

”The stark dignity of entrance”

Om vårmotivet i *Spring and All* av William Carlos Williams

Julie Holdal Hansen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Høsten 2009

Takk!

Jeg vil gjerne takke min veileder Arild Linneberg for gode lesninger, råd og inspirasjon underveis i arbeidet med oppgaven. Jeg vil også få takke mine gode venner, Kristine Korneliussen og Mari Reinholt Aas, som har bidratt med grundige lesninger, stilt plagsomme, men nyttige spørsmål og har i tillegg vært betydelige støtter under hele prosessen. Til slutt vil jeg takke min samboer, Anders Kibsgaard, for hans tålmodighet, omtanke og oppmuntringer underveis, som har bidratt til å få prosjektet i havn.

Summary

With *Spring and All* from 1923, William Carlos Williams had written a remarkable collection of poems and prose. The collection contains a number of his best known poems such as "Spring and All", "The Red Wheelbarrow" and "To Elsie".

In this thesis I argue that there is coherence between *Spring and All's* composition and the cyclic changes of the season. My assumption is that the cyclic composition is present in the collection as a whole, it begins with a "sluggish" approach in the first poem, and passes on to summer solstice in "At the Ball Game". The cyclic conception is also expressed in the vocabulary of each poem, through a clear perspective of time in some of the poems, or the focus on the contrast of light and darkness in others. In *Spring and All's* prose Williams fronts his own poetics. He argues that the art and the literature must be relieved from a restraining tradition. The poetry, as well as the language, needs to be renewed. The spring motif interacts with the rebirth of the new Art and Poetry. I will also examine if the poems in *Spring and All* meet the strict requirements from the prose.

Innhold

1. Innledning	4
1.1 Kritikk og resepsjon	6
1.2 <i>Spring and All</i> : inspirasjon og innflytelser	10
1.3 Imagismen	12
2. <i>SPRING AND ALL</i>	16
2.1 Prosaen i <i>Spring and All</i>	16
”I. Spring and All”	22
”III. The Farmer”	25
”V. The Black Winds”	28
”VI. To Have Done Nothing”	31
”VII. The Rose”	34
”IX. Young Love (first version)”	38
”XI. The Right of Way”	43
”XV. Light Becomes Darkness”	47
”XVII. Shoot it Jimmy!”	52
”XVIII. To Elsie”	55
”XXVI. At the Ball Game”	60
”XXVII. The Wildflower”	64
3. AVSLUTNING	67
LITTERATURLISTE	70

1 Innledning

William Carlos Williams' *Spring and All* kom ut på Robert McAlmonds forlag i Dijon i Frankrike i 1923. Den kom ut i et begrenset opplag på 300 eksemplarer, finansiert av McAlmond selv. *Spring and All* er Williams' sjette diktsamling, og består i av 27 nummererte dikt, i tillegg til varierte prosadeler med alt fra flammende innlegg mot en stivnet tradisjon, til mer moderate, rosende bemerkninger om kunstnere og dikterkollegaer han verdsetter. Diktene i samlingen inkluderer noen av hans mest kjente og kanoniserte dikt som "The Red Wheelbarrow" og titteldiktet "Spring and All".

En av kvalitetene med *Spring and All* er at Williams ser ut til å ha funnet en form han er tilfreds med. De tidligere samlingene hans har også flere gode dikt, men de mangler noe av det helhetlige inntrykket som *Spring and All* gir. Williams legger med *Spring and All* fram et klart mål, som kommer noe fragmentarisk til uttrykk både gjennom samlingens prosa og dens poesi. Med *Spring and All* varsler Williams vårens og den nye poesiens ankomst, og den er ikke lenger på jakt etter "the beautiful illusion" (Williams, 2000, 178). I *Spring and All* står våren for gjenfødselen av kreativiteten og imaginasjonskraften, og det er den som skal bryte ned barrieren mellom leserne og deres egen bevissthet (177).

Problemstilling

I denne oppgaven ønsker jeg å undersøke nærmere hvilken rolle våren har for samlingen, ut fra tittelen kan man anta den har en betydelig rolle. Vårmotivene kan knyttes sammen med den tydelige sykliske tenkningen en finner i samlingen. Den er også understreket av samlingens oppbygning, hvor den begynner med å beskrive en tidlig slumrende vår i de første diktene, for så å bevege seg videre mot sommeren. Vil så alle diktene passe inn under en slik organisering? Underordnet vil jeg se på hvilke måter disse motivene er tilknyttet hans tanker om kunstens og litteraturens oppgave, slik de kommer fram i prosadelene i *Spring and All*. Litteraturen skal, som våren, gjenoppstå, befridd fra en hemmende tradisjon. Prosaen er, i likhet med flere av

modernismens manifest, skrevet i en, tidvis, apokalyptisk tone, med et klart kunstnerisk prosjekt. Derfor vil det også være interessant å studere hvordan Williams selv oppfyller sine krav til hvordan kunsten og litteraturen skal være. Klarer han å unnslippe stivnede uttrykksformer og slik skape et nytt språk? Williams skriver også om andre temaer i prosadelene, blant annet billedkunsten til blant andre Juan Gris, og andre samtidige poeter som Marianne Moore og Alfred Kreymborg.

Disposisjon

I forkant av hoveddelen, som vil bestå av lesninger av *Spring and All*s prosa og noen utvalgte dikt, vil jeg redegjøre for noen av hovedlinjene i resepsjonen av *Spring and All*. I diskusjonen av disse vil jeg hovedsaklig begrense meg til et utvalg tekster som representerer ulike sider ved Williams' verk. Tekstene har også enkelte berøringspunkt som bidrar til å få fram noen konfliktområder i lesningene av *Spring and All*, og også i Williams' diktning for øvrig. I presentasjonen av Williams i oversiktsverk har han ofte blitt omtalt som en dikter av en kraftfull realisme, som viste et tydelig brudd med romantikken. For å problematisere denne framstillingen har jeg tatt med to tekster som er til dels kritiserer dette, og leser Williams' diktning i forlengelsen av romantikken, som mer idealistisk enn realistisk.

Det levende, kreative miljøet i New York i de først tiårene av 1900-tallet skulle også få betydning for Williams' utvikling. Derfor vil jeg etter å ha gjort rede for de forskjellige lesningene av Williams' diktning gi en kort presentasjon av disse avgjørende årene. Fra tiden som medisinstudent i Pennsylvania hadde han blitt kjent med Ezra Pound og Hilda Doolittle. Disse to, med flere, skulle legge opp retningslinjene for det som ble en ny retning inne poesien, imagismen. Denne retningen skulle vise seg å bli forholdsvis kortvarig, men den fikk stor betydning for Williams' tenkning omkring diktningen. Vitaliteten og nyskapningen innen den visuelle kunsten i New York i århundrets andre tiår gjorde også inntrykk på Williams, både den nye europeiske kunsten til blant andre Cézanne og Juan Gris, og kunsten av hans amerikanske venner Marsden Hartley og Charles Demuth. Sistnevnte dediserte Williams *Spring and All* til. Påvirkningen fra den visuelle kunsten kan både ses i indirekte i mange av diktenes romlige komposisjon, og mer direkte i blant andre "The Rose" som er inspirert av en collage av Gris.

Del to vil være viet lesninger av *Spring and All*. Først vil jeg ta for meg hovedpoengene i prosaen, og videre definere og diskutere noen av hans sentrale begreper. Williams poenger fra prosaen vil jeg ta med i lesningen av samlingens dikt. I en del av diktene har det også vært relevant å inkludere den historiske konteksten diktet oppsto i, som i ”To Elsie” og ”Shoot it Jimmy!”. Analysene vil basere seg på et utvalg av tretten dikt, som vil bli analysert i lys av den nevnte problemstillingen. Vil det være mulig å analysere samtlige av diktene etter den samme problemstillingen? Diktene er riktignok del av samme samling, så det er sannsynlig å anta at de har visse fellestrekk, men jeg vil likevel være forsiktig med å analysere diktene etter altfor rigide rammer.

1.1 Kritikk og resepsjon

Spring and All regnes i dag som et av modernismens store verk – en status det har tatt flere år å oppnå. I årene etter utgivelsen ble samlingen knapt lest utenfor Williams’ krets, og ble derfor kun trykt opp i et opplag. Det tok lang tid før *Spring and All* igjen var å finne i sin helhet. I den første utgivelsen av hans samlede dikt *Collected Poems, 1921-1931*, var prosadelen til *Spring and All* utelatt. Den kom først med i en senere utgave, det samme gjorde titlene. I originalutgaven var diktene kun nummerert med romertall, og titler ble først satt til den neste utgaven av hans samlede dikt fra 1950-årene. Prosadelene ble først inkludert i 1971 ved utgivelsen av *Imaginations*, som er en samling bestående av *Spring and All*, *Kora in Hell*, *The great American novel*, *The descent of winter* og *A novelette and other prose*.

I gjennomgangen av forskningen vil jeg først kort gjøre rede for en av de første betydningsfulle Williamsforskerne, James E. Breslin og hans *William Carlos Williams. An American Artist* (1970). Deretter går jeg videre til en oppsummering av andre forskere, blant andre J. Hillis Millers *Tropes, parables, performatives : essays on twentieth-century literature* (1990) og *The linguistic moment from Wordsworth to Stevens* (1985), og Brian Bremens *William Carlos Williams and The Diagnostics of Culture* (1993). Donald W. Markos har i sin bok *Ideas in Things* (1994) diskutert

noen av linjene i den tidligere forskningen, og han stiller seg særlig kritisk til Hillis Miller og Bremen. Dette vil bli nærmere behandlet senere i kapittelet.

Breslin kaller diktene i samlingen for ”a field of action” (1970, 50). et handlingsfelt. Andre forskere har kalt dem ”events” (Timmons, 2008) eller *objekter* (Hillis Miller, 1990). Flere av diktene kan også ses som tablåer eller romlige størrelser hvor påvirkningen fra malerkunsten viser seg. Breslin priser diktene i *Spring and All* for deres upersonlighet, hvordan de er blottet for Williams’ ego. ”Williams has here created a literary style that is uniquely his, but one from which he has entirely disappeared as a conscious personality. The voice of these poems, coming from far below the level of conscious will or reason, gives poetic speech to bodily consciousness” (1970, 54). Er Williams’ diktning uten vilje eller fornuft – kun kroppslig bevissthet? Her mener jeg Breslin forenkler diktene, eller kun vektlegger denne ene siden ved dem. I flere av diktene er det jo absolutt et bevisst jeg til stede, slik som sjåføren i ”The Right of Way”, eller i ”The Faucet of June” med sine henvisninger til gresk mytologi og litteratur. Flere av diktene i *Spring and All*, og også i hans øvrige produksjon, er forholdsvis korte, noe som nettopp tyder på at de linjene som faktisk står der er nøye gjennomtenkte. Ingen ord er overflødige. Dette er noe som Markos vektlegger i sin bok om Williams’ diktning. Når diktene er ordknappe blir fokuset på hvert enkelt ord større, og dette er også en måte å frigi ordet fra tingene. Dette fører også til at man blir mer oppmerksom på de lydlige og rytmiske oppbygningene av ordene. En annen frigjøringsstrategi er kunnskapen om ordenes opprinnelse og historie. Markos gjør oppmerksom på at Williams var opptatt av etymologi, og at dette er noe som kommer til syne i poesien hans (1994, 59).

Det er en annen vår som skildres hos Williams. Det er ikke et velkjent litterært landskap som møter oss, men ”a new world”. Diktene er blottet for de klisjéfylte vendingene våren ofte skildres med. Det er ingen ”bounding lambs, gamboling children, gentle breezes and universal fecundity”(Breslin, 1970, 63) i Williams’ vår. Den er snarere ”sluggish” og ”dazed”. Dette ønsket om å rokke ved stivnede forestillinger, er noe som kan overføres til flere sider av diktningen hans. Samtidig som våren skildres i mindre flatterende vendinger i ”Spring and All” som Breslin refererer til her, trekker Williams fram objekter fra vår hverdag som kanskje tidligere har blitt oversett i diktingen, noe Markos med flere bemerker.

