» og «sprinterhjerter» tilhører samme semantiske meningsfelt, som igjen bygger på avstand og distanse. Tonen er gjennomgående selvransakende og kritisk. Dette viser jeg-ets forhold til språket som noe som kan være destruktivt, i veien for en god relasjon til andre mennesker. Språket skaper ikke bare kommunikasjon og trygghet, men distanse og ensomhet. Dette er ikke den gjennomgående språkholdningen i diktet, der språk heller er en mulighet for jeg-et å komme nærmere sin slekt og fortid, men noe som preger deler av samlingen.

I ettertid kaller han seg selv for «septisk», giftig, og spør om han ikke har brent for mange broer til de rundt seg, «drept for mange». Et aspekt som også har skapt avstand mellom jeg-et og de andre er hans reiser, her vist med India. Den avsluttende linjen er en kommentar til verdens absurditet, der han kan spise hummer samtidig som mennesker lever i ekstrem fattigdom rett utenfor hotelldøren. Den avsluttende linjen kan leses kapitalismekritisk, der et kjent argument er at vi alle selger oss selv for lønn på samme måte som prostituerte, det er bare ulikt hvilke deler av oss vi selger.

Sammenkoblingen av ord og boksing opptrer flere steder i samlingen, som i møte mellom jeg-et og faren: «Stiller jeg med boksehansker bak siklende vitser» og «På mine egne skitne negler/Banker jeg en vits» (Yttri, 1998, s. 19). Komikk blir et forsvar mot det såre i å møte igjen faren etter så lang tid.

4.5.2 Ringen er sluttet/Den er en firkant

Boksemetaforen blir etter hvert i samlingen et bilde på jeg-ets oppløsning og destabilisering:

Jeg går en ny runde
Med meg selv
Skyggebokser mot speilet
Finter
Treffer mitt eget speilbilde
Med en rett høyre
Slår opp et kutt
Speilet blør (Yttri, 1998, s. 39).

Dette er det avsluttende avsnittet i en avdeling som tematiserer jeg-ets splittede subjektsfølelse. Her brukes boksemetaforen her for å vise spaltingen jeg-et føler på. Åpningslinjen viser tydelig dobbeltheten i boksemetaforen, der han går en runde med seg selv i bokseringen, men også beveger seg videre i livsløpet. Å gå en runde med seg selv brukes også for å vise til et selvoppgjør. Han går inn i en runde av selvransakelse og tvil, hvor han først bare skyggebokser mot seg selv i speilet, en slags trening eller lek uten at det er reel kamp. Halvveis blir det oppdelte jeg-et tydelig, når han finter ut sitt eget speilbilde, og treffer med en rett høyre. Et konkret bilde dannes: Jeg-et slår speilet, som kutter opp knyttneven. Blod fra knyttneven fester seg på speilet, og både speilet og jeg-ets speilbilde «blør». Samtidig ser jeg-et speilbilde ulikt seg selv, som han ikke føler kjennskap til. En dissonans oppstår mellom slik han fremstår i speilet, og slik han føler at han er. Igjen alluderes det til Narkissos-myten, jegeren som ikke kjenner igjen seg selv i vannspeilet. I erindringen spiller jeg-et seg selv i byen, men kjenner igjen sine egne øyne i rennesteinen. Her er identifikasjonen med speilbildet brutt. Han kjenner ikke lenger igjen den andre, i det han kun føler at speilet blør, og ikke han selv.

Til slutt begynner bokseren å bli sliten av kampen:

Bokseren liker å sitte

I sitt hjørne

Med flankene dekket

Ringene er sluttet

Den er en firkant: (Yttri, 1998, s. 41).

Utdraget er begynnelsen på den lengre monologen knyttet til hva jeg-et kaller gateguttene: sinte, unge menn uten betydningsfulle relasjoner, som ikke finner seg til rette i samfunnet. Bokseren, gateguttene, og den tidligere nevnte bakgårdsbastarden er alle betegnelser på den samme gruppen, men med enkelte nyanseforskjeller. Bokseren er den metaforen som er tettest knyttet til jeg-et, men som også kan betegne et «vi». Bokseren representerer kampen i livet, hvordan jeg-et og hans likemenn fortsetter å reise seg selv om de blir slått ned gang på gang. Gateguttene viser hvordan de vandrer hvileløst gatelangs på leting etter mening, og bakgårdsbastardene understreker den sosiale bakgrunnen, fra trange bygårder og tøffe kår. I utdraget over har livskampen begynt å tære på. I hjørnet er ikke bokseren redd for å bli slått fra sidene, i betydning av at ved å trekke seg tilbake og minimere menneskelige relasjoner blir man heller ikke såret. Men dette er ikke en strategi for lengden, da vi alle er avhengige av et fellesskap. At ringen er sluttet, betyr at noe har fått en avslutning. Bokserens kamp er snart over. En sluttet ring er også

en lukket ring man ikke kommer seg ut fra. Jeg-et er fanget i kampen til siste slutt. Et siste lag av mening i linjen er den intertekstuelle referansen til Knut Hamsuns siste tradisjonelle roman *Ringens sluttet* fra 1936. Den neste linjen utvider forståelsen av den sluttede ringen, ved å hevde den er en firkant. Her pekes det på en feil i språket. Det vi kaller bokseringen er faktisk ikke en sirkel. Jeg-et har brukt ordene som beskyttelse, men ofte strekker ikke ord til. Firkanten bryter til dels opp tanken om det sykliske, men ikke helt. Firkanten er også sluttet, men med en annen form enn sirkelen, med sine hjørner og rette linjer. Kanskje firkanten fungerer som en like god metafor for livsreisen som sirkelen, med hjørner og vendinger som sender oss i en helt ulik retning enn der vi var på vei. Firkanten og ringen bør også leses opp mot undertittelen til samlingen: *Gata og ringen*. Rette gater og blokker fortøner seg som firkanter. Ringen der jeg-et har levd og kjempet er også gatene og boligblokkene der han vokste opp.

I et avsnitt blir boksemetaforen kombinert med samfunnskritikk, og selvmordet:

Likevel hersker
Et enten eller
Over jordmenneskeinnvollene
Enten må du bli helt lik
Eller bare lik
Bare begå selvmord
På ditt eneste deg
Eller slå i hjel nabokroppen
Fordi han stopper verden
Fra å bli din verden (Yttri, 1998, s. 43).

Noe hersker over «jordmenneskeinnvollene», som på mange måter gir et pessimistisk bilde av menneskets vilkår i samfunnet. Jeg-et ser bare tre mulige veier å gå, som samfunnet har bestemt. Enten må du bli konform, bli som alle andre for å passe inn, «bli helt lik». Dette er en form for åndelig selvmord, der du gir opp din integritet og individualitet for å passe inn. Den neste muligheten er «bare lik», i form av det konvensjonelle selvmordet. Dette er den definitive slutten, utført «På ditt eneste deg». Den siste muligheten er å svare undertrykkelsen med sinne. Her kan man «slå i hjel nabokroppen», fordi det tilsynelatende er de andre menneskene som stopper oss fra å få utfolde oss og være som vi er. Politisk sett er det ikke mot naboen sinnet burde rettes. Det er ikke medmenneskene som stopper oss, men heller det overgripende systemet. Naboen er noen som er ved siden av oss, som vi ofte tenker er i samme posisjon

økonomisk og sosialt som oss selv, og det vil derfor være fåfengt å rette sinnet mot han. Samtidig kan de siste linjene leses som noe frigjørende for jeg-et. Flere ganger opptrer jeg-et som splittet, og viser til to ulike deler av seg selv. Å «slå i hjel nabokroppen» kan være en måte å kvitte seg med bagasje, de vonde følelsene og erfaringene som hindrer jeg-et fra å bevege seg videre. Vonde opplevelser fra fortiden hindrer jeg-et fra å kunne bevege seg mot framtiden, fra å gjøre verden til sin egen.

4.5.3 Kvalt i et reklameprogram

Et aspekt ved jeg-ets fremmedgjorthet overfor sine omgivelser er jeg-ets forståelse av hvordan samfunnet har utviklet seg fra kollektivistisk til individualistisk. Klassebevissthet gjennomsyrrer diktet, og både markedsliberalisering og kulturkløft i utdanningsinstitusjoner er viktige temaer i jeg-ets liv. Som jeg skal utdype i kapittelet om moren blir hun brukt som et bilde på ulikhetene i samfunnet, økonomisk og sosialt. Hun er den lavtlønnete arbeideren bak slakterdisken, som gjør klar biffer hun aldri selv vil ha råd til å kjøpe. Mot slutten av langdiktet blir det markedsstyrte samfunnet en viktig markør for jeg-ets manglende følelse av samsvar og kontakt med verden:

Å hei hvor det går over all forstand
Og rullgardinene trekkes for
Den aller siste rest av fornuft
Blir kvalt i et reklameprogram
For den virkelige tingen
Mens bakgrunnsmusikken synger
Dumhetens absolutte internasjonale
Går vi inn for landing
I det supreste markedet
Stappfullt av den virkelige tingen
Mellom beina gir vi atter liv
Tilbake til brødskorpa
Og det skjer hele tida (Yttri, 1998, s. 45).

I det ellers presise og alvorlige språket i *Bokserens Blod* blir formuleringen «Å hei hvor det går» et tegn på noe ute av kontroll, slik framgangen i samfunnet går for fort uten bremses. Reklamen er det ytterste symbolet på inautentisitet, som legger et slør for det det som er ekte i verden som ligger bak. At reklamen presenterer «den virkelige tingen», er et ironisk utsagn.

Det er heller hva selgerne bak vil at du skal tro: «Kjøp dette produktet, og du vil bli lykkelig». Det samme kan sies om at supermarkedet inneholder de virkelige tingene. Det supreste marked viser heller overfloden av ting vi egentlig ikke trenger. Bakgrunnsmusikken i kjøpesentrene, «Dumhetens absolutte internasjonale», vrir om på en av arbeiderbevegelsens mest kjente sanger. Kjøpesenter-hymnen representerer heller kapitalistene enn arbeiderne, i deres søken etter profitt.

I det avsluttende avsnittet, der jeg-et sitter alene på sitt rom med TV-en og en plakat av en halvnaken pike, blir populærkulturelle gjenstandene symbolet på ensomheten jeg-et føler. Han har tilgang til mennesker og underholdning på en skjerm, men føler ingen nærhet. Han har et bilde av en halvnaken kvinne på veggen, men ingen romantikk i livet.

4.5.4 Nedskrivning

Erindringsprosessen til jeg-et er en skriftlig prosess, der hans fortidige minner og nåværende refleksjoner samles i diktet. Flere steder kommer det frem at jeg-et skriver, og at *Bokserens Blod* ligner jeg-ets eget verk. Som allerede nevnt når jeg så på boksemetaforen, bruket jeg-et ord som beskyttelse mot omgivelsene sine, men også som utforskning og undersøkelse. Han håper de kan være mer enn bare et skjold, men også noe som kan hjelpe han i situasjonen han befinner seg i.

Mine utkast
Er kanskje intet annet
Enn forsøk på kartlegninger
Av egen galskap
Med tungrodde ordstabler
Strekker murene seg
Mot språkfattige lesesalslandskaper
For de store ordenes tid
Er ikke forbi
Disse seansesidene
Er mitt siste tilfluktsrom
Som vokser og vokser (Yttri, 1998, s. 35).

Jeg-et identifiserer sin egen skriveprosess som en måte å undersøke sitt eget sinn på, kartlegge sin egen hjerne. Erindring er, som nevnt, en undersøkelse av hvordan ting fremstår i minnet. En

blanding av hva som skjedde, hva som huskes, og hvordan det tolkes i dag. De «tungroddede ordstaber» jeg-et arbeider med i skrivingen er en kontrast mot «språkfattige lesesalslandskaper». Murene strekker seg, som man kan tolke som at jo mer jeg-et arbeider med utkastene sine, jo lenger unna føler han seg omverden rundt han. Han har fortsatt tro på litteraturen og kunstens betydning, «de store ordene», som er borte fra de språkfattige lesesalslandskapene. Determinativet i linjen «Disse seansesidene» sier at diktet vi leser er diktet jeg-et skriver på. Seansesider kan bety at sidene han skriver har et slags bestemt innhold, men en seanse kan også være et spirituelt ritual. Nedskrivningen er viktig for jeg-et som beskyttelse mot følelser og vonde opplevelser, hans «siste tilfluktsrom». Han sier at dette tilfluktsrommet vokser, som betyr at han sklir mer og mer inn i den verdenen som ordene og litteraturen gir, og deltar mindre i den virkelige verden.

4.5.5 Intertekstualitet

Jeg skal ikke foreta meg en uttømmende analyse av alle former for intertekstualitet i *Bokserens Blod*. Teksten er full av partier som det ville vært spennende og lese opp mot andre verk, men det er ikke denne oppgavens siktemål. Men tre forfattere er eksplisitt nevnt i *Bokserens Blod*, som jeg kort skal kommentere.

Epigrafen til *Bokserens Blod* er et sitat av poet Kjell Erik Vindtorn, også kjent som Triztán Vindtorn. Vindtorn var også fra Drammen, og venn av Nils Yttri. Epigrafen sier: «En flyktning «krysser» sin sol» (Yttri, 1998, s. 5). Dette er en omskriving av tittelen på Aksel Sandemoses mest kjente verk, *En flyktning krysser sitt spor* (1933), romanen mest kjent for å introdusere «Janteloven». *En flyktning krysser sitt spor* har et tydelig jeg-perspektiv, fra en forteller som tyr til skriften for å rekonstruere erfaringene fra sitt liv. Situasjonene som skildres er fortalt gjennom jeg-fortelleren, som i narratologien kalles en upålitelig forteller på grunn av at han selv er en del av historien. Her finnes det store likheter mellom romanen *En flyktning krysser sitt spor* og *Bokserens Blod*, som Yttri viser gjennom epigrafen. Titlene berører også det samme meningsfeltet: livet som en reise og som en kamp, der man på et punkt kommer tilbake til et sted man tidligere har vært. Omskrivingen til Vindtorn tolker jeg ganske likt som den opprinnelige tittelen, med noen tillagte nivåer. Skiftet fra «spor» til «sol» legger til en syklisk dimensjon ved sitatet, både i form av at sola er rund som bokseringen, og at jorda går i bane rundt sola. Skiftet mellom lys og mørke er også et gjentatt motiv i *Bokserens Blod*. I sammenheng med boksetematikken blir ordet «krysser» ikke bare en forståelse av noen som oppsøker sin fortid, men også går i konflikt med den i form av et kryss-slag. Samtidig er Vindtorn kjent som en surrealistisk dikter, der språklek og ordspill er en viktig del av hans

poesi. Sitatet er ikke fra en av hans publiserte samlinger tilgjengelig på Nasjonalbibliotekets hjemmesider, så dette kan være et sitat muntlig overlevert mellom de to vennene og forfatterkollegaene.

De to andre forfatterne som er eksplisitt nevnt er Rolf Jacobsen og Gunnar Ekelöf. I et av de siste avsnittene i *Bokserens Blod* samles intertekstuelle referanser og frykt for en ny krig:

Og verden vandrer videre
Mot en ny krig
Som hele tiden er en krig
Men ingen har skrudd på den berømmelige bryteren
Som på det språket kalles for knappen
Og Rolf Jacobsen skriver
At det er sent på jorden
Som Gunnar Ekelöf før ham
Og Rolf Jacobsen er så rolig
Når han leser sine dikt til jorden
At det er nesten for ille
At det kunne gå galt med dette eksperimentet (Yttri, 1998, s. 45).

Først skildres situasjonen under den kalde krigen. Følelsen av å prøve å unngå en ny krig, samtidig som en stille krig hele tiden utspilte seg. «Den berømmelige bryteren» henspiller på trusselen om atombomben. Nils Yttri skrev magistergradsavhandling om Rolf Jacobsen, og er uten tvil inspirert av formspråk og tematikk. Sitatet «Det er sent på jorden» opptrer i flere av Jacobsens dikt, blant annet i «Stillheten etterpå» fra samlingen med samme navn fra 1965. Diktet er kulturkritisk, i det det skildrer samfunnets jag etter ny teknologi og «fremskritt» på bekostning av mennesket og natur. Et utdrag fra diktet:

Kom igjennom det og bli ferdige
med festforberedelser og åtte rekkers
tippekuponger,
indeksfamilier og markedsføringsanalyser
for det er sent,
det er altfor sent,
bli ferdige og kom hjem

til stillheten etterpå
som møter deg som et varmt blodsprøyt mot pannen
og som tordenen underveis (Jacobsen, 1965, s. 15).