Transvaluations, or reversals of value, are an obvious aspect of Williams' poetic world in which the sparrow is exalted over the nightingale and the street cleaner, over the Episcopal minister—and in which common objects and people are seen to possess dignity, worth, and beauty ” (Markos, 1994, 50-51).

Et av Breslins hovedpoeng er ikke altfor fjernt fra min egen problemstilling, der han trekker fram den sykliske bevegelsen fra liv til død som et strukturerende tema og prinsipp. Breslin vil vise hvordan dette ikke bare viser seg i hele diktet eller avsnittet, men også i den enkelte verselinjen. Han hevder at formen i diktene er organisk, siden verselinjene sjelden er organisert etter tradisjonelle metriske former, en kort verselinje følges av en lang og omvendt (1970, 80). I Donald W. Markos' lesning i *Ideas in Things* blir Williams' bruk av linjeskift grundig behandlet, og han påpeker at det nettopp er et tydelig system i hvordan de er organisert. Markos finner tre grunnleggende formål med linjeskiftet: Først bidrar det til å gi diktet en form, slik at diktet blir stående som et objekt i seg selv. Videre er linjeskiftene med på å skape rytme, det legger føringer på hvordan man leser det for seg selv. Det tredje poenget er at linjeskiftene ”become means for liberating the word.” Ved å dele opp setningene i kortere linjer blir fokuset på språket i seg selv større (1994, 64-65). Så Markos' lesninger har en mer nøktern tilnærming enn Breslin. Det synes likevel å være enighet om Williams' bruk av ”systematisk” og meningsfylt enjambement, hvor den første bidrar til å senke lesehastigheten, og den andre brukes til å påvirke setningens betydning – gjerne i en uventet retning (1994, 66). Meningsinnholdet forskyves, slik som her i diktet ”The Right of Way”: ”I saw a girl with one leg/over the rail of a balcony”. Diktet vil bli nærmere analysert i del to.

Et interessant poeng Breslin trekker fram ved Williams, er hans fokus på klare kanter. ”The importance of edges for Williams is that they are the locus of maximum tension and thus of maximum life” (1970, 77). Kantene – silhuetten – definerer det bestemte objektet fra tomheten. Her bruker han blant annet ”The Rose” som eksempel.

Markos kaller Williams en skap-platonist, og han hevder at diktningen hans er mer idealistisk enn det ofte har vært hevdet i tidligere lesninger av andre kritikere. Han

kritiserer J. Hillis Miller for hevde at Williams bryter med sine romantiske forløpere, slik at han kun hylles som representant for en revolusjonerende, ny følsomhet. Slik J. Hillis Miller oppfatter Williams er det intet skille mellom subjekt og objekt, selvet og verden er ett. Markos mener Hillis Miller konstruerer et brudd mellom romantikken og Williams' diktning som ikke er reelt (1994, 18). I motsetning til Hillis Miller og til dels Breslin, som ser objektene som isolerte i forhold til andre objekter, hevder Markos at Williams' diktning nettopp er full av interaksjoner mellom menneske og natur. Så Markos' prosjekt er å avdekke en implisitt romantisk-transcendent forbindelse mellom menneske og natur i Williams' diktning (1994, 29). Williams' poesi omtales ofte som "vivid realism" blant flere kritikere, heller enn idealistisk. Den ble gjerne oppfattet som en ny form for realisme. Charles Altieri kaller *Spring and All* den samlingen hvor Williams' realisme er fullt utviklet (2006, 45). I hans lesning av åpningsdiktet "Spring and All" hevder han at "there is no promise of transcendence or self-discovery that might be capable of sustaining a romantic lyric" (2006, 46). Brian Bremen følger mer Markos' linje, og ser helt klart romantiske trekk hos Williams. Han trekker blant annet fram Williams' prosjekt om "å fornye språket" som samsvarer med romantikkens diktere som Wordsworth og Blake. Bremen finner særlig likhetstrekk ved Blakes *The Marriage of Heaven and Hell*. Bremen mener likevel ikke at Williams er ute etter en transcendental sannhet, men snarere "an analogous extension of observable phenomena that bears genetic similarities to our own experience" (1993, 22). Williams bryter med den kartesianske dualismen ved hans tro på at menneskets kreative krefter er en forlengelse av naturen. Markos mener det er flere grunner til at platonismen i Williams' diktning har blitt oversett i tidligere lesninger. En grunn Markos trekker fram er at Williams' diktning i seg selv ofte kjennetegnes av hans klare fokus på en håndfast virkelighet, og hån mot *utenomjordiske* fenomen. Både i poesien hans og i prosaen finner en klare uttrykk for en skepsis til alle former for transcendens. Hvordan kan så dette være forenelig med platonisme? Markos bemerker at det er særlig i beskrivelser av lys at en finner et guddommelig nærvær, selv om ikke Williams nødvendigvis bevisst forbinder lyset med transcendens i sin tidligste diktning. Fra *Spring and All* nevner han blant annet den skinnende trillebåren "glazed with rain/water" og "the isolate flecks" i "To Elsie". Det guddommelige her viser ikke til en bestemt guddom, men heller til en universell guddommelighet i naturen.

På bakgrunn av disse fire teoretikerne kan det være mulig å trekke den slutningen at forskningen på Williams har dreid seg fra å lese hans diktning som objektiv realisme løsrevet fra romantikken som hos Breslin og J. Hillis Miller, får så å gå mer i retning av idealisme med klare bånd til den romantiske diktningen, slik vi ser hos Bremen og Markos, hvis tekster er fra midten av 1990-tallet. Denne utviklingen kan nok sies å være gjeldende for disse fire nevnte teoretikerne, men det kan ikke trekkes en generell slutning om at den øvrige forskningen på Williams' diktning har fulgt en lignende retning. Er det fruktbart å dele forskningen inn i to separate retninger? Det ser ut til å være en overvekt av tekster som leser Williams' diktning som modernistisk – som en ny, frisk realisme. Så derfor kan tekstene av Markos og Bremen bringe fram sider ved diktningen som tidligere har vært lite behandlet eller oversett. I denne oppgaven vil derimot ikke Markos' vektning av de religiøse elementene i Williams' diktning stå i fokus, men heller hans kontakt og dialog med sin egen samtid.

1.2 *Spring and All*: Inspirasjon og innflytelser

Årene ved universitetet i Pennsylvania skulle få avgjørende betydning for Williams' utvikling som dikter. Det var under det første året her at vennskapet med Ezra Pound oppsto, og Pound skulle bli en viktig inspirator for Williams. Gjennom Pound ble han også kjent med dikteren Hilda Doolittle eller H. D. som hun er kjent som, og kunstnerne Charles Demuth og Marsden Hartley. Disse skulle bli venner som fulgte ham videre til kretsene av kunstnere og diktere i New York på begynnelsen av 1900-tallet.

Malerkunsten, og visuell kunst generelt, var noe som hadde interessert Williams fra barnsben av. Moren hans hadde studert malerkunst i Paris, og malte under hele oppveksten hans. Williams vurderte faktisk å bli maler selv på et tidspunkt, hadde det ikke vært for at han fant det ”easier to transport a manuscript than a wet canvas” (Williams, 1954). The Armory Show i 1913 – hvor kunst fra europeiske kunstnere som Cézanne, Picasso, Braque og Kandinsky, ble vist i New York, Chicago og Boston – fikk stor betydning for amerikanske kunstnere. Mindre kjent er det kanskje at det også fikk innflytelse for forfatterne. Bram Dijkstra skriver i sin bok *The hieroglyphics of a new speech : cubism, Stieglitz, and the early poetry of William*

Carlos Williams om en av reaksjonene på utstillingen, som var at denne moderne og utfordrende kunsten viste hvor traurig og lite utforskende det forholdt seg innen litteraturen og teateret, og også innen kritikken av disse feltene. Denne kritikken kunne nok Williams og hans like kjenne seg igjen i (Dijkstra, 1969, 8).

Williams' første direkte bidrag til denne kretsen var gjennom antologien *Des Imagistes* som Ezra Pound hadde satt sammen og på forespørsel sendt til Alfred Kreymborg. Kreymborg skulle senere starte tidskriftet *Others* med hjelp av Williams. I sin autobiografi skriver Williams at det likevel ikke var snakk om noen enhetlig bevegelse blant poetene i denne kretsen rundt Alfred Stieglitz galleri 291, men det som var klart var at alle disse lot seg påvirke og inspirere av malerkunsten og fotografiet. En av denne udefinerte gruppens store genier var Marcel Duchamp, som stilte ut sin *Nude Descending a Staircase* på the Armory Show. Duchamps begeistring over Amerika, og hans tro på at kunsten måtte bevege seg framover og ikke bare duele ved fortidens tradisjon, styrket Williams' egne betraktninger om at kunsten og litteraturen var nødt til å tenke nytt – alt skulle revurderes (Halter, 1994, 17). Denne påvirkningen kan spores i både diktene og prosaen i *Spring and All*. Prosaen diskuterer malerkunsten mer direkte, mens flere av diktene heller viser påvirkningen. Flere av diktene er romlige tablåer som vi kan se for oss visuelt, heller enn indre stemninger og abstrakte refleksjoner. Dette er dog ingen fullstendig sammenligning av påvirkningen fra visuell kunst, siden mye av malerkunsten som Williams og hans like var inspirert av bevegde seg bort fra figurative framstillinger. Et annet fellestrekk kan være motivene som blir behandlet og måten de blir behandlet på i henholdsvis Williams' dikt og noen av disse kunstneres malerier og skulpturer. Williams hadde ingen intensjoner om å lage "vakre illusjoner", på samme måte som dette ikke var hensikten til Duchamps ready-mades. Da er det kanskje litt ironisk at Williams nettopp fant Duchamps utstilte urinal vakker.

If Duchamp revealed the formal properties of his bicycle wheel, bottle rack, shovel, and urinal by virtue of their displacement, Williams revealed the intrinsic poetic qualities of *all* language by taking bits and fragments out of their original context and putting them into a poem just as they were found (Halter, 1994, 30).

Halter påpeker videre at disse fragmentene ikke plukkes fullstendig tilfeldig, men de ble valgt for å vise poetiske kvaliteter ved språk som tradisjonelt sett ble oppfattet som anti-poetisk.

1.3 Imagismen

Williams's red wheelbarrow glazed with rain water – nothing more nor less than just that – is Imagism at its most objective (Bradbury et al, 1991, 239).

Imagismen oppstod i London rundt 1912, hvor Ezra Pound, H. D. og Richard Adlington kom sammen på byens tehus for å diskutere poesi. Målet var en mer objektiv poesi rensket for overflødige adjektiver og metaforer. Bevegelsens kanskje mest kjente dikt er Pounds "In a Station of the Metro":

The apparation of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

Imagismen som bevegelse virket i tre forskjellige faser: Den første var T. E. Hulmes gruppering i 1909, den andre var Ezra Pounds ambisiøse skole fra 1912, og den tredje som etterfulgte uten Pound i Amy Lowells ledelse. I tillegg til de tre nevnte og Williams, var også Yeats, Eliot, D. H. Lawrence, Wallace Stevens, Robert Frost, Marianne Moore, Carl Sandburg og Hart Crane med flere, en større eller mindre del av denne bevegelsen (Bradbury et.al, 1991, 229). Det første imagistmanifestet stod trykket i Harriet Monroes magasin *Poetry* i mars 1913, og var presentert som et intervju av Ezra Pound av Frand Stewart Flint. Det var ment for diktere som ville skrive en "harder and saner" poesi:

Imagist manifestet:

1. Direct treatment of the 'thing', whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phase, not in the sequence of a metronome

(Bradbury et al, 1991, 231).

Imagismens første antologi, *Des Imagistes*, ble gitt ut i 1914 med Pound som redaktør, og Williams var en av bidragsyterne. Det ble gitt ut ytterligere tre antologier i regi av Amy Lowell. Imagismen hadde i stor grad vært et engelsk fenomen. Den hadde fungert som en slags igangsetter for flere poeter, men møtet med den moderne kunsten i New York, og hele det levende miljøet som fulgte med, erstattet på mange måter imagismens plass. Den manglet noe av vitaliteten som den nye kunsten kunne tilby. "[T]o much was happening to bother with rules" (Dijkstra, 1969, 26). Williams' nye drivkraft ble arbeidet med Alfred Kreymborgs magasin *Others: A Magazine of the New Verse*. Magasinet hadde base i Kreymborgs hjem i Ridgfield, New Jersey, ikke langt fra Rutherford hvor Williams holdt til. Kreymborgs hjem huset for en periode Duchamp, og det fungerte også som møtested for blant andre Man Ray, Arensberg (som var med å finansiere *Others*), og Marianne Moore. Det var et relativt lite magasin – med et opplag på rundt 300 – og ble utgitt i perioden 1915 til 1919. Etter første verdenskrig, mot slutten av 1918, ble miljøet ved galleriet 291 og kretsen rundt magasinet *Others*, gradvis oppløst. Flere av kunstnerne og dikterne reiste tilbake til Europa, hovedsaklig Paris, og New Yorks rolle som et slags laboratorium for kunst, som Duchamp kalte det, var dermed over. Den meste intense perioden var nok over. Galleri 291 måtte stenge, men det betydde ikke at de gjenværende dikterne ikke hadde et møtested. Forskjellen var at nå hadde ikke kunstnerne en like sentral rolle lenger, litteraturen sto mer på egne bein og forfatterens tilknytning til malerne var ikke lenger like viktig. Williams' diktning hadde gjennomgått en vesentlig forandring fra hans første diktsamling *Poems* fra 1909 til diktene han skrev ti år senere. Fra å ha skrevet sonetter inspirert av Keats og Shakespeare så det omsider ut som Williams hadde funnet en egen stemme. Dijkstra hevder at det var Williams' interesse for den visuelle kunsten og hans fascinasjon for malernes eksperimentering i New York i disse årene som fikk ham til å finne sin egen stil, det hjalp ham til å åpne øynene (1969, 49).

I forlengelsen av den visuelle kunsten kommer Williams' vektlegging av "tingen" som subjekt. Han ville ikke at diktet skulle filosofere eller reflektere over tingen, men heller framstille tingen slik den er. Han ville nærmest forsøke å male et maleri i ord. Dette innebar også at alle narrative sekvenser i diktene måtte fjernes. I samlingen fra 1917, *Al Que Quiere*, hevder Dijkstra å se en tydelig påvirkning fra malerkunsten. "In overall composition as well as in word-choice and selection of visual detail the style

of his poems had come to reflect certain developments in the visual arts with an almost uncanny accuracy” (1969, 67).

Williams’ neste prosjekt gikk ut på å hver kveld skrive raskt ned de inntrykkene han satt igjen med ved dagens slutt. Det han skrev ned ble ikke senere forandret. Dette skulle fungere som en øvelse i å øke bevisstheten og styrke persepsjonen hans. Etter ett år valgte han ut de mest effektive inntrykkene og ga dem ut sammen med noen utvalgte essays i samlingen *Kora in Hell; Improvisations*. Williams kalte den en ”impressionistic view of the simultaneous”. Den var inspirert av kubismens forsøk på å se et objekt fra flere perspektiv samtidig, og Kandiskys samspill av form og farge. I tillegg inneholder førsteutgaven en tegning av Stuart Davis, som Williams mente samstemte med mange av ideene i *Kora in Hell*. Samlingen fikk en svært blandet mottagelse av vennene og kollegaene hans. Den ble kritisert for å være useriøs og flåsete av H. D. og Pound. For Williams selv skal samlingen ha vært en av hans favoritter.

I hans neste samling, *Sour Grapes* fra 1921, finner vi det kjente diktet ”The Great Figure”, hvor påvirkningen fra malerkunsten til poesien nærmest reverseres, selv om det kanskje ville være mer riktig å si at det er snakk om en gjensidig påvirkning. Williams viderefører også i denne samlingen grepene han hadde plukket opp fra den visuelle kunsten. Med reversering sikter jeg da til Charles Demuths tolkning av diktet til lerretet, som avbilder et skinnende femtall i gull, etterfulgt av to mindre, mot en rød og grå bakgrunn. Diktet ble skrevet ned i et flyktig øyeblikk like etter at han hadde vært vitne til en brannbil rase forbi, og han rakk akkurat å se det gygne femtallet på rød bakgrunn bak på bilen. ”The Great Figure” er slik et godt eksempel på det ene objektet som er motiv for diktet, omgitt av noen utvalgte avgjørende detaljer, ”tense/unheeded/to gong clangs/siren howls/and wheels rumbling/through the dark city”. [...] [H]e began to let the object speak for him by letting it speak for itself through his description of it and through the selection he made of its visual detail” (Dijkstra, 1969, 167). I disse årene var, i tillegg til den visuelle kunsten, behovet for å fornye dikterkunsten og å definere det amerikanske idiomet viktig for Williams’ utvikling av sin egen stil og poetikk slik vi finner den i *Spring and All*. Men slik Dijkstra oppsummerer sin studie av hva som formet Williams som dikter er det den visuelle kunsten og med Alfred Stieglitz i spissen som alene har hatt størst innflytelse.

Ultimately his great merit, and his role as an original and influential poet, depend on his extraordinary singel-minded tenacity in attempting to turn poetry into a form of painting. For by trying to do so he pointed out a possible method for the use which can be made in poetry of fragmentation, immediacy, condensation of imagery, and simple, precise diction (1969, 195).

For Williams' poesi generelt vil jeg langt på vei si meg enig med Dijkstra her, men for *Spring and All* var påvirkningen fra et verk som kom året før hans også avgjørende. Innvirkningen av T. S. Eliots *The Waste Land* vil jeg komme tilbake til nedenfor i delen om *Spring and All*s prosa. Samlingene ble gitt ut med kun sju måneders mellomrom, så det er nok ikke sannsynlig at Williams hadde lest mye av den før utgivelsen av sin egen samling. Men noe av prosaens tidvis stormede temperament kan kanskje skyldes at han trengte å ta et klart standpunkt om sin egen kurs for diktningen, og slik ta en klar avstand til retningen Eliot tok med *The Waste Land*.

2 Spring and All

I lesningen av *Spring and All* vil jeg først gi en presentasjon av prosaen i samlingen. Jeg vil forsøke gi en framstilling av sentrale temaer her, som poesiens status, oppgjøret med det Williams oppfattet som en stivnet tradisjon og higen etter det eksakte øyeblikket. Et begrep som går mye igjen i prosaen – imaginasjonen – skal jeg også forsøke å gi en klarere definisjon av.

2.1 Prosaen i *Spring and All*

Williams' prosa slår meg som apokalyptisk der den i sine første sider spår den totale destruksjonen, mord og ødeleggelser, før alt kan gjenoppstå nytt og friskt. Avsnittene under overskriften "The Traditionalists of Plagiarism" er nærmest som en ouverture til samlingens første dikt, "Spring and All":

Now at last that process of miraculous verisimilitude, that great copying which evolution has followed, repeating move for move every move that it made in the past—is approaching the end.

Suddenly it is at an end. THE WORLD IS NEW (Williams, 2000, 182).

Prosaen i *Spring and All* kan ses som en undersøkelse i forholdet mellom prosa og poesi, i tillegg til å være tenkning om poesiens oppgave. Tidvis er det ikke mer som skiller prosaen fra poesien enn metrikken, og i begge tilfeller bruker Williams tankestrukturen hyppig. Prosaen er drivende og energisk, svulstig og påståelig, ironisk og selvbevisst. "I realize that the chapters are rather quick in their sequence and that nothing much is contained in any of them but no one should be surprised at this today" (2000, 182). Avsnittene er altså forholdsvis korte, på alt fra en til ti linjer, og selv om det er sjelden snakk om en sammenhengende tekst eller argumentasjon, kan et overordnet mål eller prosjekt likevel anes.

Han vil befri poesien fra en stivnet tradisjon, skape en ny grammatikk, et nytt språk. "[T]he greatest characteristic of our age is that it is stale—stale as literature—" (2000,

219). Williams finner løsninger i imaginasjonen, som han mener er en grunnleggende kraft i naturen, og middelet til å rive seg løs fra tradisjonens repetisjon:

The imagination is an actual force comparable to electricity or steam, it is not a plaything but a power that has been used from the first to raise the understanding of – it is, not necessary to resort to mysticism – In fact it is this which has kept back the knowledge I seek– (2000, 207).

Williams søker etter en form for sannhet, noe utilslørt og direkte. ”Only the imagination is undecived” (2000, 182). Gjennom et nytt språk, en ny poesi, en ny kunst, prøver han å nærme seg *virkeligheten*. ”There is a constant barrier between the reader and his consciousness of immediate contact with the world” (177). Vi er aldri helt til stede. Det er en hel verden mellom vår bevissthet og virkeligheten, andre tider enn nå, andre steder enn her. Vi ser oss selv slik vi var for lenge siden, eller slik vi en dag vil bli (177). ”But the thing he never knows and never dares to know is what he is at the exact moment that he is. And that moment is the only thing in which I am at all interested” (178). Williams søker det konkrete øyeblikket, et eksakt her og nå. Han hevder at tidligere har andre kunstnere opprettholdt barrieren mellom bevisstheten og virkeligheten. Kunsten skulle kun være ”en vakker illusjon”. Den vakre illusjonen er ikke Williams’ mål, han vil snarere komme nærmere en sann virkelighet (178). Kunsten skal ikke være en ren imitasjon av naturen.

And if when I pompously announce that I am addressed—To the imagination — you believe that I thus divorce myself from life and so defeat my own end, I reply: To refine, to clarify, to intensify that eternal moment in which we alone live there is but a single force—the imagination. This is its book. I myself invite you to read and to see (178).

Hva ligger så i dette begrepet, imaginisasjon? J. Hillis Miller skriver i *The Linguistic Moment*: ”The imagination is, in one sense, a creative force linking man to nature. [...] In another sense, the imagination is a destructive force, perhaps the most powerful explosive of all” (1985, 372). I de første avsnittene av *Spring and All* skriver Williams i voldsomme vendinger om hvordan alt må ødelegges før vi kan komme til en ny begynnelse. Noe nærmere en definisjon av begrepet kommer en derimot ikke med sitatet fra J. Hillis Miller. En mer kritisk tilnærming finner en i Christopher Knights

The Patiens Particulars, som påpeker at dette begrepet, som er så mye brukt i *Spring and Alls* prosa, ikke er lett å få et fast grep om.

The difficulty is that Williams uses the term in such energetic fashion[...] that one may be excused for wondering whether or not the method does not itself mask its own failing. Specifically, one might wonder whether the imagination—in its demarcation of value—works all that differently than the tradition to which it is opposed (1995, 155).

Hva er det som gjør at imaginasjonen skiller seg fra andre inntrykk? Er det mulig å bryte fullstendig med tradisjonen, og alt en tidligere har lært? Og hvordan kan en vite når det er imaginasjonens kraft som virker og ikke ytre påvirkning? Er ikke imaginasjonen avhengig av en allerede eksisterende tradisjon og kultur for å virke? Tradisjonen er ikke nødvendigvis en utelukkende negativ størrelse. Her kan Williams' samtidige kollega, T. S. Eliots forståelse av tradisjonens betydning trekkes inn som eksempel. Eliot skriver i sin artikkel "Tradisjonen og det individuelle talent" fra 1918 om tradisjonens og historiens betydning for diktersinnet.