Yttri og Jacobsens kulturkritikk er av samme karakter. Begge kritiserer det moderne samfunnet, Yttri med hakket mere vekt på den økende markedsstyringen og økonomiske anliggender. For begge er stillheten og tomrommet det moderne skaper i menneskers liv et viktig aspekt. For Jacobsen er stillheten noe truende, men også noe nødvendig, slik diktet avslutter:

Stillheten
som legger seg som en fugleunge mellom dine hender,
din eneste venn (Jacobsen, 1965, s. 16).

Stillheten blir her en trøst, noe positivt vi må ta vare på. Stillheten i avslutningen av *Bokserens Blod* gir ikke samme trøsten. Det er en annen form for stillhet: «Og en ny stillhet begynner» (Yttri, 1998, s. 46). Denne stillheten bryter med den tidligere, og signaliserer at vi nå er kommet til noe nytt, for både samfunnet og jeg-et.

Den svenske forfatteren Gunnar Ekelöfs debutsamling *Sent på jorden* (1932) er et tidlig modernistisk verk, som beveger seg rundt flere av de samme temaene som Yttri. Ekelöfs samling omhandler blant annet utenforskap og sammenbrudd, som med sine surrealistiske trekk kommer frem gjennom både form og nyskapende språk. Selve sitatet blir brukt i to dikt i samlingen: «meningslöst orakel» (Ekelöf, 1962, s. 61) og «kosmisk sömngångare» (Ekelöf, 1962, s. 64). «meningslöst orakel» handler om selvmordet i en klaustrofobisk og fremmed verden. Prosadiktet avslutter: ” ... vars fåglar vinden redan hänger upp i tradens förvridna grenar som nödrop jag vill inte dö jag vill inte dö och kan inte leva . . det är sent på jorden” (Ekelöf, 1962, s. 61). Jeg-stemmen i diktet er desperat og intens i sin søken etter en utvei, og den avsluttende setningen er både en dom over seg selv og sine omgivelser. «kosmisk sömngångare» er mindre definitiv i sin pessimisme, og stiller seg mer søkende overfor både det vonde og det gode i livet: «hjälp mig att söka hjälp mig att söka for kärlekens skull och tårarna som/förvandlats till pärlor djupt ner i havet» (Ekelöf, 1962, s. 64). Slik *Bokserens Blod* gjør i enkelte partier, søker diktet til det kosmiske for svar, der alt mellom jord og himmel har betydning. Men også her ender diktet i ensomhet og tomrom: «trött och meningslös som ett svar utan fråga eller en fråga utan svar.../trädena klär av sig stjärnorna börjar falla/det är sent på jorden» (Ekelöf, 1962, s. 65). Både Yttri og Ekelöf bruker kosmiske elementer for å skrive

om destruktive og mørke aspekter ved tilværelsen, samtidig som gjentagelsen er et viktig språklig virkemiddel for begge.

Rolf Jacobsen leste flere av sine egne dikt høyt til innspilling fra 1963 til 1992. Hans dikt handler ofte om teknologipessimisme og natur vs kultur, så når han leser de til jorden, kan man si at jorden er både tema og mottaker. Han og Ekelöf, som representanter for kunsten, settes opp mot som motsetning om forfallet av kulturen ellers, hva Yttri kaller «eksperimentet». Kunsten er valgt bort i det nye samfunnet, som preges av enkel popkultur og markedsstyring. Kunsten er også en viktig størrelse i jeg-ets eget liv, der han i erindringen ser både sin egen og sin slekts fortid i sammenheng med kunsten. Med disse allusjonene peker diktet på den eksistensielle modernismen som Yttri og *Bokserens Blod* er inspirert av. Samtidig har *Bokserens Blod* mye til felles med den ideologiske og politiske 70-tallsliteraturen, som kommer frem gjennom samfunnskritikken i diktet. Igjen er det langdiktets sammensatte form som gjør at dette kan blandes.

Metaforbruken er en sentral del av det lyriske ved *Bokserens Blod*. I et langdikt som strekker seg over 40 sider vil metaforbruken være enorm, og for stor til at jeg har kunnet bre over alt i denne oppgaven. Andre gjennomgående metaforer jeg ikke har fått kommentert utfyllende er blant annet seilas på havet, spill mellom lys og mørke, og musikk og lyd som et bilde på jeg-ets indre. Jeg har heller fokusert på den klart mest tilstedeværende metaforen, boksemetaforen, for å vise hvilken effekt den har på diktet. Metaforbruken er i *Bokserens Blod* et av de elementene som blander det episke og det lyriske. De episke, ikke-kursiverte delene om sted og slekt er avsnittene der denne boksemetaforen er mest tydelig, og subjektiviserer fortellingen. Den gir en gjennomgående tvetydighet i språket, i kontaktflaten mellom distanse og nærhet, og voldelige og det kjærlige.

4.6 Grünerløkka - Stedet

4.6.1 Grünerløkka/En vennlig brun skog

Bokserens Blod har en sterk geografisk plassering, med miljø og omgivelser som et tydelig aspekt for både handling og konstituering av jeg-et. Slik det beskrives på baksiden av andreutgaven er *Bokserens Blod* «...en diktsyklus med utpreget lokal koloritt» (Yttri, 1998). Alle beskrivelser er preget av erindringen gjort av jeg-et, som farger stedene i lys av følelsene jeg-et knytter til stedet. Utviklingen i hvor jeg-et befinner seg er viktig for jeg-ets selvidentitet, og et aspekt i hvordan han forstår seg selv. Det blir dermed en viktig del av subjektforståelsen i *Bokserens Blod*.

Allerede på første side blir miljøskildringen satt. Åpningslinjene sier: «Jeg var ikke av familie/Jeg er fortsatt elev/Av de uheldige omstendigheter» (Yttri, 1998, s. 7). Jeg-et kommer ikke fra en fornem familie, som understrekes i verslinje 6, 7 og 8 på samme side. Han sier at han ble seg selv lyttende til parkfuglens sang, ikke klassisk musikk og opera. Bildet av oppveksten som en kamp blir videreført av en rekke boksemetaforer: «Ingen Walk Over/I livets første runde» (Yttri, 1998, s. 7). Jeg-et som elev av de uheldige omstendigheter er et språklig bilde som blir gjentatt på side 24 når han anroper sin mormor (Yttri, 1998, s. 24). Hele samlingen starter med en skildring av jeg-et i et miljø, og viser hvor avgjørende og betydningsfullt rommet jeg-et befinner seg i er. På side 8 blir den geografiske posisjonen slått fast som Grünerløkka, Oslo, gjennom henvisning til Grünerløkkegata og Schous bryggeri. Alkohol som en del av oppveksten blir introdusert. Jeg-et fikk sin første smak på brennevin seks år gammel på juleaften, utenfor Schous bryggeri. Rusen blir beskrevet slik: «Da hodet trillet ned i tærne/Ble det fart i julestjernene» (Yttri, 1998, s. 8). Så følger en lengre beskrivelse av miljøet på Grünerløkka. Det slås fast at vi befinner oss i Grünerløkkegata i åpningsverselinjen. Det er ingen gate i Oslo som heter Grünerløkkegata, så dette kan være slang, et kallenavn. Som nevnt tidligere kan man her se til autofiksjonen. De generelle stedsnavnene kontekstualiserer, uten å ville stadfeste handlingen til en spesifikk gate og med det legge seg tettere opp mot virkeligheten.

Grünerløkkegata

Svarte frakkehauger i gårdsrommene

Ubarberte kropper

Fortell om luftige høysetedoer

Med skogsmak i ræva

Om nattehvisken mellom øyensprekkene

Om bakgårdskatter

Luftbåren vindjammer

Møysommelige føtter

Liv (Yttri, 1998, s. 8)

Passasjene med beskrivelsen av Grünerløkka er viktig, fordi den legger grunnlaget for jeg-ets oppfatning av Grünerløkka som hjemsted. Utdraget over er de ti første verslinjene av avsnittet, som i helhet er på 25 verslinjer. Avsnittet kan deles opp i tre deler: Dette er det første, og de to neste er markert med en verslinje som starter med ordene «Fortell om». Som nevnt trekker

denne «Fortell om» konstruksjonen utsigelsespunktet tilbake til det lyriske nå, og viser hvordan dette er en erindring gjort i ettertiden. Den første delen handler om det trange, men nære bylivet. Jeg-et husker hauger med svarte frakker liggende i gårdsrommene, om ubarberte kroppar som samles i de trange leilighetene og bakgårdene. Dette kan fungere som et bilde på samhold og et samfunn for de voksne, som kontrast til det ensomme jeg-et i slutten av diktet. Men bildet kan også være foruroligende og forvirrende. Svarte frakker kobles ofte til truende mannsskikkelser. Hvorfor ligger det en haug med svarte frakker i et gårdsrom? Har mennene tatt av seg klærne og står i bar overkropp, eller nakne? Kan det være en form for felles dusj, eller bare en varm dag der de voksne samles for å sitte i sola? Fra en ung gutts perspektiv, som hele denne skildringen av Grünerløkka baserer seg på, vil inntrykket av å se mange voksne menns kroppar være sammensatt. Det vil ligge en gjenkjennelse og nysgjerrighet i å se en hårete voksen kropp, lik seg selv, men også ulik. Samtidig kan det oppleves truende, både i form av fysiske forutsetninger, men også som et bilde på den uunngåelige forandringen som vil skje fra barn til voksen. En dag vil barnet selv ha en voksen manns kropp, og barndommen vil være forbi.

Videre husker jeg-et hvisking på nettene gjennom sprekker i vegger, føtter som løp fram og tilbake, vinden som blåser, og bakgårdskatter. Også her brukes tvetydige metaforer. I «Luftbåren vindjammer» kan en spørre hvem det er som jamrer seg. Er det lyden av vinden selv som lager en ulende lyd når den blåser gjennom hus og gater? Eller er det menneskejammer vinden bærer på? På samme måte sier «Møysommelige føtter» noe om aktiviteten til menneskene som bodde og levde på Grünerløkka, men også at det var strevsomme liv som ble levd. Slik kan man si at verslinje 10 med det oppsummerende ordet «Liv» er et vendepunkt. Metaforene i neste del av avsnittet kan tolkes i en mer positiv retning.

Den neste delen handler om sommerdager med is, solfylte dager ved havet, og barnlige eventyr. Situasjonene er beskrevet med mer positivt ladede ord, som pusteturer, håp, sjanseseilas, og solbehagelig. Handlingene er i utgangspunktet små og hverdagslige, men som for et barn i øyeblikket er «De store begivenheter» (Yttri, 1998, s. 9). I erindringen og sin lengsel etter barndommen blir disse sommerdagene noen av de største begivenhetene for jeg-et, fordi det representerer en uskyldig tilværelse. Dette er i utgangspunktet handlinger som utspiller seg utenfor byrommet og i naturen, her ved havet. Jeg tolker ikke dette som en overgripende lengsel bort fra byen og til naturen, men heller som det nødvendige avbrekk og eventyrlige tilstand som ferie og sommer gir. Den siste delen av avsnittet handler om drøm, og sene kvelder med kortspill og poker. Her er den samme tvetydigheten som var til stede i starten av avsnittet tilbake. Vi befinner oss i bryggerhuset der de voksne festet, som på samme tid er en lystig og

truende affære. Pokerspillet kan være mellom barnene, og noe barnene ser de voksne gjøre. Her ligger en brytning mellom barnets og de voksnes verden. Kortspill er i utgangspunktet en barnlig lek, men når penger er involvert blir det en overgang til en annen verden. Dette reflekterer det tilbakeskuende jeg-ets ambivalens, der den voksne og tøffere verden aldri lå langt unna det barnlige og drømmende.

På neste side skjer en forflytning, da jeg-et flytter fra Grünerløkka til Holmenkollbaneblokka. Også Holmenkollbaneblokka er et stedsnavn uten noen kjent betydning. Her brytes det med konkrete virkelighetsreferanser, samtidig som det kontekstualiseres til å handle om et flytte fra Oslo øst til Oslo vest. Holmenkollbanen var en forstadsbane som gikk mellom Majorstua og Frognerseteren, som vi i dag kjenner som linje 1 på T-banenettet i Oslo. Selv om Majorstua er på vestkanten, trives ikke jeg-et her:

Fra ett rom og kjøkken
Til to rom uten hjerterom
Fra en tranghet
Til en margarinkasse
Fra østkanten
Til vestkantens østkant
Vi dro fra en skilsmisse
Til en annen
Vi dro til oss selv (Yttri, 1998, s. 12).

Fortsatt er det snakk om et «vi» som flytter fra Grünerløkka. Skilsmisse tematiserer i dette avsnittet, men et klart brudd med faren er enda ikke introdusert. Det kan ha vært en skilsmisse mellom mor og far, men brukes også i overført betydning som et tegn på brudd og usikkerhet. Etter en mer forklarende start hvor jeg-et slår fast at de flyttet fra Grünerløkka til Holmenkollbaneblokka, struktureres avsnittet over ved at to linjer kommer i par, en «fra-linje» og en «til-linje». Fra-linjen representerer det som var, stedet der jeg-et kommer fra. Disse linjene er negativt ladet: «ett rom og kjøkken», «en tranghet», «østkanten», «skilsmisse». Men motsvaret, til-linjen, viser at de dro til noe verre: «to rom uten hjerterom», «en margarinkasse», «vestkantens østkant», «en annen» (skilsmisse). De to strukturene viser i overført betydning splittelsen mellom Grünerløkka og Holmenkollbaneblokka, og mellom mor og far. Linjene konkluderes i en boksemetafor, som tegn på jeg-ets oppfatning av flyttingen som en feiltagelse: «Vi dro til oss selv».

Det er på slutten av den første avdelingen at det definitive bruddet med jeg-ets far kommer: «Du stod der som et festtelegram/Mellom blomstene i Holmenkollbaneblokka/Skogshelten/Der jeg ble kjørt ut av ditt liv» (Yttri, 1998, s. 13). Faren blir værende på Majorstua, mens jeg-et og moren drar. Med dette er det nærliggende å tenke at faren var med på den første flyttingen fra Grünerløkka, men er nå ute av bildet. Han drar til Svalbard for å jobbe i en gruve, og blir mer og mer distansert fra sønnen. Faren blir identifisert med naturen, «Skogshelten», et bilde videreføres i resten av beskrivelsene av han. Dette kommer jeg tilbake til i kapittelet om faren.

4.6.2 Etter Grünerløkka

Den andre avdelingen starter med en beskrivelse av et moderne Oslo sentrum, med skyskrapere og skinnende glassvegger. Posthuset, eller postgirobygget, sto ferdig i 1975, som Oslos høyeste bygning. Bygget blir bildet på den nye tiden, «En luftbåren amputert katastrofe», «Til inntekt for de jordiske bødler» (Yttri, 1998, s. 14). Grünerløkka er motsatsen til det moderne og kapitalsentrerte sentrum: «Men fortsatt ligger Grünerløkka der/Som en vennlig brun skog/En slags huspark/Mellom fremskrittet og forfallet» (Yttri, 1998, s. 14). Dette er ikke barnets blikk, men det eldre jeg-ets betraktning, tydelig med tidsadverbet i starten av setningen «Nå rager postgiropanelet» (Yttri, 1998, s. 14). Grünerløkka er ikke bare trukket fram som en motsats til det moderne sentrum, men også som et trygt sted jeg-et kan se tilbake på i sine minner.

Jeg-et har nå flyttet fra Grünerløkka og Holmenkollbaneblokka til et uventet sted, sammen med moren. I tråd med Yttris biografi er det nærliggende å tenke at stedet de flytter til er Drammen, men det er ingen ting ved teksten som skal tilsi dette. Det eneste som blir nevnt om Drammen er at farfaren drev et gårdsbruk ved Drammenselva (Yttri, 1998, s. 16), og at morfaren og mormoren jobbet ved «storelva», som Drammenselva også blir kalt (Yttri, 1998, s. 24). På side 15 kommer en ny beskrivelse av barndommens opplevelser på det nye stedet jeg-et bor. Også her innledes strofen med en «Fortell om»-konstruksjon. Barnets opplevelser er ikke lenger preget av eventyr og drøm, men heller et liv som skifter mellom lek og alvor: «Fortell oss om halsen/Der gråten satt skrudd fast/Fortell oss om amatørteater/Der vi debuterte fra rognebærgren/Spilte overbevisende ulykkesoffer/Som falt ned fra en meter/Hva var det som ikke var?» (Yttri, 1998, s. 15). Barnet er på vei til å miste sitt naive og romantiske syn på verden. Leken er ikke lenger drømmende og håpefull, og de positivt ladede adjektivene fra de første beskrivelsene er borte. Nå er heller gråten skrudd fast i halsen, og det å stå i et tre for å spille teater er ikke et eventyr, men noe som ender med en ulykke, eller iscenesettelsen av en ulykke. Spørsmålet «Hva var det som ikke var?» viser til et savn av noe som har vært der, som man har

mistet. Her har jeg-et begynt å tale på vegne for et «vi». Han har begynt å identifisere seg med de som føler seg utenfor, som senere er de han kaller «gateguttene».

På side 21 kommer neste lokalisering av jeg-et, da vi får vite at han har vært på feriekoloni på Hudøy, og om vintre i Ullevål hageby. Feriekolonien på Hudøy er for barn som bor i Oslo kommune, arrangert på Hudøy vest i Tønsbergfjorden. Selv om feriekolonien settes i sammenheng med en fasade som skulle holdes, finner vi noe av den eventyrlige lykken her som man gjør i beskrivelsen av Grünerløkka:

Hvert sekund på Hudøy er bemalt:

Kamskjell i fjæra

Store stråler av tid og vann

Om somre vi ikke ville hjem (Yttri, 1998, s. 21).

Tiden på Hudøy er malt som et kunstverk i jeg-ets minne. Dette er typisk for jeg-ets erindring, der man ikke bare husker ting slik de var, men også legger til og skaper seg et romantisk bilde av fortiden. Med sin kommentar om at Hudøy er bemalt, legger jeg-et inn at han er bevisst at dette er et glansbilde av fortiden. Neste verslinje kontrasterer med vintre i Ullevål hageby, der jeg-et er i konflikt med sin nye stefar. Jeg-et har altså ankommet hva man kan kalle den ordentlige vestkanten, men finner seg ikke til rette. Han flytter skoler, som gjør at han ikke finner seg til rette noe sted:

Og seks folkeskoler

På syv år

Når miljøene forsvant under fotebladene

Før de skar seg fotfeste i skolegården

Og vennene døde som dugg for sola

Av bare avreise

En rekke som ikke satte spor

Forsvant hele tiden

Som ei reise med lokaltog (Yttri, 1998, s. 21).

I motsetning til miljøet på Grünerløkka får jeg-et aldri noe fotfeste i den nye tilværelsen, og blir aldri på et sted lenge nok til at det gjør inntrykk. Han får ikke skjært seg et fotfeste, som sier noe om at også det å finne trygghet i de nye stedene han flytter er en kamp. Dette spiller også på gåmetaforikken som preger mye av diktet. Han lever venneløst på grunn av den gjentatte

flyttingen. Avsnittet ender med et negativt ladet reisemotiv, der jeg-et føler at han sitter på et lokaltog mens verden rundt han forsvinner. Flyttingen og konflikten med stefaren plager han, til han «Ble til en hard glasseplekart» (Yttri, 1998, s. 21). Glasseple er et annet navn på eplesorten hvit astrakan, og eplekart er umodne epler. De to betydningene smelter sammen, der jeg-et har stivnet i noe umodent, som eplekartet som enda ikke har fått utviklet seg. Men samtidig som glasseplet er hardt, er det også skjørt og knuselig. Eplemetaforen videreføres av verselinjene «Der bokseren ble plukket/Slengt utover tilværelsen» (Yttri, 1998, s. 21), og gjøres mer konkret av at Ullevål hageby er et område fullt av villahager med epletrær.

Etter befestningen av barndommens steder, Grünerløkka, Majorstua, Ullevål hageby, blir jeg-ets geografiske plassering mindre og mindre fremtredende i teksten. Stedene han bor blir dermed mindre viktig for jeg-ets identitet. Ved flere partier nevnes Grünerløkka, men da som et kjernested for jeg-et som han lengter tilbake til. Dette skjer gjerne i sammenheng med jeg-ets sviktende psykiske helse, hvor han lengter tilbake til da han følte en tilhørighet til miljøet rundt seg.

Det neste tydelige stedet jeg-et befinner seg på er Blindern, campus for Universitetet i Oslo. Jeg-et husker tilbake til Universitets Aula, eksamensbord og lesesaler. Beskrivelsene av disse stedene har en klaustrofobisk art. Universitets Aula fremstår for jeg-et som et galehus og et skjendelssted, og lesesalen er omgitt av murer: «Med tungroddede ordstabler/Strekker murene seg/Mot språkfattige lesesalslandskaper» (Yttri, 1998, s. 35). Følelsene til jeg-et for universitetet peker mot noe tungt, klaustrofobisk og tomt. Jeg-et føler seg innesperret og mistilpass ved universitetet, og høyere utdanning som institusjon. I jeg-ets erindring endrer det romlige karakter fra det åpne til det lukkede.

I tråd med at vi stadig befinner oss mer og mer i jeg-ets indre tankeverden, blir det mindre ytre beskrivelser. Vi er nådd slutten av erindringen om fortid og barndom, og vi er til stede i øyeblikket til det lyriske nå. Langdiktet ender derimot med jeg-et sittende i et tomt og nakent rom. Rommet fremstår livløst og dødt, i kontrast til det levende Grünerløkka vi møter i starten på langdiktet. Oppveksten var preget av slit og fattigdom, men også nærhet og eventyrlyst. I motsetning er jeg-ets omgivelser på slutten full av tomhet og melankoli, der han, og alle andre bakgårdsbastarder, sitter alene på sitt rom og erindrer tilbake til barndommen.

4.6.3 Hjemstedets betydning

Hvordan forstå Grünerløkkas betydning for jeg-et som dets hjemsted, og dermed en identitetsmarkør? Med en fenomenologisk tilnærming til hjemsted blir kroppen og sansning

utgangspunkt for vår forståelse av omverden. Vi er uløselig knyttet til omgivelsene våre, gjennom kroppen. I innledningen til *Sted, fiksjon og historie. Hvordan former litteratur steder – og hvordan former steder litteratur?* (2020) definerer lokalhistoriker Ola Alsvik stedet som mer meningsladet enn et lokalsamfunn:

Begrepet lokalsamfunn legger hovedvekten på de materielle og sosiale aspektene ved et område. Stedsbegrepet plasserer snarere hovedtrykket på stedet som en kroppslig sanset lokalisering, en lokalisering som vi forbinder følelser og mening med, følelser som skapes i vår barndom og som er så sentrale for oss at de former vår forståelse av hvem vi er, og hvor vi hører hjemme (Alsvik, 2020, s. 12).

Det betyr ikke at de materielle og sosiale aspektene ikke er viktige for et sted, men heller at begrepet lokalsamfunn ligger nærmere den akademiske lokalhistorieforskningen, hvor materielle, sosiale og politiske aspekt i stor grad utelukket opplevelseselementet ved steder (Alsvik, 2020, s. 12). De subjektive erfaringene av disse aspektene er det som skaper et sted, som vi også ser i *Bokserens Blod*. Skjønnlitteratur generelt kan sies å stå i et spesielt forhold til hjemstedet, da nettopp muligheten til å formidle identitet gjennom indre følelser og tanker kan sies å være et av diktningens hovedanliggende.

I sammenkoblingen mellom selvet og stedet legger den fenomenologiske tradisjonen grunnlaget for analysen. Fenomenologien har sitt utspring hos den tyske filosofen Edmund Husserl, og er videreført av en rekke filosofer det siste århundret, som Martin Heidegger, Simone de Beauvoir og Jean-Paul Sartre. Fenomenologien vil undersøke forholdet mellom mennesket og verden, hvordan fenomener i verden fremtrer for oss i et førstepersonsperspektiv. I *Kroppens fenomenologi* fra 1945 gjør den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty kroppen som utgangspunkt for vår forståelse av verden. Dette er i motsetning til blant andre Jean-Paul Sartre, som starter med bevisstheten. For Merleau-Ponty er vår persepsjon av omverden sentral, vår sanselige opplevelse av det rundt oss (Merleau-Ponty, 1994). All erkjennelse starter med kroppen og stimuliene den mottar fra omgivelsene. Det avgjørende er at menneskekroppen har et preobjektivt forhold til verden (Merleau-Ponty, 1994, s. 17). Med dette mener Merleau-Ponty at gjennom sansningen er kroppen åpen mot sine omgivelser, den er intensjonelt rettet mot verden. Kroppen og dens omverden inngår i en relasjonell struktur, der den ene konstitueres av den andre. Kroppen er ikke noe ved siden av verden, verden er over alt rundt kroppen, hva Merleau-Ponty kaller «væren-i-verden» (Merleau-Ponty, 1994, s. 17).

Merleau-Ponty og fenomenologien sier noe om vår kropps, og dermed vår bevissthets, sterke tilknytning til verden rundt oss. Når litteraturviter Anniken Greve skal undersøke forholdet mellom stedsforståelse og selvforståelse legger hun en fenomenologisk forståelse til grunn. Merleau-Pontys tanker om kroppen som *midt-i* verden, som nullpunkt for vår verdensforståelse, skaper den nære kontakten mellom mennesket og stedet. Sted og identitet blir knyttet sammen, med kroppens sansning som utgangspunkt for vår opplevelse av tilværelsen. Vi kan da snakke om en *stedsidentitet*, en kobling mellom stedsforståelse og selvforståelse, som Greve beskriver: «Et sted får sin betydning som sted i kraft av at et menneske eller en gruppe mennesker knytter sin selvforståelse til stedet» (Greve, 2020, s. 27).

Jeg-et i *Bokserens Blod* knytter helt klart en stedsidentitet til Grünerløkka, tydelig med sin selvforståelse som en «bakgårdsbastard». I de første erindringene om Grünerløkka er kroppsligheten tydelig. Grünerløkka beskrives gjennom «Ubarberte kropper», «Møysommelige føtter», «Mellom halvnakne mannekropper» (Yttri, 1998, ss. 8-10). Det kroppslige følger jeg-et til sin slutt, i det han taler på vegne av et «vi», bakgårdsbastardene: «Sitter hutrende inne i hver/Vår litt mer ødelagte kropp» (Yttri, 1998, s. 41). Hele denne siste talen på vegne av bakgårdsbastardene er en veldig kroppslig passasje: «Strør vi kroppene utover/Annethvert festgulv» (Yttri, 1998, s. 41). Bakgårdsbastardenes ødelagte indre kommer til syne i det ytre, samtidig som det trekkes en linje til oppveksten på Løkka gjennom arbeider-metaforer: «Nok et pikant etterspill/Med ei naken jente/Med all huden midt i festen/Av oss som skal bygge landet» (Yttri, 1998, s. 42). Løkka-identiteten er festet i kroppen til jeg-et og de andre, og er noe de tar med seg videre.

4.6.4 Arbeiderproblematikk – Fattigdomsproblematikk - Kulturgap

Litteraturviter og førsteamanuensis i nordisk litteratur Ingrid Nestås Mathisen diskuterer ulike forståelser av begrepet arbeiderlitteratur i innledningen til *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk, kartlegging og forskningstradisjon* (2017). En mye brukt definisjon er den svenske litteraturviteren Lars Furulands, som definerer arbeiderlitteratur som litteratur av, om og for arbeidere (Mathisen, 2017, s. 9). Selv opererer Mathisen med en bredere definisjon:

Sjølv har eg lagt vekt på at arbeidarlitteratur krev eit mangfald av perspektiv, men er kjenneteikna av å skildre arbeid, arbeidarar eller arbeidarklasse, og synleggjer makt-tilhøve og -strukturar som er ideologisk forankra i og med klassesamfunnet (Mathisen, 2017, s. 9).

For Mathisen er det ikke et krav at arbeiderlitteratur er skrevet av eller for arbeiderklassen, men heller skal tematisere utfordringer med klasseskiller og maktstrukturer. I *Bokserens Blod* er det flere aspekter som kan regnes som arbeiderlitteratur, spesielt skildringene av oppveksten på Grünerløkka og det kulturelle spriket jeg-et møter når han begynner å studere på Blindern.

4.5.4.1 Livet på Østkanten – arbeid og bolig

Grünerløkka og Gamle Oslo var bydelene som sto som de mest typiske representantene for østkanten av Oslo i perioden rundt andre verdenskrig. Advokat og forfatter av lokalhistorisk litteratur Asbjørn Fossen (1924 – 2017) skriver i *Livet på Østkanten* om bydelene som «... arbeidernes og leiegårdenes bydeler framfor alt selv om det var enkelte lommer av bedrestilte folk slik som i deler av Gamlebyen» (Fossen, 1998, s. 13). Han skildrer bydelenes utvikling fra 1940 til 1998, med flere perspektiver som kan utdype jeg-ets økonomiske og kulturelle bakgrunn, og klassereisen jeg-et er en del av.

Mye av jeg-ets beskrivelse av Grünerløkka bygger på bildet av trange leiligheter tett i tett, som både var til besvær, men som også skapte nærhet og et levende miljø.

Det var litt nærhet det
Fire kropper på et rom og kjøkken
Ingen private oppbevaringsbokser
For hudlivet
Indiske tilstander (Yttri, 1998, s. 32).

Tilværelsen på Grünerløkka blir sammenlignet med India, kjent for sin høye tetthet av mennesker og lav levestandard. Ingen private oppbevaringsbokser, altså ingen egne rom i oppveksten. Hudlivet er det intime og kroppslige, og viser hvor tett de levde. Bruken av ordet oppbevaringsbokser er interessant, da denne metaforen heller beskriver et eget rom som noe negativt enn noe positivt. Å ha en egen oppbevaringsboks gir assosiasjoner til noe kaldt, et sted man kun oppbevarer seg mens man venter på noe annet. Privatlivet et eget soverom gir blir ikke skildret som et savn, men heller som noe som bryter med nærheten. Det er denne nærheten som kontrasteres i avslutningen av diktet, der jeg-et sitter alene i et nakent rom. Dette minner mer om hva man kan kalle en oppbevaringsboks, der jeg-et sitter og ser på TV uten noen andre til stede enn kvinnen på plakaten på veggen. Et påfallende trekk ved det over nevnte utdraget er et det vises til fire kropper, altså fire mennesker. Til nå har vi blitt introdusert for jeg-et, mor, og far. Den siste kan være en halvsøster som er lite fremtredende i teksten. Jeg kommenterer hennes tilstedeværelse i kapittel 4.6.4 Halvsøster.

Om boligstandarden på østkanten skriver Fossen at det ikke finnes nøyaktige tall for antall gamle boliger på østkanten mellom 1945 og 1970. Men i 1970 var det 95 000 boliger i Oslo indre øst, der bare 8500 hadde WC, 33 000 hadde ikke eget bad, og 200 manglet innlagt vann. 16 000 av disse var ett-roms fra før 1900, og de fleste av boligene holdt lav standard på varme- og lyd-isolering, oppvarmingsmuligheter og vedlikehold (Fossen, 1998, s. 28). Dette stemmer godt overens med bildet som skisseres opp i *Bokserens Blod*, uten at noen nød eller fattigdom blir eksplisitt beskrevet. Men livet var en kamp fra starten, «Ingen Walk Over/I livets første runde» (Yttri, 1998, s. 7). Et talende bilde på jeg-ets forhold til oppveksten er «Fortell om luftige høysetedoer/Med skogsmak i ræva» (Yttri, 1998, s. 8). Tradisjonelt var høysetet hedersplassen rundt et bord eller i et hjem, tiltenkt husbonden eller en fornem gjest. I dag brukes uttrykket om å være i en ledende posisjon. Grünerløkka hadde dårlig sanitetsstandard i tiden rett etter kriger, der både utedoer og såkalte klaskedoer var utbredt. Ofte var det bare en do for hver etasje, som flere leiligheter måtte dele på. Men selv om standarden var lav, husker jeg-et i diktet disse doene som høyseter. Dette uttrykket kan tolkes ironisk. Men i konteksten til resten av avsnittet, som hyller Grünerløkka for å være et levende sted, er det nærliggende å heller lese det som en tosidighet. Det var lav levestandard, men dette kunne også medbringe en kontakt med livet og sine omgivelser som jeg-et i den senere tilværelse har mistet.