Tradisjonen er en sak av langt større betydning. Den kan ikke arves og dersom du vil ha den, kreves det hardt arbeid. Den innebærer for det første historisk sans, [...] den historiske sansen innebærer en erkjennelse ikke bare av fortidens fortidighet, men av dens nåtidighet; den historiske sansen tvinger et menneske til å skrive ikke bare med sin egen generasjon i blodet, men med en følelse av hele Europas litteratur fra Homer, og innenfor den hele dets eget lands litteratur, har en samtidig eksistens og utgjør et samtidig system (Kittang et al., 2003, 202).

Williams var på ingen måte ukjent med Eliots arbeid, og det har blitt hevdet at *Spring and All* var skrevet i opposisjon til Eliots *The Waste Land* som kom ut året før Williams' utgivelse. I motsetning til *Spring and All*, ble *The Waste Land* en umiddelbar suksess. Om han ikke var i direkte opposisjon med Eliots arbeid, var han svært bevisst på Eliots rolle. Williams mente Eliot førte diktet tilbake til akademikerne, han var en konformist så som seg tilbake snarere enn å søke framover. I et intervju uttalte han at: "The Waste Land was a bitter poem: he had not yet changed... we were breaking the rules, whereas he was conforming to the excellencies of classroom English" (Linda Wagner, 1976, 64). For Eliot var ikke tradisjonen noe man må kjempe for å bryte seg løs fra, men snarere noe som krever hardt arbeid for å bli en del av. James E. Breslin skriver i sin bok *William Carlos Williams* at han ville våkne opp fra det marerittet han oppfattet tradisjonen som, og

heller dikt om det han fant i sine umiddelbare omgivelser (1970, 45). Der Eliot og Pound var kosmopolitter og søkte til det gamle Europa, valgte Williams å bli i sin barndomsby livet ut. Pound hadde ikke tro på stedets betydning for diktningen slik Williams hadde. Breslin hevder at det også ligger et demokratisk prosjekt i Williams' forhold til tradisjonen. For å kunne ha *hele Europas litteratur i blodet* kreves ressurser og kunnskap, som ikke nødvendigvis er like lett tilgjengelig for alle. ”To understand fully the translation of Pound or the allusive verse of Eliot, a great deal of acquired knowledge is needed—a requirement that deliberately narrows the audience to an alienated cultural elite” (1970, 45). Williams mente dette bidro til å fremmedgjøre leserne. Derfor ville han heller skrive om sine omgivelser, et her og nå, en håndfast fysisk verden. Avsnittet under er sannsynligvis et vink til T. S. Eliots ”The Waste Land”, hvor deler er skrevet på andre språk, latin, spansk og fransk.

If I could say what is in my mind in Sanscrit or even Latin I would do so. But I cannot. I speak for the integrity of the soul and the greatness of life's inanity; the formality of its boredom; the orthodoxy of its stupidity. Kill! kill! let there be fresh meat...(179).

Men i forsøket på å bryte med stivnede former – å skape en ny form, et nytt språk – kunne det også bidra til å skape avstand til leseren. Diktene hans var ikke alltid slik den jevne leser forventet at et dikt skulle være (1970, 47). Språket var kanskje uvanlig å møte i et dikt. Det er kanskje nærmere et hverdagspråk, og objektene som er beskrevet er ikke nødvendigvis av dem som regnes som poetiske. Men det er mulig å relatere seg til det, det er situasjoner fra menneskers hverdag – forsøkt sett med et nytt blikk.¹

Er det ikke nødvendig å kjenne tradisjonen for å kunne gjøre et reelt forsøk på å bryte med den? Og er et reelt brudd mulig, er det ikke snarere snakk om en reaksjon? Brian Bremen mener i *William Carlos Williams and the diagnostic of Culture* å lese en tvil hos Williams, en tvil om hvorvidt det er mulig å møte verden på ny, som for første gang, uten fordommer.

¹ Dette er for så vidt ikke unikt for Williams, og unntak kan også finnes i *Spring and All*. Det er snarere et forsøk på å vise til noen av aspektene av konflikten mellom Eliot og Williams.

Williams's idea that the imagination can make the world anew is, potentially, his greatest moment of mystification in *Spring and All*. (...) Though Williams swears in *Spring and All* that "it is, not necessary to resort to mysticism", his own mystification of the imagination's power seems to imply that in entering "the new world naked," we enter a world whose "rules" are completely unknown and unfamiliar" (1995, 18).

Bremen mener å finne en tvil hos Williams der han skriver at "only the imagination is undeceived". Sitatet viser en mulighet for at Williams er klar over at en ny verden kun er mulig gjennom imaginasjonen. Om det er umulig å møte verden på ny, er det mulig i tanken, det er mulig å tilnærme seg verden på en ny måte. For å overhodet kunne se verden, kan det være nødvendig å se den med et nytt blikk. Sansene, som litteraturen, stivner.

The work will in the realm of the imagination as plain as the sky is to a fisherman—
A very clouded sentence. The word must be put down for itself, not as a symbol of nature but a part, cognizant of the whole—aware—civilized (Williams, 2000, 189).

Williams vil bort fra en enkel symbolisme. Ordet er et objekt i seg selv, på lik linje med andre objekter. J. Hillis Miller leser Williams' prosa som en bevegelse bort fra romantikken, som jeg nevnte innledningsvis. Williams vil fjerne seg fra kunsten som imitasjon. Symbolisme, metafor og besjeling er også elementer som kommer mellom mennesket og kunsten, mellom bevisstheten og virkeligheten (1985, 372).

Crude symbolism is to associate emotions with natural phenomena such as anger with lightning, flowers with love it goes futher and as associates certain textures with

Such work is empty. [...] (Williams, 2000, 188).

Ved å bruke språket på en ny måte, ved å se ordene som objekter, poesien som en "maskin av ord", og ved å tilnærme seg språket på en ny måte, forandres kanskje også måten vi ser på omgivelsen og verden rundt oss også. Williams' tanker kan her ha fellestrekk med teoriene Viktor Sjklovskij presenterer i sin kjente artikkel "Kunsten som grep" fra 1916 (Kittang et al, 2003). Sjklovskijs hovedanliggende i denne artikkelen er å vise hvordan hverdagen automatiserer handlingene og språket vårt, og hvordan kunsten kan bidra til å *avautomatisere* oss. Poesien benytter seg av det Sjklovskij kaller underliggjøring, som går ut på at språket brukes på en ny måte som gjør at en må tenke over ordenes betydning på ny. Avautomatisering er viktig for å se

ordet som ord, kjenne ”steinen som stein”, i det hele tatt for å legge merke til omgivelsene rundt oss, og slik oppnå en fornyet følsomhet.

Kunstens virkemiddel er ”underliggjørelsens” virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen[...] Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på (2003, 18).

Kunsten kan bidra til å minske gapet mellom *vår bevissthet og virkeligheten*.

Williams har som Sjklovskij klare ideer om forskjellene på poesi og prosa. Språket brukes på forskjellige måter i de to sjangrene. Det er to forskjellige måter å tilnærme seg språket – to forskjellige måter å tenke på – ifølge Williams. Det poetiske ”er et resultat av vår måte å oppfatte tingen på” (2003, s. 15). I *Spring and All* er det ikke alltid så lett å skille mellom disse to.

Of course it may be said that if the difference is felt and is not discoverable to the eye and ear then what about it anyway? Or it may be argued, that since there is according to my proposal no discoverable difference between prose and verse that in all probability none exists and that both are phases of the same thing (Williams, 2000, 230).

Er det nødvendig å skille mellom dem på en annen måte enn at poesi er skrevet i vers og prosa ikke er det? Williams mener poesien fører imaginasjonen – prosaen følelsene våre. Poesien frigjør ordene fra følelsene, mens prosaen bekrefter dem (2000, 231). En definisjon finner en også hos Sjklovskij: ”Det dikteriske språket er et konstruksjonsspråk. Prosaen derimot er vanlig språk: økonomisk, lett, regelmessig” (2003, 28). Dette synes ikke å stemme fullstendig overens med Williams’ prosa, den er ikke økonomisk, ikke regelmessig. Selv om enkelte avsnitt kan stemme overens med Sjklovskijs definisjon, hvor hovedpoengene blir gjentatt flere ganger, er unntakene mange. Sjangrene blandes sammen. Brian Bremen finner prosaen i *Spring and All* lekende og grenseoverskridende, på tross av Williams’ påstand om barrieren mellom poesi og prosa. Williams gjør oss oppmerksom på sitt eget språk og dets retorisitet også i prosaen.

[W]hen Williams calls attention to the rhetoricity of his own construction in the line ”Why should I go further than I am able? Is it not enough for you that I am perfect?” (2000, 219) we become aware that what Williams is writing is not strict prose,

according to his own definitions, but a highly charged language that brakes down our traditional notions of prose and yet remains distinct from what he calls "poetry" (Bremen, 1993, 16).

Tilnærmingen er altså en annen til prosaen, ifølge Williams, enn til poesien. Med poesien har han et annet prosjekt. Ordene undersøkes, som for første gang. De står alene samtidig som de representerer noe utover seg selv. "[P]oetry liberates the words from their emotional implications, prose confirms them in it" (2000, 231). Poesien frigjør ordene, mens prosaen låser dem, sjangernes to mål. Spørsmålet blir så om det er slik det utspiller seg i *Spring and All*. I undersøkelsen av dette og vil jeg nå analysere et utvalg dikt fra samlingen.

Diktutvalget.

Diktene jeg har valgt ut til nærmere analyse er valgt på grunnlag av representativitet i forhold til *Spring and All*s prosa, men også i forhold til diktene. Jeg har også gjort utvalget i et forsøk på å vise samlingens mangfold. Tretten dikt er valgt ut etter disse kriteriene. Lesningene av diktene er i dialog med prosaen, men jeg har samtidig forsøkt å lese dem uavhengig av den, som autonome objekter, eller "maskiner av ord".

Som nevnt i innledningen hadde ikke diktene tittel i den første utgivelsen, men var kun nummerert med romertall, foruten om "The Rose" som hadde hverken tittel eller nummer. I analysene vil jeg forøvrig referere til diktenes tittel og ikke deres nummer.

I Spring and All

By the road to the contagious hospital
under the surge of the blue
mottled clouds driven from the
northeast—a cold wind. Beyond, the
5 waste of broad, muddy fields
brown with dried weeds, standing and fallen

patches of standing water
the scattering of tall trees

All along the road the reddish
10 purplish, forked, upstanding, twiggy
stuff of bushes and small trees
with dead, brown leaves under them
leafless vines—

Lifeless in apperence, sluggish
15 dazed spring approaches—

They enter the new world naked,
cold, uncertain of all
save that they enter. All about them
the cold, familiar wind—

20 Now the grass, tomorrow
the stiff curl of wildcarrot leaf

One by one objects are defined—
It quickens: clarity, outline of leaf

But now the stark dignity of
25 entrance—Still, the profound change
has come upon them: rooted, they
grip down and begin to awaken

Dette er *Spring and All* åpningsdikt, et av Williams' mange åpningsdikt som omhandler våren. Her er våren så vidt i emning. Den er enda nærmest livløs, fremdeles slumrende og treg. Diktet gir en forsmak på hva vi kan vente oss av resten av samlingen, og det praktiserer også noen av temaene som blir behandlet i samlingens prosadeler.

”Spring and All” består av åtte strofer med varierende antall verselinjer. Diktet skildrer naturen ved veien til det smittebefengte sykehuset. Vinden er kald og markene gjørmete og mørke. Vinterens nærvær har ikke helt gitt slipp. Ugress og dødt løv dominerer landskapet. Våren slumrer enda. Men dypt nede har røttene merket en gryende forandring, og de gjør seg klar til å våkne opp fra vinterens mørke. De nye skuddene entrer verden med en klar verdighet, den inngående forandringen har begynt. Det er rikt på stemningsskapende adjektiver, de er hyppige og gjennomgående, og ”cold” forekommer tre ganger i løpet av diktet i beskrivelsen av

vinden. Adjektivbruken skaper et klart bilde av delene av landskapet som skildres og av værforholdene, og det er den døde vegetasjonen som vektlegges i disse beskrivelsene. Først i de to siste strofene gis det plass til nytt liv. Livet er i dette diktet representert av løvet, dette er særlig tydelig i trettende og fjortende strofe som innledes med henholdsvis ordene "Leafless" og "Lifeless" har likhetstrekk både semantisk og ortografisk, siden det naken treet ofte regnes som dødt eller for å være i dvale fram til neste vår.