Arbeidsforholdene på østkanten etter krigen kunne være tøffe, men ble sakte bedre utover 50- og 60-tallet (Fossen, 1998, s. 68). Dette kommer også til syne i *Bokserens Blod*, der både mor og far er preget av et liv med mye arbeid og slit. For moren er de lange dagene med vasking pissoarer og garderober «Kroken på døra for åndslivet» (Yttri, 1998, s. 10). For faren skapte jobben som undergrunnstrikkekonduktør en tomhet som kan tillegges arbeidet han gjorde (Yttri, 1998, s. 11). Alkohol på arbeidsplassen var ikke uvanlig, og preget også bydelene generelt (Fossen, 1998, s. 87). Jeg-et tillegger aldri foreldrene noe rusproblematikk, men morfar og mormor forbindes med alkoholisme (Yttri, 1998, s. 25). I den avsluttende sekvensen i *Bokserens Blod*, i talen på vegne av gateguttene, blir den hensynsløse og ville festen bildet på håpløsheten disse unge mennene føler. I en verden hvor de ikke føler seg hjemme, blir den kortvarige gleden rus og kvinner gir det eneste meningsfulle å gjøre: «Hva skal det bli til med oss/Som sover framtida ut i rusen» (Yttri, 1998, s. 41). Etter krigen var det en klar tendens til utflytting fra bystrøkene til de nybygde drabantbyene. Fra 1949 til 1959 flyttet 20 000 personer fra byen til områder som Lambertseter, Manglerud og Bøler. I *Bokserens Blod* flytter også jeg-et med sin familie ut fra Grünerløkka, men bare til et annet byområde, nemlig Majorstua. Selv om Holmenkollbaneblokka blir beskrevet som vestkantens østkant, er dette starten på

klassereisen jeg-et tar gjennom diktet. Når han flytter for andre gang er det til Ullevål hageby, et av de finere strøkene i Oslo. Med dette blir nye verdier viktige rundt jeg-et, som sunnhet, utseende, og fasader som skal holdes (Yttri, 1998, s. 21).

Beskrivelsene av Grünerløkka og Oslo er noe av det kontekstualiserende ved langdiktet, som kan sies å destabilisere subjektet gjennom å blande det lyriske og det episke. Modernismens tanke om lyrikk som innsikt i et kort, fortettet øyeblikk, blir brutt opp i de realistiske skildringene av mennesker i et konkret miljø. Samfunnsskildring og realisme tilhører tradisjonelt det episke feltet, men i *Bokserens Blod* kommer dette frem i lyriske formuleringer. Dette er noe av spenningen i verket. Beskrivelsene av en generasjon og et miljø, oftest tilknyttet epikken, kommer frem gjennom et inderlig og subjektivt lyrisk jeg. Det allmenne blir beskrevet gjennom det personlige og subjektive.

4.5.4.2 Dannelsesgapet.

Jeg-et i *Bokserens Blod* er del av en klassereise, typisk for etterkrigstiden. Han blir født inn i et fattigdomspreget Grünerløkka, med foreldre som jobber i klassiske lavtlønnede arbeiderjobber. Klassereisen vises gjennom flytting til finere strøk, men tematiseres på sitt mest pregnante når jeg-et har begynt å studere kunsthistorie ved Universitetet i Oslo.

Det er spesielt to avsnitt som viser jeg-ets tvetydige og på mange måter motstridende forhold til den høyere utdanningen. Begge er i femte avdeling, tillagt å være på siste halvdel av 60-tallet:

Men vi slo oss fram

Banket på lykkedøra

Albuet oss fram mellom eksamensbordene

Endte på Blindern kunsthistoriske

Mellom barn med Tizian

Og Rembrandt på barneværelsene

Bakgårdsbastardene slo seg fram

Og mange ble The Establishments største forsvarere (Yttri, 1998, s. 32)

Her taler jeg-et for et «vi», bakgårdsbastardene, de som kommer fra hjem med mindre økonomisk og kulturell kapital. Avsnittet er full av boksemetaforer som underbygger at jeg-et husker det som en kamp å komme seg til høyere utdanning for han og de andre med samme bakgrunn. På verslinje to banker de på lykkedøra. Lykkedøra kan tolkes som det gode

middelklasselivet, som bakgårdsbastardene vil inn i og har mulighet til å oppnå med utdanningen. Men de kommer fra utsiden, og må fortsatt banke på, spørre om lov til å komme inn. Verslinjen kan også leses ironiserende over presset om at alle må inn i et såkalt A4-liv, og tanken om at lykken ligger i et stort hus, penger og fast arbeid. Spesielt om man leser handlingsverbet «banker» i forlengelse av boksemetaforen, som en aggressiv hamring i stedet for bankingen som en forespørsel. Da blir heller bakgårdsbastardene en trussel mot middelklasselivet, som vil ødelegge fasaden fra innsiden om de får innpass. Videre utdypes bakgrunnsskillet, der de andre studentene på universitetet har en kulturell bagasje som verdsettes høyere enn bakgårdsbastardenes. Tizian og Rembrandt på veggene er bildet på den borgerlige oppvekst, der medstudentene fra de har vært barn har blitt forberedt på høyere utdanning gjennom deres kulturelle sfære. Men i siste verslinje skjer en endring i betydning. Til slutt ender de samme menneskene som har blitt utestengt gjennom sin klasse opp med å bli The Establishments største forsvarere. The Establishment, eller «det etablerte», er de rådende politiske og økonomiske kreftene i et samfunn. I kraft av å kunne sette dagsorden for hvilke verdier som skal verdsettes, vil de etablerte kreftene jobbe for å opprettholde sin egen makt.

På mange måter presenteres ikke den høyere utdanningen som den friheten som det kunne vært for jeg-et. Han føler at han med sin bakgrunn ikke hører hjemme på Blindern, og ser samtidig hvordan andre assimileres inn i en borgerlig kultur. Det andre avsnittet som tematiserer utdanning og klasseskille går lenger i å vise avstanden og fasadene som jeg-et føler i utdanningssystemet:

«SKJENDSEL:

Fransk Aften i Universitetets Aula

«Le Bateau ivre»

Og overklassefruer fra vestkanten

I min skitne militærjakke

Trodde jeg satt i et galehus

«Bon Soir»

Sa jeg ikke

Og forlot skjendselsstedet» (Yttri, 1998, s. 35).

Dette avsnittet er et av flere passasjer i *Bokserens Blod* som nærmest fremstår som et dikt i seg selv. Den første setningen fungerer som tittel, og blir tatt opp igjen i den siste setningen i en sirkelkomposisjon. «Skjendsel» betyr en dyp vanære eller dyp skam, avledet av verbet «å

skjende». Ordet kan sies å være lite brukt i dagens språk, og nærmest være arkaisk. Skrivemåten er heller ikke korrekt etter dagens regler, da den riktige skrivemåten er uten «d». Både ordets semantiske betydning og ortografiske skrivemåte gir assosiasjoner til noe foreldet og gammeldags, verdier som universitetet representerer for jeg-et i diktet. Jeg-et befinner seg på fransk aften i Universitets Aula, blant overklassefruer utkledd i militærjakker. Han kjenner på en absurditet når han ser mennesker med en god økonomisk bakgrunn ta på seg skitne jakker for å markere en identitet som de åpenbart ikke kjenner til, og han føler han sitter i et galehus. Jeg-et avviser denne konstruerte situasjonen, «Bon Soir»/Sa jeg ikke» (Yttri, 1998, s. 35), han vil ikke være med på denne leken, og forlater det han kaller for «skjendselsstedet».

I verslinje tre refereres det til «Le Bateau ivre», Arthur Rimbauds dikt skrevet i 1871. Fokuset på det franske symbolistiske diktet er ment å vise universitetets videreføring og legitimering av borgerskapets kultur, utilgjengelig for personer med arbeiderklassebakgrunn. Men «Le Bateau ivre» har tematiske kontaktflater med *Bokserens Blod*. «Le Bateau ivre», eller «The Drunken Boat» på engelsk, handler om en båt som reiser ned en elv, mens ulike strømninger drar den fram og tilbake. Mannskapet er drept, og båten flyter ned elven uten noen som styrer. Båten er i dette diktet en metafor for dikteren selv, på sin reise gjennom livet og gjennom kunsten. Dette er et poetisk bilde Yttri selv skriver inn flere steder i sitt forfatterskap. Tittelen på hans første bok *Turister i nattens lugar* peker mot en livet som en sjøreise man ikke når som helst kan avbryte. I sin barnlige erindring av Grünerløkka er seiling noe positivt, selve bildet på eventyret: «Fortell om pusteturer til havgapet/Krabbefiske med håp/Sjanseseilas mellom bølgene» (Yttri, 1998, ss. 8-9). I den siste sekvensen er sjanseseilasen omgjort til den uhyggelige rastløsheten gateguttene føler på, der de beveger seg fra fest til fest: «Etter stadige sjanseseilaser mellom bordene/Havner vi stadig i bakværelset/Uten tilværelse» (Yttri, 1998, s. 42).

Litteraturprofessor Arild Linneberg bruker i sitt essay «Fra Grünerløkkas parkfugler til Bach og Tizian» fra essaysamlingen *Bastardforsøk* (1994) de overnevnte passasjene fra *Bokserens Blod* som et verktøy for å vise den symbolske maktutøvelsen utøvd av de intellektuelle og utdanningsinstitusjonene i Norge for å legitimere egen fremskutte posisjon. Men det kan argumenteres for at Linneberg leser Yttri med velvilje til å passe med sitt poeng. I det første avsnittet er det en klar kritikk av «The Establishment». Men det er like mye medstudentene med sine privilegerte bakgrunner som er gjenstand for kritikk. Enda tydeligere er dette i skjensels-avsnittet, hvor det heller er vestkantfruene mangler på integritet og klasseforståelse som gjør aulaen til et galehus, ikke universitetets interesse for fransk poesi i seg selv. Denne forståelsen av jeg-ets forhold til utdanning og høykultur er interessant, for i lesningen av de to

overnevnte passasjene er det vanskelig å ikke sitte igjen med en tvetydighet angående kritikken av universitetet som borgerskapets kulturelle høyborg. For selv om jeg-et har arbeiderklassebakgrunn, er han godt kjent med franske kunstnere, deltar på kvelder tilegnet fransk symbolistisk poesi, og har forståelse for intertekstuelle referanser og studerer kunsthistorie på Blindern. Med dette kan en argumentere for at jeg-et ikke kritiserer utdanningskultur og såkalt høykultur i seg selv, men heller medstudenters manglende blikk på sin egen privilegerte oppvekst som naturlig integrert i denne kulturen. Selv om jeg-et er fra en klassebakgrunn som skal tilsi at han ikke har inngang til samfunnets rådende kulturelle uttrykk, er ikke den såkalte høykulturen noe jeg-et kjenner seg fremmed i. Det er heller borgerskapets annektering av kunsten som sin egen som provoserer jeg-et. Men en lesning der jeg-et kritiserer utdanningen som institusjon er også mulig. Denne lesningen blir mer relevant om en tolker universitetet som en del av «The Establishment» i det første avsnittet, og jeg-ets replikk «Bon Soir»/«Sa jeg ikke» ikke bare som en avvisning av vestkantfruene, men også en tilbaketrekning fra universitetets kulturelle sfære som helhet.

I avsnittene der jeg-et møter utdanningskulturen gjøres jeg-et enda mer bevisst sin egen posisjon og identitet. Hans bakgrunn fra arbeiderklassen, hans sterke tilknytning til østkanten av Oslo, og hans kulturelle referanseramme er ikke den samme som de andre studerende. Samtidig er han tiltrukket av dette, vist ved hans draging mot det skrivningen som han kaller hans «siste tilfluktsrom» (Yttri, 1998, s. 35). Jeg-et kjenner på en kulturell ambivalens. Akademia og det skrivende blir en umulighet i form av det kulturelle konflikten, samtidig som jeg-et forstår at kunsten er den veien han må ta for å forstå seg selv og sitt liv.

4.5.4.3 Hvor ble det av månen i øynene dine?

I sjette avdeling har Yttri inkludert et dikt som allerede er utgitt i *Turister i nattens lugar*. Diktet er nesten ordrett gjengitt, med noen små, men markante endringer. Å gjenbruke sine egne dikt og linjer på tvers av diktbøkene er et karakteristisk trekk ved Yttris poesi. Grunnen til at jeg velger å undersøke denne passasjen nærmere her er fordi tematikken hører sammen med arbeiderproblematikk og den kulturelle ambivalensen jeg-et føler på.

I den sjette avdelingen har jeg-et begynt å tvile på seg selv og sin identitet, vist ved at han skyggebokser med seg selv i speilet og slår sitt eget speilbilde. Samtidig er de to kursiverte partiene i avdelingen tilegnet kjærligheten, som gir et inntrykk av at et ødelagt eller skadende kjærlighetsforhold er med på å nedbryte jeg-ets psykiske tilstand. Dette er også et viktig tema i

det følgende avsnittet, som kombinerer flere av ledemotivene i *Bokserens Blod*, nemlig øst-vest problematikk, kjærlighet og intertekstualitet:

Og kjære hvor ble det av månen i øynene dine
Da du så til sida
Og syns jeg var en gørr kis
Som ikke hadde gått på sosialskolen en gang
Men jeg anla da brei A overbevisende nok
Jeg som vokste opp på beste Oslo østkant
I en bakgård der sola sjelden nådde fram
Selv om sola sto opp på Østkanten
Kunne vi bare gjette oss til at den var for alle
Men den holdt bare ikke for deg
Den sollignelsen
Om jeg og natta
Hadde hatt øyne
Burde vi ha gjort
Som sola gjør
Om morgenen
Rødmet (Yttri, 1998, ss. 38-39).

Dette er ett av to avsnitt i *Bokserens Blod* der jeg-et anroper et kjærlighetsobjekt utenfor de kursiverte delene. Den andre avsnittet er på side 34, men her vender anropelsen seg heller til en halv søster. Som i skjendse-avsnittet som jeg allerede har kommentert, fungerer den første setningen som en tittel. Spørsmålet «Hvor ble det av månen i øynene dine?» rettes fra jeg-et til et du. Det er uklart om dette du-et er det samme kjærlighetsobjektet som resten av boka anroper. De andre anropelsene preges av lengsel og søken etter et det som virker som et nært forhold, mens her blir jeg-et tidlig avvist på grunn av sin østkants-dialekt og klassebakgrunn. Det er nærliggende å tenke at dette ikke er en nøkkelpassasje som skal forklare jeg-ets forhold til et kjærlighetsobjekt, men heller som en del av det lyriske ved diktet, der tvetydige anropelser og tematikker er det anliggende.

Diktet starter med en avvisning. Du-et ser bort fra, og dermed ned på, jeg-et på grunn av manglende utdanning og talemåter som tilsier at jeg-et er fra Oslo øst. Jeg-et sier han er vokst opp i en bakgård i Oslo øst, der solen sjelden nådde fram over murbygningene. På linje

8, 9 og 10 kommer sollignelsen, som jeg-et har sagt til du-et: «Selv om sola sto opp på Østkanten/Kunne vi bare gjette oss til/At den var for alle» (Yttri, 1998, ss. 38-39). Sola, et symbol for velstand og «det gode liv», var også til stede på østkanten, men gjennom systemets struktur er dette noe som virket fjernt for jeg-et å oppnå. Jeg-et har uttalt denne sollignelsen til du-et, men blir avvist, og kommunikasjonen ender. De siste 6 verslinjene er ikke lenger henvendt til et du, men heller til seg selv. Jeg-et sier at om han og natta hadde hatt øyne, burde de gjort som solen om morgenen, rødmets.

Hva menes med at jeg-et og natten ikke har øyne? Får de ikke med seg avvisningen fra du-et, og dermed sparer seg for nedverdigelsen? De burde gjort det, men gjør det altså ikke. Dette kan tolkes som at jeg-et har sklidd for dypt ned i tilstand der verden ikke lenger kjennes som den opptar han, og avvisninger og vonde opplevelser ikke har noen effekt. Han burde rødmets, han burde tatt denne avvisningen vondt opp, men klarer ikke. Diktet setter opp flere motsetninger og kontaktflater: østkant og vestkant, måne og sol, to personer med potensial for romantikk. Men midt i dette har jeg-et begynt å dekonstrueres, som kommer tydelig i resten av avdelingen, og som også kommer frem her. Jeg-et «har ikke øyne», og klarer ikke å se det som skjer rundt han eller han selv.. Jeg-et, månen/natten og østkantproblematikken er koblet sammen. Når tittelen spør hvor det ble av månen i øynene til du-et kan det bety at du-et ikke lenger ser det kulturelle og sosiale skillet mellom øst og vest, men kan også bety at du-et ikke lenger har interesse for jeg-et.

4.6.5 Oppsummering av stedet

Gjennom hvordan jeg-et erindrer og beskriver de ulike stedene han har bodd blir det tydelig hvor han føler tilhørighet. Det er på Grünerløkka jeg-et følte på felleskapet som han senere savner, og hans forhold til Holmenkollbaneblokka, Ullevål Hageby og Blindern preges av fraværet av dette felleskapet. Men bildet han har på Grünerløkka kan være romantisert, som et idyllisk bilde av en fortid før ting ble dårlig. Det kan like mye være at hans bilde av Grünerløkka har blitt formet ut fra hans manglende evne til å knytte seg til de nye stedene, og dermed huskes Grünerløkka som bedre enn det faktisk var. Likevel gjør dette at jeg-et i sin erindring føler han har opplevd en slags harmonisk idealtilstand som han aldri kommer tilbake til. Denne tilstanden føles tapt for jeg-et i det virkelige liv, og er nå kun noe han kan besøke i sitt indre, i erindringen. Miljøbeskrivelsene blir også mindre hyppige senere i diktet, som kan si noe om at omgivelsene rundt blir mindre viktige for jeg-et. Teksten blir mer preget av isolasjon og jeg-et som retter seg inn mot seg selv i stedet for det ytre.