"One by one objects are defined—/It quickens: clarity, outline of leaf" skriver Williams i sjuende strofe. Påvirkningen fra malerkunsten er tydelig: "the description [...] is purely that of a visual, a pictorial field" (Dijkstra, 1969, 170). Det er nærmest som bladet skapes av denne bevegelsen, i det strofen skrives, lik penselen som maler løvet på et lerret. Bladets form, dets klare, definerte kontur understrekes. Objektene defineres en etter en, en passende innledning for *Spring and All*, der Williams definerer hvert dikt som autonome objekter.

"They enter the new world naked" kan vi lese i vers 16. Hvem er "they"? Er det våren som omtales som de her, eller kan det være at Williams refererer til de nyfødte barna på sykehuset? "They" kan også leses i en mer generell sammenheng som omfatter gjenfødelse og en ny begynnelse. Bremen har en interessant lesning av denne strofen. Han leser det i sammenheng med Williams' mål – "make it new" – og hans tro på imaginasjonens potensial til å fornye språket. Samtidig er det et paradoks at vinden i samme strofe beskrives som familiær og kjent. Slik som jeg skrev på side sytten mener Bremen at Williams her illustrerer vanskeligheten med å glemme alle regler for slik å kunne starte på nytt igjen. "The 'cold, familiar wind', suggests that this world is not entirely new, but rather is made new by reestablishing relationships between self and other according to some new method of projection" (1993, 19).

I diktets siste strofe finner Deese noe hun mener er typisk for flere av Williams' dikt: "In Williams' verse, movement is typically through a slow, downward thrust toward an ecstatic lift. The poems move us down into the physical world, back to our origins, to release creative power" (1995, 107). Denne nedadgående bevegelsen vises tydelig i "Spring and All", fra de blåmelerte skyene som beveges av den kalde vinden, til de gjørmete markene og videre helt ned i røttene til de så vidt spirende bladene. Hennes

lesning her stemmer også godt overens med det vi kan kalle Williams' amerikanske prosjekt. Som tidligere nevnt var han opptatt av å finne det særegne amerikanske språket. Sitatene fra Bremen og Deese setter ord på paradokset ved dette diktet. De ankommer verden *nakne og usikre på alt*, samtidig som de har et trygt feste i sine *røtter*.

"The entire poem is characterized by these nervous shifts [enjambement]. All is process here, and all is motion. Almost all the sentences are either fragmentary or elliptical, and the poem consists of incessant new beginnings and reorientations" (Halter, 1994, 191). Meningen utsettes ved at setningene overlapper hverandre, og nye elementer dras inn. Halter viser videre at diktets bevegelse også gjenspeiles i diktets adverb som "now", "tomorrow" og "still". Det viser til det bestemte øyeblikket, samtidig som det beveger seg til noe annet snart, "spring approaches— [...] "Now the grass, tomorrow/the stiff curl[...]"(15, 20-21). Diktet viser til et brytningspunkt, mellom vinter og vår, mellom død og nytt liv, og er derfor en fin inngang til resten av samlingen. "The entire poem is always and completely *in motion*, and the motion is continually unfinished—in fact, it's only begun—even with the last syllable" (Vernon, 1979, 126). Det neste diktet har flere likhetstrekk med "Spring and All". Våren lar fremdeles vente på seg. Williams selv omtaler dette diktet kun som et bilde, ikke fullstendig et dikt.

III The Farmer

The farmer in deep thought
is pacing through the rain
among his blank fields, with
hands in pockets,
5 in his head
the harvest already planted.
A cold wind ruffles the water
among the browned weeds.
On all sides
10 the world rolls coldly away:
black orchards
darkened by the March clouds—
leaving room for thought.
Down past the brushwood
15 bristling by

the wagonroad
looms the artist figure of
the farmer—composing
—antagonist

Dette er det tredje diktet i *Spring and All*. Vi er i samlingens og vårens begynnelse. Det er holdt i en sammenhengende strofe av 19 verselinjer. Det forløper over fire setningsperioder, hvor vi kan følge en tankefull bonde på vandring gjennom regnet, over sine tomme marker. Hendene har han i lomma, men i hodet hans er frøene alt sådd. Vinden lager krusninger på dammen som er omgitt av visse ugress. Verden ruller fordi. Den svarte frukthagen under mars' skyer gir rom til tanken. Nede ved krattet ved den sporete kjerreveien lurker kunstnerfiguren av bonden. Den som komponerer og skaper, men samtidig er motstanderen.

Diktet er skrevet i frie vers uten faste rim, men diktet har likevel en rytme. Det er rikt på klanglige parallellismer i form av allitterasjoner og assonanser: ”**The** farmer in deep **thought**/is pacing **th**rough the rain/among **his** blank fields, with/**hands in** pockets/**in his head**”, parallellismene kommer særlig tett i de siste verselinjene her. Likheten mellom disse, gjentakningen, gir også betydningen som ligger i disse verselinjene ekstra vekt. Her understrekes det at arbeidet på dette tidspunktet foregår i bondens hode, det tunge kroppsarbeidet som yrket forbindes med er ikke gjeldene her. Hendene hans er her uvirksomme, det er trygt plantet i lommene. Sammen med beskrivelsen av bondens faste, rolige gange, er hvor han har hendene og hva han har i hodet alt vi får vite om ham. Den neste setningsperioden går over til å beskrive naturen og været, og bonden er først tilbake i nest siste verselinje, og da kun som kunstnerskikkelsen av seg selv.

Diktet har en rik billedbruk, som i stor grad samsvarer med måten vi oppfatter en ytre virkelighet på. En kald vind som lager krusninger i vannet, mørke skyer og visse ugress kan alle sies å være realistiske bilder. Et mindre virkelighetsnært bilde er av verden som ruller kjølig avsted i tiende linje: ”the world rolls coldly away”. Dette er ikke et bilde vi uten videre kan se for oss. Verden kan kanskje i dette tilfellet være et bilde på tiden som går eller årstidenes gang, som er kjølig og upåvirket av bondens gjøren. Denne verselinjen kan også tolkes som om verden ruller vekk, at den

forsvinner. Fargene som beskrives her er mørke, svarte og brune. Været er kaldt og vått. Helheten lades av en dyster, tankefull og innadvendt stemning.

I ellefte til trettende linje gir de svarte markene under de tunge skyene rom til tanken: "darkened by the March clouds—/leaving room for thought." Det er mørket som fremmer tanken her, ikke lyset som ofte kan forbindes med den klare tanken. Betydningen av ordet "leaving" i trettende linje åpner for flere mulige lesninger. Den første jeg kan tenke på er at denne mørke frukthagen gir rom til tanken, men kanskje kan det også være fruktbart å trekke inn en annen betydning. "Leaving" er også noe treet gjør, løvet spretter om ikke så lenge.

"March is the 'magic month' of rebirth, and reminds the poet of great works of art in history which were representative of a rebirth of creativity[...]" (Dijkstra, 1969, 60). Mars er vårens første måned, og passer slik til et av samlingens første dikt. Både bonden og kunstneren skal skape noe nytt. Hvordan kan dette diktet leses i forhold til min overordnede problemstilling? Som et av samlingens første dikt stemmer dets tematikk godt overens med min hypotese om at samlingens oppbygning henger sammen med årstidenes syklus. Den tidlige våren i "The Farmer" tyder på skapelse av både grøde og frisk kreativitet, for nede i buskene "looms the artist figure of/the farmer" (17-18). Williams antyder her en likhet mellom bonden og kunstneren.

Hvordan utspiller forholdet mellom kunsten og naturen seg i dette diktet? Naturen som skildres her er delvis menneskets natur, et kulturlandskap. Det er marker, frukttrær og kjerreveier. Men det er også faktorer som menneskene ikke kan kontrollere, årstidenes skiftninger, regnet, vinden og skyene, en verden som kjølig og upåvirket ruller videre. Christopher J. Knight påpeker i sin samling *The Patient Particulars* likheten mellom bonden og kunstneren: "[...]singular, silent, strong, thoughtful, and a little detached from the world even as he does battle with it, creating its shape" (1995, 162). Bonden er, i motsetning til mange av de andre motivene i Williams' diktning, en ofte skildret figur i poesien. Som Knight videre skriver er bonden, som fiskeren, romantisert kun i form av å være bonde og fisker. De står i et nærmere forhold til naturen, de har ikke tapt forbindelsen mellom virkeligheten og imaginasjonen (1995).

10 Hate is of the night and the day
of flowers and rocks. Nothing
is gained by saying the night breeds
murder—It is the classic mistake

The day

15 All that enters in another person
all grass, all blackbirds flying
all azalea trees in flower
salt winds—

Sold to them men knock blindly together
20 splitting their heads open

That is why boxing matches and
Chinese poems are the same—That is why
Hartley praises Miss Wirt

There is nothing in the twist
25 of the but—dashes of cold rain

It is one with submarine vistas
purple and black fish turning
among undulant seaweed—

Black wind, I have poured my heart out
30 to you until I am sick of it—

Now I run my hand over you feeling
the play of your body—the quiver
of its strength—

The grief of the bowmen of Shu
35 moves nearer—There is
an approach with difficulty from
the dead—the winter casing of grief

How easy to slip
into the old mode, how hard to
40 cling firmly to the advance—

Et umiddelbart inntrykk av dette diktet er at det skiller seg fra de to forutgående diktene. Stemningen er mørkere, og kanskje mer urban. Det består av fjorten strofer på en til fire verslinjer. Noe som skiller seg fra de fleste andre diktene i samlingen er det ene bruddet med den ellers jevne venstremargen sjuende verselinje, i *Spring and*

All bruker Williams dette også i "Young Love". Dette er en form Williams utforsker grundigere senere i forfatterskapet. Denne uregelmessigheten etterligner handlingen i den forutgående strofen, "where the wind breaks it—". Det er nærmest som om vinden forskyver verselinjens marg.

Svarte vinder fra nord, mørke, destruktive vinder som trenger inn i like mørke hjerter. Barrikadert fra isolasjonen i liljene de går inn for å ødelegge. Vinden splitter en grusom menneskehet, humanitet. Skjærende stemmer, temperaturen øker. Stemningen i de tre første strofene av "Black Winds" er hektisk, dyster og ladet med energi. Fjerde strofe består kun av en linje med det gåtefulle innholdet "[d]runk with goats or pavements". Den dystre stemningen fortsetter i strofe fem hvor det ikke gjør forskjell på dag og natt eller på blomst og stein. Natten avler heller ikke mord, ingenting oppnås ved å påstå det, "[i]t is the classic mistake". Williams lar en egen vurdering slippe til her, og kanskje kan vi se en sammenheng mellom denne strofen og Williams' avstandtagen til "crude symbolism". Diktet bryter på denne måten med mange av våre vanlige assosiasjonsmønstre, som oftest forbinder dagen med lyset og det gode, og natten med det motsatte onde mørket.

Sjuende strofe ramser opp alt som gjør inntrykk på en annen person, gresset og svarttrostene som flyr, asaleaen i blomst og salte vinder. Fra disse naturbildene går det brutalt over i neste strofe som skildrer en boksekamp hvor menn kløyver hodene åpne på hverandre. "That is why boxing matches and/Chinese poems are the same—That is why/Hartley praises Miss Wirt". Hartley er her kunstneren Marsden Hartley og Miss Wirt er sirkusrytteren May Wirt, som Hartley lovpriste for hennes skjønnhet og rytmesans. "Chinese poems" viser nok til diktet av Pound som Williams refererer til i strofe fjorten, som skildrer slitne krigere. Da er kanskje ikke sammenligningen med boksing så fjerntliggende som en kanskje først kunne anta.

I ellefte strofe senkes perspektivet ned under havoverflaten, til lilla og svart fisk som svømmer rundt i bølgende sjøgress.

Neste strofe ligner en kommentar fra forfatteren. Diktets 'jeg' dukker opp her og erklærer at det har åpnet sitt hjerte til den svarte vinden, men er nå lei av det. Vinden tiltales direkte, som et 'du'. Den direkte tiltalen fortsetter i neste strofe hvor vinden

har tatt form av en kropp. 'Jeget' stryker hånden over 'duets' kropp og kjenner dens bevegelse, dens skjelvende styrke, og vindens strøm av energi videreføres i kroppen.

I strofe 14 refererer Williams til Pounds dikt, "Song of the Bowmen of Shu". Shu var en stat i det vi i dag kjenner som Sichuan i Kina. Pound oversatte dette diktet fra det som er regnet som Kinas eldste diktsamling, Shijing. Diktet skildrer krigen skytterne var en del av og deres sorg.

Diktets siste strofe har blitt lest av flere kritikere, blant andre Bram Dijkstra, som en kommentar fra forfatteren om den nye formen for poesi. "How easy to slip/into the old mode, how hard to/cling firmly to the advance—" På samme vis som i siste strofe i "The Farmer" føyer Williams til sin egen refleksjon på slutten av diktet. "He found it difficult to let the image speak for him without interference. He did not have [...] the absolute confidence of the visual artist, who knows that the image itself will be more expressive than he could ever be" (1969, 170). Kommentaren i "The Farmer" framstår som en integrert del av diktet i større grad enn her, hvor siste strofe står mer løsrevet fra resten av diktet. "The Black Winds" er mer fragmentert enn "The Farmer", som framstår mer helhetlig, så derfor blir likevel ikke bruddet med resten av diktet så stort. Strofen kan også ses som en fortsettelse fra verselinje tretten, "—[i]t is the classic mistake", som kommer inn som en korrigerende replikk, der den siste strofen mer er en noe oppgitt konklusjon, hvor dikteren nærmest har mistet troen på poesien.

VI. To Have Done Nothing

Not that is not it
nothing that I have done
nothing
I have done

5 is made up of
nothing
and the diphthong

ae

together with
10 the first person
singular
indicative

of the auxiliary
verb
15 to have

everything
I have done
is the same

if to do
20 is capable
of an infinity of
combinations

involving the
moral
25 physical
and religious

codes

for everything
and nothing
30 are synonymous
when

energy *in vacuo*
has the power
of confusion

35 which only to
have done nothing
can make
perfect

Diktet er som en meditasjon over handling og fravær av handling, over alt og ingenting. Det er selvreflekterende, og tar opp flere av *Spring and Alls* gjennomgående temaer. Likevel har dette diktet fått lite oppmerksomhet fra kritikere i forhold til samlingens andre dikt. En grunn kan være at det kanskje ikke er så lett å vite hvordan man skal tilnærme seg det.

James E. Breslin leser diktets første verselinje som en allusjon til T. S. Eliots "The Love Song of J. Alfred Prufrock" : "No that is not it", der Prufrock plages av manglende evne til handling, har Williams akseptert uvirksomheten, som setter ham i en forvirret, men kreativ tilstand der *alt* kan erfares (1970, 69). Williams vrir på denne linja, han skifter ut "no" med "not", og betydningen blir, som Breslin påpeker, motsatt. De to første strofene gir dette meditative preget ved alle gjentakelsene av "not" og "nothing", og de nesten identiske setningene i verselinje to til fire, "nothing that I have done/ nothing/I have done". Hva jeget har gjort får vi ikke vite noe om. I de tre følgende strofene plukker Williams den første strofen fra hverandre. Første strofe er lagd av "nothing/and the diphthong//æ" (6-8). "I" er redusert til en diftong, og "have" er et hjelpeverb, bøyd i førsteperson entall. "[T]he poem is transposed into the very materials upon which it is constituted" (Timmons, 2008, 37).

I sjette strofe konstaterer diktets jeg at "everything/I have done/is the same" (16-18). Alt jeget har gjort er det samme, hvis "to do" er i stand til og kombineres på et uendelig antall måter. Det har skjedd et skifte fra "nothing" til "everything". Kombinasjonsmulighetene inkluderer de moralske, fysiske og religiøse kodene (23-26), som da forklarer hvorfor "everything[...]/is the same", "for everything/and nothing/are synonymous" (27-29). Kodene kan her være både våre koder til handlingsmulighetene i livet, men i denne konteksten er det kanskje mer relevant å lese det som kodene for mulighetene i språket. Timmons leser skiftet fra "nothing" til "everything" som dikterens visshet om at ved å ytre strofen om at han ikke har gjort noe, nettopp viser at han har det likevel. Williams har skapt diktet ved å ytre at han ikke har gjort noe. "Simultaneously at this moment of paradox, the poet's frustration and despair seem to be allayed" (2008, 40).

I de to siste strofene fortsetter argumentet fra den tiende strofen. Energi som har oppstått i vakuum, "has the power/of confusion" (31-34). Disse verselinjene bringer tankene tilbake til forrige dikt, "The Black Winds" som skildrer en evig strøm av energi, selv om disse linjene er noe mer abstrakte. Denne energien er nødvendig for å få "everything" og "nothing" til å bli synonyme. Men det er kun "to/have done nothing" som "can make/perfect" (35-38). Den siste strofen her leser jeg i sammenheng med strofe seks, hvor "everything/I have done/is the same" (16-18). Ved å gjøre ingenting, unnslipper dikteren repetisjonene i handlinger som oppstår ved å

følge de moralske, fysiske og religiøse kodene. For å bryte ut av de gamle tradisjonen er derfor å ha gjort ingenting det som “can make/perfect.”

Gjentakelsene i ”To Have Done Nothing” minner om Gertrud Steins kanskje mest berømte sitat, ”a rose is a rose is a rose”, som var en del av diktet ”Sacred Emily” fra 1913, og som kom ut i samlingen *Geography and Plays* som ble gitt ut året før *Spring and All*. Men dette sitatet minner også om det neste diktet jeg vil analysere her, ”The Rose”, siden sitatet av Stein kan leses på en lignende måte som Williams’ dikt. De forsøker begge å komme tilbake til den faktiske rosen, ikke det den måtte symbolisere.

Sitatet under kommer i forkant av neste dikt, ”The Rose”. I både ”To Have Done Nothing” og i ”The Rose” forsøker Williams å finne en ny form for poesien. Ahearn peker at hinderet for å skape en ny form i ”To Have Done Nothing” er det engelske språket. I ”The Rose” er det i første omgang å finne ut hva man skal gjøre med det utdaterte symbolet. For å unnsnippe dette analyserer Williams rosen i detalj (1994, 133). Jeg vil påstå at Williams har et godt grep om ”the advance” i det som er at av samlingens mer objektivt, observerende dikt. Detalj for detalj plukker han fra hverandre både Gris collage, som diktet er inspirert av, og våre forestillinger av rosens som et av de fremste bildene på kjærlighet.

[S]uch a picture as that of Juan Gris, though I have not seen it in color, is important as marking more clearly than any I have seen what the modern trend is: the attempt is being made to separate thing of the imagination from life, and obviously, by using the forms common to experience so as not to frighten the onlooker away but to invite him (Williams, 2001, 194).

VII The Rose

The rose is obsolete
but each petal ends in
an edge, the double facet
cementing the grooved
5 columns of air—The edge
cuts without cutting
meets—nothing—renews
itself in metal or porcelain—

whither? It ends—

10 But if it ends
the start is begun
so that to engage roses
becomes a geometry—

Sharper, neater, more cutting
15 figured in majolica—
the broken plate
glazed with rose

Somewhere the sense
makes copper roses
20 steel roses—

The rose carried weight of love
but love is at an end—of roses

It is at the edge of the
petal that love waits

25 Crisp, worked to defeat
laboredness—fragile
plucked, moist, half-raised
cold, precise, touching

What

30 The place between the petal's
edge and the

From the petal's edge a line starts
that being of steel
infinitely fine, infinitely
35 rigid penetrates
the Milky Way
without contact—lifting
from it—neither hanging
nor pushing—

40 The fragility of the flower
unbruised
penetrates space

Diktet er inspirert av Juan Gris' maleri *Roses*. ”The fact that Williams in this poem succeeded to a large extent in avoiding a discursive personal interpretation of the

'meaning' of Gris's collage adds to the success of his translation" (Dijkstra, 1969, 175). Charles Altieri hevder diktet er Williams' mest ambisiøse streiftokt inn i konstruktivistisk modernisme.

Med første gjennomlesning ser vi raskt at dette diktet ikke er hva man tradisjonelt forbinder med dikt om roser, som jo ofte symboliserer kjærligheten. Williams ville bort fra en "crude symbolism" hvor objekter assosieres med følelser, slik som blomster representerer kjærlighet. "The Rose" kan derfor leses som et forsøk på å komme tilbake til det opprinnelige objektet. Den konstruktivistiske modernismens kunstnere, slik Altieri definerer det, "concentrate on how the composing activity emphasizes qualities of the signs as signs; then the work has to make those qualities the locos of our connection to the world" (2006, 48).

Diktet får samtidig en dobbel betydning, siden det både viser tilbake til en rose og samtidig til Gris' collage og avtrykk i porselen og metall. James E. Breslin leser også en formmessig inspirasjon fra maleriet: "Williams is thus experimenting here with a kind of literary Cubism. He takes the familiar rose out of amorphous, ordinary contexts by making his subject inorganic, by considering a rose cut onto "metal or porcelain" (1970, 76).

Det er et forholdsvis langt dikt på tolv strofer av varierende lengde. Det begynner med å konstatere at rosen er foreldet, for så å konstatere hvert kronblads kanter som skjærer uten å kutte, der rosen fornyer seg i porselen og metall. Andre strofe består kun av en verselinje på tre ord – et spørsmål og et noe uklart svar: "whither? It ends—". Svaret fortsetter i neste strofe, som minner om at ved slutten begynner en ny begynnelse, som viser videre til Gris collage av sammensatte roser. Det er samtidig en påminnelse om et ofte gjentatt poeng i *Spring and All*: "destruction and creation is simultaneous". "In Williams's world, ends are always dissolving into beginnings, as darkness evolves into light" (Breslin, 1970, 83). Neste strofe viser videre til den skarpe avbildningen av rosen i en knust tallerken av majolika. Rosen fortsetter sin forvandling i femte strofe hvor kobberroser blir stålroser. Det kan altså virke som det er rosene i Gris' maleri som beskrives her. Williams hadde kun sett maleriet i et svart-hvittprint da han skrev diktet, hvor rosenes form er klart avtegnet mot bakgrunnen i en grå farge.

I sjette strofe viser Williams tilbake til den første verselinje, hvor ”the rose is obsolete”. Rosen bar før vekten av kjærlighet som nå har nådd slutten. Neste strofe bærer likevel bud om at kjærligheten venter, forbi kanten av kronbladet. Kjærligheten er ikke i rosen. Skarp og klar er den klar til å bekjempe besværlighet, likevel skjør. Rosen er plukket og beskrives som fuktig, halvrest, kald, presis og rørende. De to følgende strofene er fragmenterte og nærmest ufullstendige, der 29. verselinje kun består av et enslig ”[w]hat” som følges av strofe ti, ”[t]he place between the petal’s/edge and the”, hvor den bestemte artikkelen ikke følges av noe substantiv. Strofen avsluttes uten at vi får vite hva dette andre er, og setningen fullføres heller ikke i neste strofe. Hva er det så dette ”hva” vil ha svar på? For å få svar på dette mener Altieri at vi bør se nøye på collagen til Gris.