Som med slekten, er stedstematikken hovedsakelig en del av det kontekstualiserende og episke ved *Bokserens Blod*. Men subjektets forflytning fra det åpne og kollektivistiske til det ensomme og individualistiske er en metafor for jeg-ets indre. Gjennom historien og bevegelsene som langdiktet åpner opp for utvides meningsrommet til det lyriske jeg, der fortiden innlemmes som en størrelse man ikke kommer utenom. Stedsbeskrivelsene i *Bokserens Blod* knyttes også opp mot en større samfunnstendens og kritikk, som samles i subjektet. Dette er hva Kamboureli presiserer når hun sier at det historiske, kollektive og politiske samles i et individ i langdiktet. Det er disse perspektivene som gjør at Yttri for mange huskes som en stemme for sin generasjon.

4.7 Slekten - Blodet

En stor del av samlingens tilbakeskuende narrativ er anropelsene av jeg-ets navngitte slekt. Anropelsene er strukturert etter avsnitt, der et avsnitt ofte er dedikert til et familiemedlem. Dette er alltid ikke-kursiverte avsnitt. Et familiemedlem kan opptre flere ganger i løpet av samlingen, der spesielt anropelser til moren og faren er gjennomgående. Det er ofte markert hvem av familien jeg-et henvender seg til ved at jeg-et avklarer sin relasjon til personen i starten av avsnittet. At det avklares hvem jeg-et anroper er en forskjell fra de kursiverte anropelsene, som gjør at erindringen blir mer konkret og håndfast. Disse anropelsene er et viktig grunnlag for det episke ved diktet, der fortellingen i stor grad etableres gjennom anropelsene til slekten. Moren og faren er med gjennom hele diktet, men jeg-ets besteforeldre nesten kun er til stede i den andre og tredje avdelingen. Onkelen blir anropt i sjuende avdeling, og den noe uklare halvøsteren blir introdusert i den femte. Overordnet kan en si at diktet beveger seg fra å være tilbakeskuende og undersøkende mot sin slekt og oppvekst til starten, til mer og mer å dreie seg om jeg-et. Til slutt befinner vi oss i det lyriske nå-et, og den episke distansen som er etablert gjennom anropelsene til fortiden er visket ut. De mest dyptgående beskrivelsene av slekten er i første halvdel av boken, men med jeg-ets foreldre som tilstedeværende størrelser gjennom hele diktet. Undersøkelsen av hvordan slekten fremstilles er relevant fordi jeg-et strukturerer sitt eget selvbilde etter hvordan han erindrer slekten. Erindringen viser savn etter et felleskap, i kontrast til isolasjonen han nå føler. Han trekker underliggende linjer mellom slekten og seg selv, og deres og jeg-ets liv parallelliseres.

4.7.1 Far

En gjennomgående tematikk for samlingen og et viktig aspekt for dikt-jeget er hans relasjon til faren. Faren bor med moren og jeg-et på Grünerløkka, men etter skilsmisse med moren blir han

mer og mer distansert til dikt-jeget. Den første beskrivelsen av faren er gjennom et bilde av en skitur i skogen:

Søndager fikk vi i lån av tidtagerne
Skauen en dag i evigheten
Lot fattern meg klemme granene i nevene
Kløyvde jeg ski
Dro du fram regnbuelatteren din
Smurte den under nye planker
Med den regnbuen gikk det lett
På all slags føre
Glei livet unna gjennom stillheten
Spjelket du min beundring for deg
For mange dager den utlånsdagen (Yttri, 1998, s. 9).

Jeg-er erindrer et barndomsminne av faren fra en skitur i skogen en søndag. Relasjon mellom far og sønn er idyllisk, i naturskjønne skogsomgivelser. Øyeblikket blir opphøyet til å være «en dag i evigheten», og står frem som et kjerneminne for jeg-et i hans forhold til faren. Faren blir sammenkoblet med naturen, både her i og senere avsnitt. Jeg-et får «klemme granene i nevene» av faren, og faren er en utslagsgiver for at jeg-et selv får kontakt med naturen. Der jeg-et feiler, kløyver sine ski, kommer faren inn med sin regnbuelatter og ordner alt. Faren blir idealisert i jeg-ets minne, som en løsning på all motgang. Denne «stillheten» i skogen er en kontrast til stillheten i slutten av diktet, hvor jeg-et kun kjenner på ensomhet. Dette minnet er tilbakevendende for jeg-et, vist ved den avsluttende linjen «For mange dager den utlånsdagen». Faren «Spjelket» jeg-ets beundring, i form av å fikse noe som er ødelagt. Men dagen er fortsatt en «utlånsdag», en spesiell hendelse som ikke var hverdags. I dette avsnittet vises jeg-ets mytologisering av faren, som en kraft som kunne fikse alt. Faren kobles til naturen, et gjennomgående motiv i avsnittene om faren. Det ligger en lengsel i jeg-et etter å gjenopprette dette øyeblikket, som på mange måter er selve idyllen på barndommen og den perfekte relasjon til faren.

På Grünerløkka jobbet faren som trikkekonduktør under de olympiske vinterleker i 1952: «Kjørte du stjernene hjem/Under den store vinterolympiaden» (Yttri, 1998, s. 11). Jeg-et sier:

Tyve år senere fortalte du meg om
En uformelig masse som passerte tomt

Og jeg lurte på om det var deg
Som skapte tomheten
Eller om den var påklistret
Hver passasjers billett (Yttri, 1998, s. 11).

Jeg-et henviser til en samtale de har når de er voksne, der faren åpner seg opp om en tom, uformelig masse. Faren snakker om passasjerene om bord på trikken, mens jeg-et lurte på om det er faren som er den uformelige massen som skaper tomheten. Dette er en anklage fra jeg-et i sitt sinn, om hvilken betydning farens fravær har hatt på han. Er tomheten noe som er i farens indre, som han har farget sine ytre omgivelser med? Eller er det omvendt, at hans omgivelser har gjort han til den han er? Tomheten kan være påklistret hver passasjers billett, altså at faren har blitt slik på grunn av samfunnet.

Den første avdelingen avslutter med moren og jeg-et som kjører fra Holmenkollbaneblokk, og faren blir stående igjen. Han blir kalt «Skogshelten», etter avsnittet tidligere i avdelingen. Dette er det endelige bruddet med faren, og fra nå er deres forhold preget av avstand og kulde. Med faren som en mytologisert skikkelse bringes videre i samlingen. Faren tar med seg regnbuelatteren sin til en gruve i Svalbard, som viser både emosjonell og fysisk distanse. Den første avdelingen avsluttes med en anklage, eller et spørsmål, fra jeg-et mot sine foreldre:

Eller var det dere
Som dro til hele tida
Hver gang
Dere ga opp
Å kjempe mot
Et trangt rom? (Yttri, 1998, s. 13).

Foreldrene «dro til hele tida», med boksemetaforens dobbelthet. På den ene siden viser linjen til bevegelse, flyttingen fra sted til sted som jeg-et opplever. Men foreldrene anklages også for å slå selve tiden, ødelegge jeg-ets eksistens. Tiden blir på mange måter ødelagt, også i det jeg-et i sin erindring smelter sammen med fortiden. Den ytterste trusselen er det trange rommet, som foreldrene slutter å kjempe mot.

4.7.1.1 Traff deg ikke på tretten år

Faren beskrives som en tøffing, som sjarmerte jeg-ets mor under en fest i bjørkelunden (Yttri, 1998, s. 17). Jeg-et sier: «Og jeg traff deg ikke på tretten år fattern» (Yttri, 1998, s. 18), igjen

med den tvetydige betydningen som kommer fra boksemetaforen. Han møter han ikke fordi faren befinner seg et annet sted i verden, for eksempel i en gruve på Svalbard. Han treffer han ikke med det voldelige slaget fra boksehansken. Men de klarer heller ikke å møtes emosjonelt, de har sklidd fra hverandre. Avstanden mellom faren og jeg-et vokser til slutt til en størrelse jeg-et ikke kommer forbi:

Før blikket kan slå ei solid bru
Over til *Oss*
Jeg traff deg ikke
Da jeg mest trengte et fulltreff
Traff deg ikke
Var alt på flukt
Da du la handa på skulderen min
Og ville bygge ei bru over slagmarka
Det fantes ikke grenser
For de avstander vi måtte tilbakelegge
For å legge ensomhetene våre
Fram for hverandre
Som nakent kjøtt (Yttri, 1998, ss. 18-19).

Farens blick mot jeg-et kommer fra en stor avstand, som kun en «solid bru» kan tilbakelegge. Broen som metafor er tilbakevendende i Yttris andre verker, men også i hans visuelle kunst.⁶ Broen blir talende for jeg-ets ønske om kontakt med omverden, sin familie, og seg selv som barn. Boks slaget og broen parallelliseres, en arm som strekkes ut for å tilbakelegge en avstand. Broen kan også være en metafor for langdiktet som form, som kan forene det episke og det lyriske.

Pronomenet «*Oss*» er markert med kursiv og stor forbokstav, og signaliseres som noe annet enn «vi-et» jeg-et ofte taler for i andre avsnitt. «*Oss*» kan være gateguttene, de forlatte sønnene, men her er det nærliggende å lese dette som jeg-ets familie som faren dro fra. «*Oss*» kan også være de to sidene ved jeg-et, som barn og som voksen. Lengselen etter faren er der på tvers av tidd, både når jeg-et er barn og når han er voksen. I lengselen viskes tiden ut. Gjentakelsen av «traff – fulltreff – traff» på linje 3, 4 og 5 skaper en rytme som nærmest hamrer inn

⁶ Fra samtale med Christensen.

boksemetaforen. Samtidig introduserer denne passasjen en ny metafor i far-sønn relasjonen, nemlig krigsmetaforer. «Flukt», «slagmarka», «grenser» peker alle mot en krig, og det blir pekt mot den kalde krigen på siden etter: «Samtidig både politi og røver/Den jagete og jegeren/Min yndlingslek/Da den kalde krigen/Var på det varmeste» (Yttri, 1998, s. 19). Faren og jeg-ets relasjon blir sammenlignet med en taus krig, der bakgrunnen for konflikten ligger i frykten for å åpne seg og legge fram sin ensomhet for hverandre.

Jeg-et kjenner på et sterkt savn etter faren, som han drikker bort: «Beruset lar jeg alvoret drukne i en ny dram/Mens fattern bygde landet/I polarlandet utenfor min rekkevidde» (Yttri, 1998, s. 19). Faren arbeider i nord, langt unna jeg-et. I perioden der faren er borte knuger jeg-et på bilde:

Bar jeg på fotografiet av deg med alpelue
Der du knyttet neven om tretti grader
Knyttet neven mot kameraet
Smilte optimistisk til din lille gutt (Yttri, 1998, s. 19).

Jeg-et bærer alltid med seg en bit av fortiden han ikke klarer å gi slipp. Bildet er harmonisk og på samme tid truende. Faren i positur som en bokser, som holder nevene opp mot kameraet. Dette skaper en identifikasjon mellom jeg-et og faren. Begge to er bokser i livets kamp. Om faren smiler til jeg-et som også er til stede på bildet, eller om smilet er rettet mot jeg-et som senere ser på bildet, kommer ikke frem. Alpeluen, ofte assosiert med kunstnere, kan leses inn som en del av den gjennomgående metaforikken der kunst og virkelighet smelter sammen. Bildet fremstår harmonisk for jeg-et, med farens optimistiske smil og påminnelsen om kjæleavn: «din lille gutt». Her kommer farens stemme inn, som svarer jeg-et og bidrar til det episke og flerstemmige ved diktet. Men bokseposituren representerer også noe truende. Boksing er en voldelig beskjeftigelse, og bokseposituren til faren viser til konflikten mellom far og sønn.

4.7.1.2 Polarmenneske

I en anropelse til faren på side 28 og 29 blir farens liv satt i en kosmisk sammenheng, der jeg-et nærmest mytologiserer faren og det krevende arbeidet han gjør. Han jobber nord i Sverige under en midnattssol som aldri går ned, der kulda og isen har gjort han til et polarmenneske. Det ytre slitet påvirker faren, og manifesterer seg i det indre sjelelivet, «Til tap av fantasilivet» (Yttri, 1998, s. 29). Farens liv blir beskrevet som en reise, på lik linje som jeg-ets. Men faren mangler en rettesnor i livet, han lever «Uten ei stjerne til nattlig orientering» (Yttri, 1998, s.

29). Som i avsnittet om skogen blir faren identifisert med naturen. Han har isen og kulden inne i seg, samtidig som han lever etter døgnets rytme.

I en samtale mellom jeg-et og faren kommer de inn på døden. Faren mener sønnen er spesialist på død, siden han studerer filosofi: «Studert store menner som skrev fryseskapkjølig om død» (Yttri, 1998, s. 29). Dette er jeg-ets gjenfortelling av farens ord, med den ukorrekte flertallsendingen «menner». Faren har ikke akademisk kompetanse og vilje til å bruke korrekt norsk språk, som i forlengelse øker avstanden mellom jeg og far. Farens språk er annerledes fra sønnens, som arbeider med skriving og lyrikk. Igjen blir farens stemme introdusert, som en del av det dialogiske ved langdiktet. Han er en praktiker og arbeider, som ikke forstår sønnens valg ved å studere gamle døde menn på universitetet. Men de snakker *nesten* sammen, klarer nesten å finne et felles holdepunkt i samtalen om døden (Yttri, 1998, s. 29). De vil legge farens «død på is», en språklig vending om å holde døden unna så lenge som mulig.

Selv om anropelsene av slekten er et bidrag i det episke ved *Bokserens Blod* i form av at det er med på å konstituere fortellingen til jeg-et, er ofte avsnittene selv preget av et inderlig og nært lyrisk subjekt. Den samme utvisking av subjekt og omverden som kom frem i de kursiverte avsnittene kommer også frem i anropelsene til faren, bare mer konkret: tid viskes ut når jeg-et ser på bildet av faren like lengselsfullt når han er voksen som når han er barn. Jeg-et og faren parallelliseres, i det de begge er bokserere i livets kamp. Faren er mytologisert og idyllisert, samtidig som han er forbundet med naturen.

4.7.2 Mor

Moren er mindre fremtredende i diktsamlingen enn faren. Hun blir anropt færre ganger, og beskrivelsene innehar ikke den samme lengtende og mytologiserende språkbruken som anropelsene til faren har. En grunn til dette er at hun aldri har forlatt jeg-et på samme måte som faren, og dermed ikke har etterlatt seg et tomrom som jeg-et kan fantasere om. Moren har fulgt jeg-et på klassereisen fra Grünerløkka til Ullevål Hageby, men assimilert seg mer inn i vestkantmiljøet. I *Bokserens Blod* blir hun en representant for kulturen, i motsats mot faren som representerer naturen.

4.7.2.1 Vasket himmeltrapper

I starten arbeider moren som renholder på Grünerløkka, der hun vasker garderober og trappeoppganger. Morens første avsnitt kommer etter farens første, som er på siden før.

Eller du mor

Vasket alle himmeltrappene
Opp til mannfolkgarderobene
Satt jeg i min barndom
På nederste trinn
Hørte råklekt latter
Over dine guddommelige bryster
Hvor mange trappetrinn
Har du bøyd deg over i ditt liv? (Yttri, 1998, s. 10).

Tekstpassasjen viser et kjønnshierarki, der mannfolkgarderoben er stedet som er høyest på rangstigen og nærmest en himmel. Moren vasker trappene til garderobene, hun har drittjobben, samtidig som hun blir seksualisert og trakassert av mennene. Jeg-et er enda på første trinn av trappen, men på grunn av at han er mann vil han få innpass til det mannlige felleskapet garderoben representerer når han blir eldre. Han hører «råklekt latter» over morens «guddommelige bryster». Klekt betyr sped og uutviklet. Latteren er umoden, og kan tolkes som spottende om brystene til moren, som har arbeidet hardt og født ett eller flere barn. Jeg-et kaller derimot brystene guddommelige, og opphøyer moren. Det avsluttende retoriske spørsmålet er enda en hyllest til moren, men også en resignasjon over at hun ikke har fått gjort noe mer i livet, og at hun har måttet «bøye seg» for arbeidet og for menn hele livet. Utdraget inneholder to allusjoner til det guddommelige eller religiøse. Passasjen avslutter med hvordan livet i det økonomisk og sosialt krevende miljøet har påvirket henne, som også alluderer til det sjelelige: «Kroken på døra for åndslivet» (Yttri, 1998, s. 10). Denne beskrivelsen ligner farens: «Til tap av fantasilivet» (Yttri, 1998, s. 29). Begge foreldrene blir altså beskrevet til å ha mistet det sjelelige og fantasifulle ved seg, det kreative og skapende.