Then both the mode of attention and the details provide fresh metaphors for what the rose has symbolized. Or, better, in the place of the content of art as the metaphor, the figure for love lies in how the properties of the artwork realize themselves for an audience (2006, 50).

Altieri viser tilbake til sjette og sjuende strofe, om rosens tidligere symbolbærende egenskaper, og leser slik de forgående fire strofene i sammenheng med spørsmålet. Selv er jeg til dels uenig med Altieri her. Poenget er ikke å finne nye metaforer for rosen, men å klare å lese diktet uten å se hverken rosen eller Gris’ kunstverk som symbol på noe annet enn det de er. Svaret viser både til rosen som må ses med et nytt blikk, og til det særegne ved kunstverket. Strofen før spørreordet er den første i diktet som skildrer den *egentlige* rosen – selve blomsten. Den etterfølgende strofen henviser til stedet mellom kronbladets kanter, altså det som faktisk utgjør blomsten.

Etter det enslige ”what” i diktets to siste strofer skifter diktet fullstendig retning og perspektivet løftes betraktelig. Fra kronbladets kant begynner en linje av stål, fin, ubøyelig og uendelig som trenger igjennom melkeveien uten berøring. Den løftes uten å henge eller dytte. Blomstens skjørhet trenger gjennom rommet uten en skramme.

Diktet fokuserer på rosens form, dens skjørhet eller hardhet og klare definerte kronblader. Det er rikt på paradokser ved at rosen tildeles motstridende egenskaper,

og det er først i åttende strofe at en møter den *egentlige* rosen, ikke den fra de forutgående strofene som er formet i metall eller steintøy og som kanskje først og fremst viser til collagen av Gris. William vektlegger objektets kanter, i motsetning til det som er utenfor. Det er kantene og linjene som definerer rosens singularitet. Kantene definerer dens plass i rommet. "The importance of edges for Williams is that they are the locus of maximum tension and thus of maximum life" (Breslin, 1970, 77). Denne framhevingen av objekters og ords kanter ser vi ikke bare i "The Rose", men også i andre dikt og i hans prosa.

Der hvor "The Rose" er blottet for sentimentalitet, og heller gir kjølige observasjoner av rosen som rose og av kunstverket til Gris, viser kanskje heller "Young Love" den vanskelige veien til å kunne skrive slik. Det kan leses som Williams' oppgjør både med sin egen fortid og skrivestil, hans vei til en poesi uten emosjonelle elementer eller sentimentale betraktninger.

IX. Young Love (first version)²

What about all this writing?

O "Kiki"
O Miss Margaret Jarvis
The backhandspring

5 I: clean
clean
clean: yes . . . New-York

Wrigley's, appendicitis, John Marin :
skyscraper soup—

10 Either that or a bullet!

Once
anything might have happened
You lay relaxed on my knees—
the starry night
15 spread out warm and blind

² Diktet ble gitt ut i en annen litt annen versjon i *An Early Martyr* (1935). Det som skiller de to versjonene er hvordan strofene er inndelt.

above the hospital—

Pah!

It is unclean
which is not straight to the mark—

20 In my life the furniture eats me

the chairs, the floor
the walls
which heard your sobs
drank up my emotion—

25 they which alone know everything

and snitched on us in the morning—

What to want?

Drunk we go forward surely
Not I

30 beds, beds, beds
elevators, fruit, night-tables
breasts to see, white and blue—
to hold in the hand, to nozzle

It is not onion soup
35 Your sobs soaked through the walls
breaking the hospital to pieces

Everything
—windows, chairs
obscenely drunk, spinning—
40 white, blue, orange
—hot with our passion

wild tears, desperate rejoinders
my legs, turning slowly
end over end in the air!

45 But what would you have?

All I said was :
there, you see, it is broken

stockings, shoes, hairpins
your bed, I wrapped myself round you—

50 I watched.

You sobbed, you beat your pillow
you tore your hair
you dug your nails into your sides

I was your nightgown
55 I watched!

Clean is he alone
after whom stream
the broken pieces of the city—
flying apart at his approaches

60 but I merely
caress you curiously

fifteen years ago and you still
go about the city, they say
patching up sick school children

Dette niende diktet i samlingen har en interessant start, der det åpner med spørsmålet: "What about all this writing?". Dette selvbevisste spørsmålet minner om kommentaren Williams har gitt i flere andre dikt i samlingen, slik som konklusjonen i "The Black Winds", men det minner også om de spøkefulle kommentarene i prosaen, "I realize that the chapters are rather quick in their sequence and that nothing much is contained in any of them but no one should be suprised at this today" (2000, 182). Videre fortsetter det med en apostrofe til "Kiki", Miss Margaret Jarvis, en ung sykepleier, Margaret Blake Purvis, som Williams hadde et forhold til da han hadde praksis på et sykehus på Manhattan i 1907. Tiltalen til "Kiki", som kanskje er et kallenavn til Miss Margaret Jarvis/Purvis, med det høytidelige "O" foran gir avstand til den som tiltales, samtidig som Williams i de følgende strofene skriver med en nærhet til øyeblikket, som om hendelsene skjedde i samme øyeblikk som han skrev dem ned. Williams referer til det hele, kanskje både diktet og affæren, som "the backhandspring". Det kan både vise til at det er en hendelse som hendte for et sprang tilbake i tid siden, og som Ahearn skriver i *William Carlos Williams and Alterity at Williams* "refers to his act of recollection as 'The backhandspring' – the act of an acrobat." Sammenligningen med akrobatikk spiller ikke bare på Williams' og Purvis' strabasiøse forhold, men også til anstrengelsene som kreves for å være kunstner (1994, 149).

I neste strofe følger et enslig ”I” fulgt av ordet ”clean”, gjentatt tre ganger. Det kan leses som en trettende opprømsing av hvordan Williams’ hverdag som lege er: vaske, vaske, vaske, New York, Wrigley’s, blindtarmbetennelse, John Marin:/skyskrapersuppe (Young Love, 10-11) John Marin var en maler som var kjent for sine malerier av New Yorks skyline. For å følge Ahearns tolkning videre foreslår han at gjentagelsen av ”clean” tre ganger inviterer til tre lesninger av samme ord: ”clinical asepsis for doctors and nurses, the ideal condition of a hospital, a clean separation from an unwanted emotional entanglement, words stripped of emotional attachment and placed on the page” (1994, 149). ”Either that or a bullet!” er utropt som kanskje oppsummerer disse strofene, det første av flere utrop. Det framhever i dette tilfellet det personlige og det umiddelbare med diktet. Strofe seks beskriver et harmonisk øyeblikk i forholdet deres, hun på fanget hans i en stjerneklar natt. Natten brer seg ut, varm og blind, over sykehuset. Men roen brytes raskt av et nytt utrop, ”pah!”, i syttende verselinje. Utropt synes å vise til en frustrasjon over forholdet, eller kanskje til skrivingen, som noe urent, ”which is not straight to the mark” (19). Noe som også er sannsynlig er at utropt viser tilbake på den forutgående strofen som en frustrasjon over egen sentimentalitet, både med tanke på synet på hendelsen, men også i forhold til det klisjéutunge bildet av paret under den stjerneklare himmelen. Neste strofe beskriver den kvelende følelsen av at livet hans blir slukt av møblene, stolene, gulvet og veggene. Veggene som hørte hennes hulking og drakk opp hans følelser, de som alene vet alt, og sladret om dem på morgenen (20-26).

I verselinje 27. kan vi lese diktets andre av tre spørsmål, ”What to want?”. Dette er kanskje et spørsmål han stiller seg selv, i forhold til skrivingen og i forhold til affæren med ”Kiki”, eller mer generelt til livet i seg selv. Strofe tretten motsier seg selv der den i den første verselinjen forteller om et ’we’ som går beruset framover, for så å snu i neste verselinje med å forsikre om at ’I’ ikke er med. I neste storfe kommer igjen en trippel multiplisering av et ord, denne gangen ”beds”, etterfulgt av en lignende opprømsing av detaljer fra forholdet, eller like sannsynlig fra arbeidet på sykehuset. Det er heiser, frukt, nattbord, bryst å sjekke, hvite og blå, hender å holde.

Strofe femten og seksten tar opp igjen møblenes og veggens rolle i Williams’ og Purvis’ forhold. Det er ikke løksuppe, men hennes gråt som har trukket gjennom

veggene, og får sykehuset til å gå i oppløsning. Deres hete lidenskap får alt til å spinne, vinduer og stoler. I verselinje 43-44 roterer også diktets jeg: "my legs, turning slowly/end over end in the air!", og viser tilbake på akrobatikken i andre strofe, "the backhandspring".

I verselinje 45 kommer det tredje og siste spørsmålet, "[b]ut what would you have?" Disse tre spørsmålene bidrar til å gi diktet en struktur, selv om strofene som følger dem ikke ser ut til å gi et entydig svar på disse spørsmålene. Ahearn mener de reduserer det fragmentariske ved diktet og gir det en formel orden. "They address three important issues: the author as an artist, the author's desire, the desires of others" (Ahearn, 1994, 148). Det siste spørsmålet kan være rettet mot diktets du, Miss Jarvis. I neste strofe fortsetter tiltalen til henne fra diktets jeg som forteller henne at det er ødelagt, forholdet er oppløst. Den følgende strofen ramser opp flere av hennes eiendeler, strømper, sko, hårnåler, senga, og han selv som omfavner henne. Før han i femtiende strofe distansert seg fra det hele med "I watched". Han setter seg selv utenfor forholdet. Han så henne gå i oppløsning, hun gråt, rev seg i håret. Mens han var hennes nattkjole. "I watched!" gjentas igjen som utrop for å understreke det hele. Kanskje kan utropstegnet leses som en overraskelse, forferdelse eller kanskje begeistring over sin egen posisjon. Han står utenfor og ser på at kvinnen han hadde en affære med bryter sammen, han er ikke lenger en del av det. Distansen presiseres i neste strofe hvor Williams går over til å omtaler seg selv i tredje person, han har nærmest distansert seg fra sin egen kropp. "Clean is *he* alone", rensert og alene, "clean" gjentas her for fjerde gang. Forrige gang stod renheten i sammenheng med "I", nå med "he", i motsetning til det urene "it", som jeg leste som deres affære eller overført til hans utforskning av dikterkunsten. Etter ham strømmer de knuste bitene av byen, som flyr fra hverandre når han nærmer seg. Han er alene, selv byen trekker seg unna ham.

I nest siste strofe er "I" tilbake. Det er med en blanding av legens og dikterens interesse at han slår fast at han kun kjærtregnet henne av nysgjerrighet. I siste strofe er tilbakeblikket på affæren for femten år siden over, ryktet sier at "you still/go about the city, [...] /patching up sick school children". Ahearn oppsummerer diktets form i tre deler:

In the first part, the poet luxuriates in the comfortable deceptions of memory. In the second, the poet, now fully awake, faces what memory has suppressed. In the third part he emphasizes the necessity of passing through emotional travail to a sphere of tranquility where one has purged oneself of attachment. [...] The lesson is that in the arts of medicine and literature freedom comes at high cost [...] (1994, 150).

Slik jeg leser det er det ikke bare frihet Williams har oppnådd i dette diktet, men rett og slett den distansen som trengs for å være lege og dikter. Diktet kan slik leses som en beretning om veien til diktingen for Williams, en bevegelse bort fra det sentimentale og emosjonelle, mot en ny poesi fridd fra dikterens nostalgiske lengsel.

Denne distansen er helt klart nærværende i det neste diktet, ”The Right of Way”, hvor diktets ”jeg” observerende kjører forbi de forskjellige skuene han møter på veien. ”Jeget” forholder seg riktignok distansert til de han ser, samtidig som han legger stor vekt på disse hverdagslige hendelsene. Williams selv refererer til diktet som ”[The] importance of an unrelated event to me—the really important people, whom I can salute” (2001, 504).