4.7.2.2 Moren bak kjøttdisken

I store deler av jeg-ets barndomserindring er ikke moren en fremtredende person i miljøet. Heller ikke når konflikten mellom jeg-et og stefar tilspisses er moren til stede i erindringen. Det er først når jeg-et er eldre moren igjen blir skrevet inn i historien. Da har de to sklidd fra hverandre, og finner ikke ordene og tonen som skal til for å nå inn til den andre: «Hvorfor har vi så få ord mor/Så få blikk i hverandre» (Yttri, 1998, s. 27). Som i beskrivelser av faren, blir blikk som ikke treffer hverandre brukt for å vise avstand mellom de to. Jeg-et kjenner på stillhet og distanse til moren, selv om hun er mer tilstedeværende. Hun jobber nå hos en slakter. De to på hver sin side av disken, der de ikke har noe annet å snakke om enn været, blir et bilde på de

to som glir fra hverandre. Kjøttdisken blir for jeg-et et «Portrett av tida» (Yttri, 1998, s. 28), både for forholdet mellom jeg-et og moren, den økonomiske situasjonen til moren, og samfunnet i helhet. Moren har gått fra arbeidet med vasking, til å selge kjøtt til det øvre sjiktet av samfunnet. Samtidig videreføres analogien av moren som en økonomisk tapende part i samfunnet, som må arbeide for andre enten det gjelder vasking eller butikkjobb. Hun blir bildet på en voksende økonomisk ulikhet, også skrevet inn i senere partier:

Tida som vokser over hodet på min mor
Som egentlig er inne her
Bak kjøttdisken din unnskylder jeg deg
Til siste blodsdråpe
Der du skjærer blodige hestebiffer
Som overklassefruene i småborgerbyen
Elegant galopperer i
Omgitt av blodige skrotter
Fra de hjemlige jaktmarker
Forsøker jeg å se ut
Mellom varme lik
Om det er en annen verden
Bak all slakten (Yttri, 1998, s. 36).

Moren blir representanten for samfunnets utvikling, som hun er den tapende part i, uten å se det selv. Jeg-et unnskylder seg på vegne av henne, for at hun bidrar til et system hun ikke forstår. «Dette samfunnet er en slaktekorridor/Med bare én utgang:» (Yttri, 1998, s. 36) sier jeg-et tidligere på siden. For jeg-et blir moren bildet på en samfunnsutvikling der gapet blir større mellom samfunnssjiktene. Moren skjærer biffen overklassefruene kjøper for å vise sin status. Tilbake i slaktekorridoren står jeg-et og moren, omringet av blodige skrotter fra hjemlige jaktmarker. Jeg-et identifiserer seg med skrottene som blir solgt. Det er han selv og sine likesinnede. De står igjen som «varme lik», levende døde. Her trekkes tankene mot beskrivelsene av moren og faren, til tap av fantasi- og åndsliv. Jeg-et lurar på om det det finnes en vei ut av den undertrykkende syklusen, «Bak all slakten». Moren og sønnen har en radikal ulik verdensforståelse. Moren er fornøyd med å være en del av det jeg-et ser på som et småborgerlig liv. Mens for jeg-et, med sin forståelse av undertrykkelse og livet som en kamp, blir dette et for stort sprik mot hans idylliserte barndom. Hun har forandret seg i takt med tiden,

som jeg-et ikke klarer. Dette skaper avstanden mellom dem. Hun lengter ikke tilbake til en idyllisk fortid på samme måte som jeg-et.

Fortellingen om moren brukes som et bilde på kulturen, der hun som lønnsinntaker med arbeiderklassebakgrunn må arbeide for småborgerskapets luksus. Jeg-et ser urettferdigheten som vokser, for moren og for flere i hans generasjon. De siste beskrivelsene av morens slit kommer i siste avdeling:

For en gal gal verden
Mens muttern smiler
Får blomster av kundene til jul
Gratis juletre fra det ny City under stjernene
Er hun overarbeidet i julestria
Underbetalt for tida
For det finnes så meget glede
Å mette
Hei og hå
Og pling i bollen
På butikkinnehaveren
Som førtidspensjonerte seg selv
Sitter med Kanariøy-sola
Som en slikkepinne i handa
Halve året
Fordi det ikke er forskjell på folk (Yttri, 1998, s. 44).

Åpningslinjen ligner tittelen på Stanley Kramers film fra 1963 *For en gal, gal, gal, gal verden*. Tematisk og litterært går heller tankene mot Obstfelders protomodernistiske dikt *Jeg ser* fra 1893, der et jeg kjenner på et utenforskap til en verden som han egentlig burde føle tilhørighet til. Moren er overarbeidet og underbetalt, men får et gratis juletre av sin arbeidsgiver i jula. Arbeidsgivere som gir påskjønnelser og gaver som en distraksjon fra dårlige arbeidsvilkår og lav lønn er et typisk anklagepunkt mot kapitalismen. Blomstene fra kundene kan også tolkes, om enn ektefølt og godhjertet, som en distraksjon fra slitet moren står i. Hun må arbeide for å mette gleden til kundene, som heller kan slappe av med juleribba hun har arbeidet hardt for å klargjøre. Språklig har passasjen mer lekende elementer: «Hei og hå/Og pling i bollen». Dette viser det absurde ved den økonomiske situasjonen, men speiler også jeg-et som på slutten av

samlingen har begynt de dekonstruere seg selv. Linjene overføres til å gjelde sjefen til moren, som førtidspensjonerte seg selv og nå bare tjener penger på å eie forretningen hun jobber i. Den ironiske sistelinjen kritiserer tanken om at det forskjellsløse Norge, der moren og butikkinnehaveren blir bildet på ulikheten som finnes.

Moren har en annen status i samlingen enn faren. I sin barndom skildrer jeg-et en viss nærhet til moren, men etter som tiden går blir hun mer et bilde på tidens økonomiske utvikling og utnyttelse av arbeiderklassen. Erindringen av moren inneholder et ønske om nærhet, men ikke den samme lengselen og mytologiseringen som hos faren. Avstandens årsak er ikke avstand i distanse, men på grunn av moren som en assimilert del av et samfunn jeg-et ikke klarer å kjenne tilhørighet til. Avsnittene om moren har det samme lyriske språket som hos faren, men innlemmer samfunnskritikk som et gjennomgående tema.

4.7.3 Stefar

Etter flytting fra Grünerløkka til Ullevål Hageby får moren en ny mann. Dette blir en konfliktfull periode i jeg-ets liv, og er på mange måter det endelige bruddet med barndommen.

Ikke oppdaget så mye av noe
Sjalusi med slangesvung
Hadde ikke krøpet med bokseåpneren
Ned i min hjernekasse
Før min første stefar
Entret det andre ekteskapet til min mor
Sa ikke hallo
Ble det fart i fantasien
Kjøpte tolv pjoletterglass i bryllupspresang
Skålte at livet kan være en stumfilm
Du i hovedrollen
Teknikken som svartemarja
Arresterer ethvert oppriktig forsøk
På krampegråt (Yttri, 1998, s. 20).

«Sjalusi med slangesvung» kan si noe om mannlig misunnelse og rivalisering, der slangen representerer en fallos. Linjen sier da noe om jeg-et og stefarens rivalisering om morens gunst. Samtidig viser den til slangen i Edens hage. På samme måte som Adam og Eva kjenner jeg-et

også på savnet etter en tapt fortid, en ødelagt utopi. Med stefarens introduksjon i livet kjenner jeg-et starten på sinnets nedadgående spiral, der han for første gang kryper ned i egen «hjernekasse» med en bokseåpner. Metaforen «bokseåpner» gir flere assosiasjoner: Kjøkkenredskapet bokseåpner er noe som gjør skade, det skjærer opp et lokk med aggressive virkemiddel. Men en bokseåpner er også noe som åpner noe, i betydning av at det kan gi ny innsikt og forståelse. Til slutt må det også leses som en del av boksemetaforene, der dette er starten på jeg-ets tilværelse som en bokser. Bokseren blir etter dette en sterkere identitetsmarkør for jeg-et.

Stefaren omtales som den første stefaren, som kan tilsi at det har blitt flere etter dette. I bryllupsspresang til moren, eller jeg-et selv, kjøper han tolv pjoletterglass. Skålen sier at livet kan være en stumfilm, med du i hovedrollen. Du-et kan være stefaren, som sier at han ikke vil ta en del av livet til jeg-et. Da blir skålen en tilbakeskuende fortolkning som jeg-et gjør av situasjonen. Du-et kan også være rettet mot moren og jeg-et, om at de skal fortie seg selv. Da kan det tenkes at skålen er direkte eller indirekte uttalt av stefaren. Uansett er stefarens tilstedeværelse noe som legger bånd på mor og jeg-et. Han tillegges å bruke samme virkemiddel som svartemarja, som er de mørke politibilene som brukes til patrulje eller for å frakte arresterte. Stefaren kommer med en dominans, og slår ned på jeg-et når han gjør motstand eller vil uttrykke følelser, «Arresterer ethvert oppriktig forsøk/På krampegråt». Den dominerende tonen videreføres på neste side:

Fortell om vintre i Ullevål Hageby

Der bokseren ble plukket

Slengt utover tilværelsen

Av sin nye landsfader

Fordi han kilekjærtegnet

Ham under hans kjøttfulle versefötter

Ga en fattig gatefaen

Kun et slags dytt ryggen

Ble til en hard glasseplekart

I løpet av den overvintringen (Yttri, 1998, s. 21).

Bokseren som blir «plukket» spiller på eplemetaforen, der han stivner i noe hardt og umodent, men samtidig skjørt. Eplet som faller fra treet er også ofte forstått som en metafor på nærhet til slekten. Jeg-et får ikke mulighet til å «falle nær stammen», men blir slengt utover tilværelsen.

På grunn av stefaren føler jeg-et at han mister kontakten med familie og slekt. Stefaren betegnes ironisk som en landsfader, som vil ha kontroll og styre familien under seg. Linjene «Fordi han kilekjærtagnet/Ham under hans kjøttfulle verseføtter» har bokstavrim i ordene kile, kjærtagne og kjøttfulle, samtidig som de to avsluttende ordene i den siste linjen til en grad speiler hverandre ortografisk. Bruken av ordet verseføtter, og fokuset på bokstavrim og rytme i linjene, kan tolkes som at det er det kunstneriske fokuset til jeg-et som provoserer stefaren. Stefaren «Ga en fattig gatefaen», han bryr seg ikke om jeg-et. Men koblet sammen med linjen «Kun et slags dytt i ryggen» blir dette i betydning av både noe aktivt og passivt, han trekker seg tilbake, men dytter også jeg-et lenger unna. Til slutt blir jeg-et emosjonelt hard og kald etter denne perioden i livet, som han kaller overvintringen.

Stefaren er lite nevnt, men et viktig bilde på følelsen av utenforskap og avstand jeg-et innlemmer i seg selv. Han blir også en del av det flerstemmige og kontekstualiserende ved diktet. Han har en episk funksjon i det han er punktet for et brudd, et veiskille for jeg-ets liv.

4.7.4 Halvsøster

Ved to anledninger vises det til en halvsøster til jeg-et. Den ene gangen i et parti der jeg-et sier at de var fire stykker som bodde sammen under oppveksten hans: «Det var litt nærhet det/Fire kropper på et rom og kjøkken» (Yttri, 1998, s. 32). Tidligere i verket er det ikke nevnt noen bror eller søster. Det kommer ikke klart frem at det er et søsken det er snakk om og ikke et annet familiemedlem. Senere blir en halvsøster eksplisitt nevnt, i en kryptisk passasje:

Men kjære
Er det mulig å snakke om kjærlighet
I vår generasjon
Uten å snakke tunga
Ut av ledd
Min halvsøster som smiler
At skyene seiler som ubåter
I himmelhavet
Vet hun ikke hvor uhyggelig sann
I sine utkast om verden:
«Hvem skjøt bestemor?»
Da hun sovnet stille inn (Yttri, 1998, ss. 34-35).

I første del av utdraget reflekterer jeg-et rundt kjærlighetens vilkår. Han henvender seg til et ukjent «kjære», som vi ikke vet hvem er. Han stiller et retorisk spørsmål til denne kjære, om kjærlighetens i deres generasjon. Han bruker eiendomsordet «vår», altså er du-et og jeg-et i samme generasjon. Med overgangen til halvsøsteren senere i utdraget er det mulig at hun er den «kjære» jeg-et anroper. Men halvsøsteren blir snakket om i tredje person, så det er nærliggende å tenke at det er noen andre enn halvsøsteren jeg-et henvender seg til. «Å snakke tunga ut av ledd» kan forstås som at det er mye å si om kjærligheten. Dette er i kontrast til at jeg-et ikke kjenner på kjærligheten selv, vist ved lengselen i resten av diktet. Fra linjen «Min halvsøster som smiler» brytes meningssammenhengen mellom verslinjene opp. Halvsøsteren «smiler» at skyene seiler som ubåter. Er dette noe hun uttrykker med smilet sitt? Samme semantiske avskjæring skjer mellom flere linjer. Språklig brytes utdraget ned til å gi lite mening, som også speiles i det som beskrives. Skal de siste linjene leses bokstavelig kan man få inntrykk av at halvsøsteren forutså bestemorens død ved å skrive «Hvem skjøt bestemor?», før bestemoren sovnet stille inn. Men dette avsnittet er så fullt av motsetninger og uforståeligheter at en bokstavelig lesning er lite fruktbart. Den høytstående metaforbruken og oppbrutte syntaksen kan vise jeg-ets manglende mening og forståelse av virkeligheten, og representerer heller hvordan livet og kunsten kan skli sammen i hverandre.

4.7.5 Onkel

Den syvende og avsluttende avdelingen begynner med en anropelse til onkelen. Dette er første gang han er nevnt i samlingen, og han er den siste av familiemedlemmene som blir anropt:

Onkel

Du har vel det flotte sjakkbrettet i finér

Jeg lagde til deg på sløyden

Husker du

Du var min favorittonkel

Du spilte fotball på Lyn

Og jeg brant alle de sorte rutene inn med brennjern

Det svei i øya

Og tårene rant

Da du brente straffe mot Asker

Onkel jeg skulle gjerne hatt igjen det sjakkbrettet

Og all kjærligheten som gikk opp i røyk

Du syns jo jeg er en langhåra døgenikt nå
Dessuten spiller du hverken fotball eller sjakk lenger
Ps.

Har du gitt opp alt onkel (Yttri, 1998, s. 40).

Jeg-et som brenner inn rutene på sjakkbrettet speiles hos onkelen som brenner straffer på fotballbanen. Begge deler får fram tårer hos jeg-et, og er to handlinger som har brent seg inn i jeg-ets følelser knyttet til onkelen og barndommen. Onkelen «var» favorittonkelen, i preteritum, men som med de andre familiebandene er også denne kjærlige relasjonen noe som tilhører fortiden. Sjakkbrettet blir for jeg-et et symbol på familiekjærligheten som var, og som nå er borte. Kjærligheten «gikk opp i røyk», en metafor som spiller videre på jeg-et som svir inn ruter på sjakkbrettet. Onkelen synes jeg-et er en langhåra døgenikt, et utseende som ofte assosieres med kunstnere og bohemer. Motviljen speiles, og jeg-et mener onkelen har gitt opp livet når han hverken spiller fotball eller sjakk lenger. Den nest siste verslinjen «Ps.» trekker diktet mot det skriftlige, og understreker at denne erindringen er en skrivende prosess. Sammen med åpningslinjen som kan leses som en konstatering av mottaker gjør dette «Ps.» at avsnittet får formen til et brev. Dette er et av de mer direkte henvendelse, der jeg-ets subjektivitet er tydelig. Onkelen og farens anropelser portretterer jeg-ets forhold til sine mannlige forbilder, i et lyrisk og inderlig språk. Avsnittene om moren er også farget av det subjektive, men inneholder samfunnskritikken i større grad, som gjør at hennes anropelser blir en større del av kontekstualiseringen i diktet. Besteforeldrenes apostroferinger tilhører også det mer episke, som vi nå skal se på.

4.7.6 Farmor

Alle jeg-ets besteforeldre blir apostrofert, i hovedsak i første halvdel av samlingen. Det er her jeg-et bruker mest tid på å undersøke sine første leveår og sin slekt. Senere rettes blikket mer mot han selv, men fortsatt som påvirket av sin fortid.

Farmor fortell oss om tolv unger
Som falt til elleve
Da yngstemann hoppet ut
Fra en firkant i sykehuset
Da noe sprakk i verden
Skapte du en førsteklasses
Koagulert akvarell i gatelegemet (Yttri, 1998, s. 16).

Jeg-et kommer flere ganger tilbake til fødselsscener i sin erindring, som oftest sin egen. Han er verdens yngste amatørbokser, et kjælenavn han fikk av sykepleierne som tok han i mot ved fødselen (Yttri, 1998, s. 18). Her blir også fødsel tematisert, men i en mer dramatisk vending. Den yngste av farmorens tolv unger dør på sykehuset. I utdraget virker det som om barnet hoppet eller datt ut av et vindu. Dette setter åpenbart spor i farmoren, «da noe sprakk i verden». Det siste språklige bildet er morbid: barnets avtrykk på bakken, av blod og annet, ser ut som akvarellbilde. Her sklir livet og kunsten sammen, et gjentakende motiv for flere av besteforeldrenes historie. Livet som kunst sier og også noe om jeg-ets erindring, der han ser for seg livene deres, og romantiserer de i sitt sinn. «Gatelegemet» henviser til byen som noe levende, og kanskje også som noe levende i jeg-ets erindring. Barnets fall har gjort sitt avtrykk i den fysiske gaten, men også i jeg-ets historie, den metaforiske gaten som han undersøker i minnet.

Farmor

På dine gamle dager

Ble kroppen så kroket

At du nesten sto

Med ryggen til og så mellom beina

Du sa ikke stort

Tolv barn

Fikk kanskje være nok språk (Yttri, 1998, s. 23).

Her kommer det fram en viss nærhet mellom jeg-et og farmoren i tid. På et tidspunkt har jeg-et og farmoren levd samtidig, siden han husker hvordan hun så ut når hun var gammel og at hun snakket lite. Han anerkjenner hennes harde liv gjennom de tolv fødslene hun har hatt. Igjen blir kunstmotivet trukket inn, der farmorens språk er hennes barn.

4.7.7 Farfar

Farfaren er den som er minst omtalt av besteforeldrene, men har en lengre passasje dedikert til seg. I starten av passasjen sier jeg-et at etter farfarens død ga han liket sitt til offentlig disseksjon:

Fortell om Rembrandt-disseksjon

Du som ga dem hele kroppen

Plogfurer i pannen

Et langt liv med jorda
For at vitenskapen skulle finne ut
Mer om menneskehjertet
Fortell hvordan du brakte hele gardsbruket
Til randen av sammenbrudd og Drammenselva (Yttri, 1998, s. 16).

Disseksjonen av farfaren sammenlignes med Rembrandts kjente maleri «Dr. Tulps anatomiforelesning» fra 1632. Farfarens liv og kropp sammenlignes med kunsten, og igjen smelter liv og kunst sammen. Det er farfarens hjerte som er hovedanliggende for den vitenskapelige undersøkelsen. Dette kan være jeg-et som ser på farfaren som en med et sterkt hjerte. Han har en annen historie enn jeg-et, vist ved kroppens merker. Farfaren har store furer i pannen som sammenlignes med spor fra en plog, knyttet til hans liv som jordbruker. Han flytter gårdsbruket til Drammenselva, samtidig som det nesten går til grunne. Dette knytter jeg-ets slekt til Drammen, men lite tyder på at jeg-et selv noen gang har bodd der.

Sammenligningen av farfarens kropp med et Rembrandt-maleri er en kontrast mot medstudentene jeg-et møter når han begynner på kunsthistorie på Blindern. De har vokst opp med Rembrandt og Tizian hengende på veggen, men jeg-et skriver inn kunsten som en del av livet. Dette gir gjenklang i Gulliksens tanker rundt *Bokserens Blod*, om Yttris mål om å leve i kunsten, «å leve et dikt» (Gulliksen, 1996, s. 138). Samtidig viser det jeg-ets romantisering av slekten i erindringen, der deres liv blir opphøyet til å nærmest være kunstverk i seg selv.

4.7.8 Mormor

Mormoren og morfaren er beskrevet mer enn farmoren og farfaren. Samtidig er det enkelte paralleller mellom besteforeldrene som gjør at skillene mellom de viskes ut. For det første bor begge parene langs Drammenselva, selv om farfaren er bonde og morfaren arbeider på fabrikk. For det andre knyttes begge bestemødrene til elleve barn. Farmoren føder tolv, men ett dør, og mormoren føder elleve barn. Et poeng her er at alt det som blir beskrevet skjer i jeg-ets erindring, og ikke trenger å leses som «ekte» slektsgranskning med to streker under svaret. Dette er besteforeldrene slik de fremstår for jeg-et, og slik han knytter de til sin egen fortelling. Eventuelle «feil» i fremstillingene er ikke feil, men ulike aspekter ved jeg-ets granskning av sin slekt og seg selv.

Anropelsen jeg-et retter mot mormoren er en av de mer personlige og lyriske henvendelsene til besteforeldrene. Han nærmest maner mormoren opp fra de døde, i en passasje med kosmologiske temaer som død, soloppgang og fødsel.

Mormor ditt barnebarn kaller deg
Fra syndige bredder med svart vin
Eleven av de uheldige omstendigheter
Kaller deg tilbake fra intet
Ditt nervøse årete underliv
Der elleve drakk fra ditt blod
Kraftig varmhjertig vin (Yttri, 1998, s. 24).

Denne anropelsen er mer intens enn de andre, som ofte bare starter med en konstatering av hvem linjene rettes mot. Her påkaller jeg-et den døde mormoren. Begge befinner seg på «syndige bredder med svart vin», beruset i mørket. Mormoren knyttes til alkohol, som flere deler av slekten gjør. Identiteten som «elev av de uheldige omstendigheter» fra åpningen av samlingen blir gjentatt. Som elev er man i lære hos en autoritet. Er det slekten jeg-et er i lære hos? Er deres liv de uheldige omstendigheter jeg-et lærer av, på godt og vondt? Mener jeg-et at hans liv og kan føres tilbake til sine foreldre og besteforeldre, og derfor gjør han denne erindringen?

Den videre erindringen av mormoren foregår i drømmelignende tilstand:

Mormor dine solspeilegg står opp
Mens hanen galer
En ny dag begynner over dalen
Kommer sommerskyer inn for landing
På toppen av bjørkelunden
Slår de seg ned
Bygger hvitt reir rundt lysthuset
Kommer du med nylagte egg
Uten å forklare meg hvorfor
Hanen ikke la eggene sjøl
Kommer du mot meg breddfull av sol (Yttri, 1998, s. 24).

Jeg-et ser mormoren i et harmonisk og utopisk miljø, som beskrives som et kunstverk. Dette er stedet jeg-et ser for seg mormoren er på nå etter sin død, i en varm, skogkledd dal. Positivt ladede ord og begreper fyller dette utdraget, som «en ny dag begynner» og «sommerskyer». Dette står i kontrast til den mørke bredden de befant seg på tidligere. Opphøyningen av dette

stedet der mormoren nå er kan peke på en dødslengsel eller romantisering av døden hos jeg-et. I linje 1, 8 og 11 blir egg og sol brukt som metaforer for håp og positivitet. Et poeng er at det er hønene som legger egg, ikke hanen, og dermed knyttes håpet til det kvinnelige. Mormoren som en positiv størrelse for jeg-et kommer frem når det senere står at hun hadde en nesten utømmelig pengepung, et tegn på gavmildhet og omsorg: «Mormor den svarte slitte pengepungen/Nesten utømmelig tilsynelatende» (Yttri, 1998, s. 24). Håpet som en kvinnelig størrelse videreføres ikke til jeg-ets mor, som ikke idylliseres i jeg-ets erindring.

4.7.9 Morfar

Morfaren anropelse er ikke preget av drøm og kontrast mellom lys og mørke, som mormorens. Vi er tilbake til det jordlige slitet, der hans arbeid på en fabrikk ved elva skildres i mer sosialrealistisk karakter.

Morfar nede ved storelva
Matet fabrikken med tømmerstokker
Spydde røyk lik et gigantisk krematorium
For en eller annen union
Dreiv høstskodda inn i kroppen
Mens mormor halte skauen
Hjemover isen i råkalde netter
For å tine opp barneavlingen i bryggerhuset
Dere sto på
Skrevde og fødte og rant
Med to fødsler hver tolvte måned
Halte morfar nok en tømmerstokk ned i lønningsposen
Mens elva rant sultent forbi (Yttri, 1998, s. 25).

«Storelva» er et annet navn for Drammenselva. Dermed er begge besteforeldparene tilknyttet Drammen. Dette utdraget skildrer arbeidet som både morfaren og mormoren gjør ved fabrikken, de tunge dagene og kalde nettene. Et slektsperspektiv er lagt inn her, da det understrekes at de gjør det for barna sine. «Barneavling» og «To fødsler hver tolvte måned» er hyperboler i jeg-ets fremstilling av hvor mange barn de faktisk hadde, og hvor mye dette påvirket livene deres.

Mormoren og morfaren omtales mer sammenslått enn de andre familiemedlemmene. De er heller ikke skilt av det visuelle, altså linjedeling og avsnitt. Dette har med forholdet de imellom,

og måten de knyttes til fabrikken de jobbet ved. Livene til mormor og morfar er sammenkoblet, samtidig som de identifiseres med fabrikken:

Det var et fattig liv

Det var et rikt liv:

Nærhet

Toget kom på samme sekund hver dag

Vegg i vegg med fabrikken pustet dere

Fabrikken og dere var ett (Yttri, 1998, s. 25).

Åpningen spiller på Charles Dickens kjente sitat fra *A Tale of Two Cities* (1843): «It was the best of times, it was the worst of times...» Selv om besteforeldrene levde fattig, hadde de hva jeg-et ser på som en rikdom, nemlig nærheten. Nærhet til hverandre, og til omgivelsene rundt seg. Toget kom til samme tidspunkt hver dag, som et tegn på trygghet og stabilitet. Men livene deres som «rike» er en romantisering i jeg-ets erindring, da deres arbeidsfulle liv gjerne ikke ville bli betegnet som godt etter dagens standarder. Likevel inneholder det noe som jeg-et savner, nemlig en følelse av mening.

Morfaren detter inn i alkoholmisbruk, før han til slutt detter på byen og blir arbeidsufør de siste femten årene av sitt liv. «Gang på gang for fulle seil/Over skauen bar det med flaska på ryggen» (Yttri, 1998, s. 25). Dette ligner på alkoholmisbruket til gateguttene i slutten av samlingen. Men jeg-et unnskylder morfaren og mormoren og peker på deler ved livene deres som gjør misbruket forståelig: «Klart det kostet å gjøre et helt fotballag/Klart det kostet å plukke deg opp/Ved jernbaneovergangen på blåmandagsmorgen» (Yttri, 1998, s. 25). Metaforbruken viser det tøffe livet de levde: «Tok det vinterveien midt i de harde trettiåra/Fyrte dere med deres egne vegger» (Yttri, 1998, s. 26). Metaforen viser hvordan besteforeldrene brenner ned huset de selv bor i for å bli varme, som en blanding av selvoppofrelse og selvdestruktivitet.

4.7.10 Oppsummering av slekten

Store deler av samlingen er brukt på anropelsene av familiemedlemmene, der jeg-et drømmer om deres liv og erindrer hvordan de fremsto for han. Dette er bokserens «blod», som setter en kontekst for jeg-et, men også for diktsamlingen. Slektserindringen er en del av det episke ved *Bokserens Blod*, siden det skaper en historie for jeg-et. Flerstemmigheten, narrativiteten og familiekonteksten er episke elementer, samtidig som flere av anropelsene er svært subjektive og lyriske i formen. Det trekkes linjer mellom slekten og jeg-et, han setter sitt liv i sammenheng med deres, f.eks ved alkoholbruken til mormoren og morfaren. Disse navngitte anropelsene

utfyller de navnløse påkallelserne skrevet i kursiv, der mottakeren ofte er ukjent. Disse to strukturene som veksler mellom det mer episke og mer lyriske, faste og formløse, skaper en dynamikk med et stort tolkningsrom. Til en grad stabiliseres meningen i disse navngitte, ikke-kursiverte partiene, men destabiliseres i de kursiverte, der mottakeren er ukjent.

5.0 Avsluttende bemerkninger

I analysen av *Bokserens Blod* har vi sett enkelte aspekter ved diktsamlingen tre frem. Erindringen gjennomsyrrer diktet, og jeg-ets forståelse av fortiden er alltid preget av hvordan det fremstår i hans sinn. Han lengter etter en harmonisk fortid som kanskje aldri har eksistert noe annet sted enn i minnet. Subjektet i diktet destabiliseres i blandingen mellom det episke og det lyriske, muliggjort gjennom den lange formen. Langdiktet åpner for en mer dialogisk enn monologisk tilnærming mellom subjekt og omverden, der den tosidige påvirkningen skrives frem. Gjennom vekslingen mellom anropelsene til det navngitte og ikke-navngitte får vi innblikk i et fragmentarisk og spaltet subjekt. Dobbeltheten i diktet desorienterer vår mulighet for empati og innlevelse, samtidig som nærheten som finnes i poesiens språk trekker oss inn. Til slutt sitter vi igjen med et empatisk innblikk i et desorientert sinn, et komplekst subjekt situert i en verden med et nærmest uuttømmelig rom for tolkning.

De kursiverte delene av verket er de mest lyriske, der mottakeren for anropelsene er ukjent. De ikke-kursiverte etablerer historien til jeg-et, og er på mange måter den episke siden ved *Bokserens Blod*. Grünerløkka, og de andre stedene jeg-et befinner seg, speiler jeg-ets følelser. Han beveger seg fra det åpne og kollektive, til det klaustrofobiske og individualistiske. Diktet tematiserer arbeiderproblematikk og samfunnskritikk, uten å stå igjen som et rent politisk utsagn. Gjennom den lange formen vises historisk og politisk utvikling på individet, som tar opp i seg strømninger og bevegelser i samfunnet. Slekt og steder blir en del av kontekstualiseringen av jeg-et, som han knytter sin identitet til. Men kontekstualiseringen skjer i et metaforrikt, tvetydig og inderlig språk, som gjør at hver historie knyttes tett til det lyriske jeg-et selv, og det episke og lyriske blandes. Gjennomgående ligger mye av mobiliteten i diktet i langdiktets form. Yttri ville løse det lange diktets problem. Resultatet ble *Bokserens Blod*, hvor et lyrisk og inderlig subjekt henvender seg til en større tilværelse, og skaper sin egen episke fortelling. I sentrum for historien er språket, som jeg-et bruker for å skape både distanse og nærhet.

Samtidig ligger mye av *Bokserens Blod* stabilt. Bokseren står støtt i sin kamp for å få være den han er i en verden som blir stadig mer fremmed. Han fortsetter å søke med sine kryss-slag etter nærhet og felleskap. Blodet strømmer gjennom årene, en påminnelse om hans slektskap, men også at han selv er i livet, her og nå. Dobbeltheten i boksemetaforene gjør språket unikt og personlig. Samfunnskritikken føles like relevant i dag som for over 40 år siden.

Det er aspekter ved *Bokserens Blod* som jeg ikke har fått mulighet til å kommentere utfyllende. Verket kunne vært lest tettere opp mot sin samtid, som en kommentar på samfunnsutviklingen. Det finnes flere intertekstuelle referanser som kunne blitt fulgt opp, eller jeg kunne ha lest *Bokserens Blod* opp mot Yttris andre verker. For denne oppgaven har jeg begrenset meg, i hovedsak, til det tekstinterne, med spesielt trykk på subjektet. At ett dikt kan gi så store muligheter for lesninger, er for meg et merke på bragden *Bokserens Blod* faktisk er.

I begynnelsen av denne avhandlingen skrev jeg at noe av motivasjonen min for å skrive om Yttri var min oppfattelse av han som en oversett i norsk litteraturhistorie. I samtalen min med Kristian Klausen kom det fram at han sitter med en annen forståelse. For at en forfatter skal ha en relevans for ettertiden trengs et forfatterskap av en viss størrelse, som har vært toneangivende over lengre tid. At Nils Yttri fortsatt er relevant, som tilstedeværelse i skjønnlitterære og kunstneriske prosjekter⁷ viser, ser Klausen på som en bragd for et såpass kort forfatterskap. Den litterære kvaliteten er en av de åpenbare grunnene til dette. En annen er arbeidet gjort av en knippe tilhengere med å fremsnakke Yttri og hans forfatterskap, som Lars Saabye Christensen og Kristian Klausen.

Jeg har i løpet av arbeidet med denne avhandlingen lest *Bokserens Blod* flere ganger enn jeg kan telle. Jeg har lest hele diktet i et strekk. Jeg har stoppet opp og nærlest enkeltpassasjer, for å så gå tilbake til helheten. Hele tiden har jeg funnet nye vendinger og tvetydigheter, oppklaringer og tilsløringer. Jeg er enda ikke lei. Det er fortsatt mer ved diktet jeg ikke har sett, nyanser og formuleringer jeg ikke har plukket opp eller forstått dybden av. Kanskje en lesning til i Nordnesparken en klar høstdag kan hjelpe meg på veien.

⁷ Bøker skrevet av Christensen og Klausen, kortfilmer av filmskaper Odd Magnus Grimeland

Litteraturliste

- Alsvik, O. (2020). Innledning. I O.Alsvik & M.Wiig (Red.), *Sted, fiksjon og historie. Hvordan former litteratur steder - og hvordan former steder litteratur?* Nasjonalbiblioteket.
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Basseler, M., & Birke, D. (2022). Mimesis of Remembering. *Journal of Literary Theory*, 16(2), 213-238. <https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2023>
- Bergquist, K. (2019). *Jeg klarer det ikke alene*. Flamme forlag.
- Christensen, L. S. (1980, 9.oktober). Bokserens Blod. *Klassekampen*.
- Christensen, L. S. (1982). Nils Yttris Zenith. *Samtidslitteratur* 82. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012062605023
- Christensen, L. S. (1986). De kommer aldri tilbake. *Vinduet*.
- Christensen, L. S. (2019). *Byens Spor: Skyggeboken*. Cappelen Damm.
- Christiansen, A. (1994, 17.juni). Om ein pendlar mellom sol og asfalt. *Klassekampen*
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget.
- Culler, J. (2017). *Theory of the lyric*. Harvard University Press.
- Ekelöf, G. (1962). *Sent på jorden*. Bonniers forlag.
- Foss, O. (Red.). (1991). *Reisen : 101 lyriske versjoner : en antologi*. Littera Forlag.
- Foss, O. (Red.). (1997). *101 norske kjærlighetsdikt : fra Welhaven til Besigye : en antologi*. Littera Forlag.
- Fossen, A. (1998). *Livet på Østkanten*. Memoria bok og forlag.
- Færden, E. (1981, 6.januar). Tynnhudet bokser. *Nationen*.
- Gjernes, B. (Red.). (1982). *Norsk lyrikk fra 70-åra*. Bokklubbens lyrikkvenner.
- Greve, A. (2020). En halvåpen dør: Noen betraktninger om stedsforståelse og selvforståelse. I O.Alsvik & M.Wiig (Red.), *Sted, fiksjon og historie. Hvordan former litteratur steder - og hvordan former steder litteratur?* Nasjonalbiblioteket.
- Grimeland, O. M. (2020, 11.september). Nils Yttris siste diktsamling. *Dagsavisen*.

- Gulliksen, G. (1996). *Virkelighet og andre essays* (Redaktør, Red.^Red.). Oktober forlag.
- Haagensen, N.Ø. (2005). *Nils-Øivind Haagensen skriver : dikt*. Cappelen Damm.
- Hagen, A.V.D. (2020). *Oppriktige samtaler*. Verbum Forlag.
- Hamm, C., Sejersted, J. M., Tjønneland, E., Vassenden, E., & Gullestad, A. M. (2018). *Dei litterære sjangrane*. Samlaget.
- Haugan, J. (1969). «Lyriske Strukturer» eller «den strukturerte ekstase». Beskrivelse og kritikk av «den poetiske opplevelse» i Atle Kittang og Asbjørn Aarseths «Lyriske Strukturer. I *Edda: nordisk tidsskrift for litteraturforskning*. 1969 (69). 206 – 209.
- Havnevik, I. (Red.). (1987). *Sølvalder*. Den norske bokklubben.
- Horgar, F. (Red.). (1984). *Kjærlighetens highway : antologi*. Snøfugl Forlag.
- Jacobsen, R. (1965). *Stillheten etterpå*. Gyldendal.
- Janss, C., & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv : innføring i diktlesning* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Kagge, E. (Red.). (2003). *Dikt for gutta : De aller beste diktene*. Kagge forlag.
- Kamboureli, S. (1991). *On the Edge of Genre: The Contemporary Long Poem*. University of Toronto Press.
- Karlsen, O. (2014). *Nordisk Samtidspoesi*. Oplandske bokforlag.
- Kittang, A., & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer : innføring i diktanalyse*.(4. utg.). Universitetsforlaget.
- Klausen, K. (2007, 23.september). Bokserens Blod. *Drammens Tidende*.
- Klausen, K. (2013). *Mitt liv var et hett bibliotek*. Cappelen Damm.
- Kochhar-Lindgren, G. (1993). *Narcissus Transformed: The textual subject in psychoanalysis and literature*. The Pennsylvania State University Press.
- Kolloen, I.S. (1985). *Virkelighet - av drømmer? : ung i dag*. Den norske bokklubben.
- Larsen, P. S. (2016). Jonathan Culler: Theory of the Lyric. *Nordisk poesi*, 1(1), 81-87.
- Larsen, P. S. (2018). *Lyriske linjer - Fem tendenser i nyere litteratur*. Forlaget SPRING.

- Lie, B. I. (2015, 14.april). Byarkivet fikk lyrikeren Nils Yttris arkiv. *Drammens Tidende*.
- Linneberg, A. (1981). Jeg'et og de andre. *Profil*.
- Linneberg, A. (1994). *Bastardforsøk*. Gyldendal.
- Lysell, R. (2005). Christian Janss & Christian Refsum, Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning. .
Samlaren: tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning, 126, 408-412.
- Madsen, C. K. (2016). Langdigtsbetegnelsen: En begrebsdiskussion i anledning af modtagelsen af Gösta Ågrens Centralsång (2013). *Finsk tidskrift(2)*, 7-36.
- Madsen, C. K. (2018). *Det Udstraktes Poetik: Læsestrategier til det skandinaviske langdigt* [Collection of Articles, Åbo Akademi]. Åbo.
- Mathisen, I. N. (2017). Eit sentralt forskingsspørsmål: Kva er arbeidarlitteratur?, I Hamm, Mathisen & Neple (Red.), Hva er arbeiderlitteratur: Begrepsbruk, kartlegging og forskningstradisjon (s.9-32). Alvheim & Eide Akademisk Forlag
- McHale, B. (2000). Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem. *The Yearbook of English Studies*, 30, 250-262.
<https://doi.org/10.2307/3509256>
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Pax.
- Nilsen, J. A. (1979, 19.oktober). En egensindig reise. *VG*.
- Pedersen, F. H. (2017). Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den. *Norsk litterær årbok*.
- Pietrzak, W. (2022). Lyric Poetry and the Disorientation of Empathy. *Journal of Literary Theory*, 16(2), 351-369.
- Rakeng, O. (1981, 6.mai). Når min fantasi berører dine drømmer. *Dagningen*.
- Reistad, G. R. & Tjugum, T.E. (1979, 6.oktober). Nils Yttri med debut onsdag. *Drammens Tidende og Buskeruds Blad*
- Ringgaard, D. (2003). Liv, ikke lov. *Edda*, 90(3), 302-305.
- Rottem, Ø. (1997). *Norges litteraturhistorie, Bind 7, Inn i medietidsalderen*. Cappelen.
- Rottem, Ø. (1998). *Vår egen tid : 1980-1998* (4. utg., Vol. B. 8). Cappelen.

- Sejersted, J. M. (2015). Følelse og eklektisisme i Lyriske strukturer. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 18(2), 118-128.
- Sejersted, J. M., & Vassenden, E. (2007). *Lyrikk : en håndbok*. Spartacus.
- Solumsmoen, O. (1981, 15.juni). Er det et dikt etter døden? *Arbeiderbladet*.
- Strøm, K. (2017, 25.januar). Festival hyller Yttri. *Dagsavisen*.
- Torvund, H. (2006, 30.januar). Stjerner frå ein koffert. *Dagbladet*.
- Udir. (2020). *Grunnleggende ferdigheter*. Utdanningsdirektoratet.
- Udir. (2020). *Kompetansemål etter vg3 studieforbereende utdanningsprogram*. Utdanningsdirektoratet.
- Vindtorn, T. (1979). *Huset gråt mye som barn*. Aschehoug.
- Vold, J. E. (1984). *Her. Her i denne verden : essays og samtaler*. Gyldendal.
- Vold, J. E. (1990). *Poetisk praksis 1975-1990*. Gyldendal.
- Vold, J. E. (2013). *Poesi ad lib*. Gyldendal.
- Vold, J. E. (2016, 19.februar). Diktet. *Dag og Tid*.
- Vold, J. E. (2020, 2.oktober). Diktet. *Dag og Tid*.
- Vold, J.E. & Heggelund, K. (Red.). (1985). *Moderne norsk lyrikk*. Cappelen Damm.
- Wandrup, F. (1993, 14.juni). Evig blindpassasjer. *Dagbladet*.
- Ystad, V. (2017, 5.mai). Diktet. *Dag og Tid*.
- Yttri, N. (1979). *Turister i nattens lugar : dikt*. Gyldendal.
- Yttri, N. (1981). *Når min fantasi berører dine drømmer : dikt*. Gyldendal.
- Yttri, N. (1982). *Zenith : dikt*. Gyldendal.
- Yttri, N. (1993). *Samlede dikt*. Den norske lyrikklubben.
- Yttri, N. (1998). *Bokserens blod : gata og ringen*. Aschehoug.
- Yttri, N. (2005). *Jeg har sett stjerner som sluttet å slukne : etterlatte dikt*. Gyldendal.
- Yttri, N. (2017). *Vender tilbake til deg, Paris : etterlatte dikt*. Gyldendal.

Øygarden, G. A. (2001). *Den brukne nesens estetikk*. Solum.

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2023

Student: Laurits Buttingsrud

Veileder: Jørgen Sejersted

Tittel: «Jeg en søkende. Søkende et deg»

Undertittel: En undersøkelse av det lyriske subjektet i Nils Yttris langdikt *Bokserens Blod* (1980).

I denne masteroppgaven undersøker jeg det lyriske subjektet i Nils Yttris (1947 – 1980) langdikt *Bokserens Blod* (1980). I *Bokserens Blod* følger vi et lyrisk jeg i sin erindringsprosess tilbake til egen fortid, for å bedre forstå seg selv og sin identitet i dag. Jeg-et kalles «bokseren» av andre og seg selv, en metafor for hvordan jeg-et oppfatter livet som en kamp. Jeg-et utforsker ikke bare sin egen fortid, men også fortiden til hans familie. Med apostroferinger til faren, moren, stefaren, halvsøsteren og besteforeldrene trekkes deres historier inn i jeg-ets historie. Dette er bokserens «blod», som han bruker som bakgrunn for å etablere seg selv som identitet og subjekt. Blant apostroferingene av navngitte objekter opptrer en rekke kursiverte og tvetydige apostroferinger uten avklart mottaker. Dette skaper en desorienterende effekt, som utvider tolkningsrommet i diktet og destabiliseres meningen som kommer frem i de ikke-kursiverte partiene.

Yttri søkte selv å løse det han kalte «det lange diktets problem». Hvordan forene det episke med det lyriske? Det fortellende med det inderlige? I denne oppgaven ser jeg på spenningene som finnes i langdiktet som sjanger, slik det utspiller seg i *Bokserens Blod*. Til grunn for denne analysen ligger ulike teoretiske perspektiver på langdiktet som form, samt generell teori om lyrikk.

I *Bokserens Blod* forenes det episke og det lyriske gjennom jeg-ets inderlige forhold til sin fortid og sine omgivelser. En fortelling trer frem gjennom jeg-ets erindringsprosess, samtidig som det lyriske språket subjektiverer historien og visker ut den episke distansen. Konteksten for diktsamlingen er sentral; *Bokserens Blod* er et samfunnskritisk dikt med flere selvbiografiske elementer. Likevel er det det subjektive erindringsfokuset som holder diktet sammen, der alt samles i det lyriske subjektet. Min oppgave vil vise hvordan det episke og det lyriske møtes, og hva det har å si for subjektet i dette langdiktet.

Abstract

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

Spring 2023

Student: Laurits Buttingsrud

Tutor: Jørgen Sejersted

Title: «Jeg en søkende. Søkende et deg»

Subtitle: En undersøkelse av det lyriske subjektet i Nils Yttri's langdikt *Bokserens Blod* (1980).

In this master's thesis, I examine the lyrical subject in Nils Yttri's (1947 – 1980) long poem *Bokserens Blod* (1980). In *Bokserens Blod*, we follow a lyrical self in his recollection process back to his own past, for him to better understand himself and his identity today. The lyrical subject is called “Bokseren - the boxer” by others and by himself, a metaphor for how he perceives life as a fight. The subject explores not only his own past, but also the past of his family. With apostrophes to his father, mother, stepfather, half-sister and grandparents, their stories are drawn into the story of the subject. This is the boxer's "blood", which he uses as a background to establish himself as an identity and a subject. Among the apostrophes of named objects appear several italicized and ambiguous apostrophes with no clear recipient. This creates a disorienting effect, which expands the room for interpretation in the poem and destabilizes the meaning that emerges in the non-italicized parts.

Yttri himself sought to solve what he called "the problem of the long poem". How to reconcile the epic with the lyrical? The narrative with the intense and passionate? In this thesis, I look at the tensions found in the long poem as a genre, as it unfolds in *Bokserens Blod*. This analysis is based on various theoretical perspectives on the long poem as a form, as well as general theory of poetry.

In *Bokserens Blod*, the epic and the lyrical are united through the subject's intimate relationship with his past and his surroundings. A narrative emerges through the lyrical I's recollection process, while the poetic language subjectivizes the story and erases the epic distance. The context and society for the long poem is crucial; *Bokserens Blod* is a socially critical poem with several autobiographical elements. Nevertheless, it is the subjective focus of recollection that holds the poem together, where everything gathers in the lyrical subject.

My thesis will show how the epic and the lyric meet in *Bokserens Blod*, and how it effects the subject in this long poem.

Profesjonsrelevans

Av norskfagets oppgaver kan arbeid med tekst sies å være et av de mest fundamentale. Lese- og skrive-ferdigheter er avgjørende for å navigere i et samfunn som blir stadig mer tekstbasert, både i jobbsammenheng og i privatlivet. Dette gjenspeiler norskfagets læreplan LK-20, hvor det slås fast under «Grunnleggende ferdigheter» at: «Norsk har et særlig ansvar for opplæringen i å kunne lese. Utviklingen av å kunne lese i norsk går fra den grunnleggende avkodingen til å lese, tolke og reflektere over tekster i ulike sjangre, for ulike formål og av ulik lengde og kompleksitet» (Udir, 2020). Med inntoget av sosiale medier og et stadig med digitalt liv har nettopp formålet, lengden og kompleksiteten til tekstene endret seg. Ungdom leser mindre lange tekster i aviser og bøker, og mere statusoppdateringer og korte nyhetsoppdateringer. Formen, lengden, og dobbeltbetydningen til mye av det som opptrer i sosiale medier kan minne, med en svært bred forståelse av termen, om lyrikk.

I arbeidet med denne mastergraden har jeg økt min leseforståelse for lyrikk betraktelig, og utviklet et språk og en lesemetode som kan brukes for å nærlese tekst. Dette tar jeg med meg ut i arbeidet. Lærerens forståelse for det som skal formidles til elevene kan knapt overvurderes. Min generelle litteratur- og språk-forståelse har også økt, som vil være nyttig i alle norskfagets situasjoner.

Lyrikkundervisning i skolen har et ubrukt potensial, og muligens et ufortjent dårlig rykte. Lyrikkens (ofte) korte form og fortattede språk gjør den svært relevant for å oppfylle kompetansemålene i norskfaget. Her et utvalg av kompetansemål fra Vg3 studieforbereende hvor jeg anser lyrikkundervisning som en god måte å oppfylle kravene:

- analysere og tolke romaner, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk fra 1850 til i dag og reflektere over tekstene i lys av den kulturhistoriske konteksten og egen samtid.
- utforske og reflektere over hvordan tekster fra den realistiske og den modernistiske tradisjonen framstiller menneske, natur og samfunn.

Samtidig har norskfaget et estetisk ansvar: «Norskfaget skal gi elevene litterære opplevelser og mulighet til å uttrykke seg kreativt og skapende». I alle krav og vurderinger, kompetansemål og ferdigheter som skal læres, kan dette være lett å glemme eller se bort fra. Også her har lyrikken mye å tilføre faget, som jeg har blitt bevisst under arbeidet med denne avhandlingen.