XI The Right of Way

In the passing with my mind
on nothing in the world

but the right of way
I enjoy on the road by

5 virtue of law—
I saw

an elderly man who
smiled and looked away

10 to the north past a house—
a woman in blue

who was laughing and
leaning forward to look up

into the man’s half
averted face

15 and a boy of eight who was
looking at the middle of

the man's belly
at a watchchain—

The supreme importance
20 of this nameless spectacle

sped me by them
without a word—

Why bother where I went?
for I went spinning on the

25 four wheels of my car
along the wet road until

I saw a girl with one leg
over the rail of a balcony

Diktets jeg er ute og kjører med lite annet i tankene enn “the right of way” – forkjørersretten. Slik kan han (det er sannsynlig å tro at jeg’et er en mann, siden de fleste sjåførere på begynnelsen av 1920-tallet var nettopp det) nyte veien i lovens navn, og iaktta det han kjører forbi. Han så en eldre mann som smilte og så mot nord, forbi et hus. Videre observeres en kvinne i blått som lo og lente seg forover for å se opp i mannens halvveis bortvendt ansikt og en gutt på åtte som så midt på mannens mage, hvor det hang et klokkekjede. Den enorme betydningen av dette navnløse skuet fløy forbi ham uten et ord. Hvorfor bry oss om hvor han dro, siden han spant videre på sin bils fire hjul langs den våte veien, inntil han så en jente med et bein hengende over balkongrekkverket.

Her skildres den umiddelbare observasjonen, og dens betydning. Hvorfor framheves forkjørersretten som et poeng i begynnelsen? Det kan være det gjør det enklere å se på omgivelsene rundt, siden en ikke er nødt til å følge like godt med på den øvrige, kryssende trafikken, slik at selve turen kan nytes i større grad. Han er i sin fulle rett til å kjøre på veien. Diktets jeg kan studere de til sammen fire personene som han kjører forbi. Hva er det med dette synet av disse personene som er av slik “supreme importance”? “Why bother where I went?” spør fortelleren retorisk, det var det han så

mens han kjørte som var av betydning, som jenta på balkongen. Det han så kan han ikke snakke om, de er “nameless” og suste forbi ham “without a word”.

In a sense, Williams as a poet is caught in a bind. On the one hand, he wishes to acknowledge that silence is the most perfect response to that which, in its uniqueness, fills us with awe and respect; on the other hand, he is a poet, forced to speak his silence, or at least to speak of it (Knight, 1995, 161).

Hvordan forholde seg til det som ikke kan beskrives med ord? Williams forsøker likevel, men diktet avslører ikke alt. Sjøføren beskriver det han ser med enkle detaljer, det har ikke noe navn, kan ikke uttrykkes med ord. Vi får ikke vite hvorfor det han ser er av en slik enorm betydning – vi kan kun ane det. Som poet er Williams nødt til å forsøke å beskrive det ubeskrivelige. Williams kan ikke sies å bli lammet av språkets begrensninger. Han synes snarere å ha en optimistisk og ærlig innstilling til problemet. “The Right of Way” har, som flere av samlingens dikt, et *konkret* språk, fattig på metafysiske og abstrakte begreper, uten at det går over i en form for konkret poesi. Setningene er meningsbærende, og ordene refererer til ting utenfor seg selv, på tross av at Williams definerte diktene som *maskiner av ord*, der ordene er objekter i seg selv, som vi kan se og høre. Ordnes betydninger og funksjoner kan ikke tas for gitt.

“The Right of Way” appropriately ends with an ambivalent, “split” image: It expresses, on one level, the poet’s enchanted identification with physical well-being of the most ordinary kind, but it also expresses – by the simple device of an enjambement – his deep-seated anxiety of losing himself in this all-encompassing empathetic identification, surfacing in the phantom image of the decentered, dismembered, castrated body: [...] (Halter, 1994, s. 181).

Fortelleren kjører riktignok bekymringsløst av gårde, men er det angst vi kan spore i de siste versene? Det er en asymmetri her: Det poengteres at bilen har fire hjul og jenta kun ett bein. Kanskje er det i forskjellen mellom bilen som, hva hjul angår, er slik den skal være der han cruiser fornøyd av gårde, og jenta som først ser ut til å ikke være det, at spenningen ligger. Halter trekker fram at det er enjambementet som gir denne spenningen, linjedelingen forsinker den fulle betydningen. Det bekymringsløse varer til “until” i den 26. verselinja. “Until” signaliserer at det oppstår et brudd med de øvrige observasjonene. Sjøføren kjører av gårde *helt til* han ser jenta med ett bein. Diktets jeg identifiserer seg altså med jenta og frykter selv å bli som henne. Det ødelagte og deformerte får vise seg i det lille øyeblikket dette 27.

verset får stå alene før vi leser videre. Harmonien er brutt, før det ser ut til å falle på plass igjen i siste vers.

I Jon Chatlos' artikkel "Mobile Gaze in William Carlos Williams's 'Right of Way'" (2006) er lesningen en noe annen: "The girl has one leg not because she is an amputee but because one of her legs, hanging over the balcony, comes into the motorist's sight before the other" (2006, 145). Enjambementet gjør at vi først leser det som om jenta har bare en fot – betydningen forskyves. Spenningen i diktet ligger ikke i hvorvidt jenta har amputert et bein, men mer i hvorfor hun har det ene benet over rekkverket. Skal hun klatre over det, eller gjør hun seg til? Sjøføren kan her ses som både aktiv og samtidig passiv. Han kjører, observerer, gjør som han selv ønsker, men han er ikke del i det han ser. Han kjører kun forbi, og har tilsynelatende minimal innvirkning på personene han passerer. Kjører han tilfeldig av gårde, eller ligger det en plan bak?

Jon Chatlos sammenligner oppbyggingen av "The Right of Way" med filmens oppbygging. Blikket er i begge tilfeller bevegelig, og bildene er ikke nødvendigvis sammenhengende. Den kjørende i diktet ser to klare, separate bilder: Først mannen, kvinnen og gutten som ser på hverandre, så jenta på balkongen. Både kinoens lerret og bilvinduenes rammer begrenser det en ser. "The Right of Way' is a dynamized ekphrasis about the new visual culture of automobility" (2006, 151). I hans videre lesning av diktet kommer han fram til at det likevel kan være en forbindelse mellom disse to bildene. De bindes sammen av personenes blick i en triangulær komposisjon, kvinnen ser opp på mannen, gutten ser på mannens klokkekjede, "watchchain". Hva mannen ser på, og hvorfor han smiler, får vi ikke vite. Chatlos antyder at mannens smil tyder på at han ser opp mot jenta på balkongen, basert på lesninger av andre verk av Williams i tillegg til "The Right of Way". Smilet symboliserer at en hemmelighet så vidt har blitt skimtet – en hemmelighet ladet av seksualitet.

The "thing seen"—in this paradigm, most often a female exposed suggestively to view—is evasive, resistant to visual attention that is too frontal or sustained. And the person who is looking and smiling—most often a male—feels he is seeing something that perhaps ought not to be seen, doing something that perhaps ought not to be done. The smile, then, is often charged with elusive connotations of guilt and power, as well as with suggestions of wonder, knowledge, and pleasure (2006, 147).

Denne lesningen knytter de to bildene sammen ved hjelp av den eldre mannens blikk. Diktet kan slik leses både som to separate syn, mens hans suser forbi, eller som et sammenhengende bilde, både som en tilfeldig forbipasserendes hyllest til det som er, eller som en planlagt og mindre uskyldig handling. Om det ikke er planlagt så er likevel blikket det som driver diktet framover. "I saw" og "look" i forskjellige bøyninger gjentas henholdsvis to og tre ganger. I tredje strofe knyttes "virtue of law—I saw" sammen, slik at hans rett til å kjøre, synes også å gjelde hans rett til å se. Han har rett til å se på dem han kjører forbi. Dette forsterkes av at "law" og "saw" utgjør det eneste enderimet i diktet.

Diktets narrasjon kan altså sammenlignes med filmen. Vi har et tydelig hendelsesforløp, som også har klare referanser til billedkunsten med de tydelige tablåene som stilles fram her. Tiden er viktig her, både for hendelsenes forløp, og tiden er også framhevet i personenes alder og bekledning, en gammel mann, en ung gutt og et klokkekjede. Er det ikke underlig at diktets jeg, som kun betrakter det hele fra avstand vet hvor gammel gutten er? Hvordan kan han vite at han er åtte år? Noe som også er underlig er at han fra bilen klarer å se hvor gutten ser, og at mannen har et klokkekjede. Disse elementene bidrar til å sette diktet i sammenheng med de øvrige diktene i samlingen, hvor tidsaspektet er til stede, da oftest i form av hvilken måned det er, som i "The Farmer", årstid som i "Spring and All" eller natt og dag i "The Black Winds." I "The Right of Way" er perspektivet på tid langt i menneskelig forstand, siden det viser til fire stadier i menneskets alder, fra barnet, til jenta og den voksne kvinnen, og så til den eldre mannen. Men tiden er også representert ved de kortere tidsenhetene som klokken markerer. I det følgende diktet er tidsperspektivet utvidet, og samtidig innordnet et syklisk mønster, hvor Williams minner om at "destruction and creation/are simultaneous" ("Light Becomes Darkness", 7-8). Filmene er også viktig i "Light Becomes Darkness", men på et annet vis enn i "The Right of Way". Her er det mer et bilde på en moderne virkelighet hvor kinoen har overtatt rollen som møtested som kirken hadde før. Kirkene forfaller i samme takt som kinoene vokser fram. Dette er ikke uttrykt som et stort tap i diktet, Williams peker heller på likehetene mellom kino og katedral.

XV. Light Becomes Darkness

The decay of cathedrals
is efflorescent
through the phenomenal
growth of movie houses

5 whose catholicity is
progress since
destruction and creation
are simultaneous

without sacrifice
10 of even the smallest
detail even to the
volcanic organ whose

woe is traslatable
to joy if light becomes
15 darkness and darkness
light, as it will—

But schism which seems
adamant is diverted
from the perpendicular
20 by simply rotating the object

cleaving away the root of
disaster which it
seemed to foster. Thus
the movies are a mortal force

25 Nightly the crowds
with the closeness and
universality of sand
witness the selfspittle

which used to drowned
30 in incense and intoned
over by the supple-jointed
imagination of inoffensiveness

backed by biblical
rigidity made into passion plays
35 upon the altar to
attract the dynamic mob

whose female relative
sweeping grass Tolstoi

”Light Becomes Darkness” er det 15. diktet i samlingen og består av ti strofer av fire verselinjer, og er skrevet i frie vers. Første strofe begynner med å slå fast at katedralene forfaller og forvitrer, mens mengden kinoer øker, for så i neste strofe å hevde at deres universalitet er et framskritt, siden ødeleggelse og skapelse skjer simultant. Akkurat sjuende og åttende verselinje er ofte siterte linjer fra samlingen, og de er også gjentatt flere ganger i *Spring and All*. “[D]estruction and creation/are simultaneous”, som understreker både diktets og samlingens sykliske motiv. I tredje strofe forsetter det med at ikke den minste **detalj** ofres, ikke engang det vulkanske orgelet hvis sorg er overførbart til glede hvis lys blir mørke og mørke lys, som det også vil. “Light Becomes Darkness” illustrerer flere av poengene Williams ville understreke i diktsamlingens prosadeler. Strofe fire viser hvordan det som anses som motstridende størrelser stadig skrifter “woe is translatable/to joy if light becomes/darkness and darkness/light, as it will–“ og videre i strofe fem hvor skillene som virker urokkelige – ”schism which seems/adamant is diverted” – likevel deles eller skifter retning. Dette kløyver bort roten til ødeleggelsen, som den ser ut til å fostre. Slik filmene er en menneskelig kraft (21-24). Hver natt blir folkemengden, med nærheten og universaliteten til sand, vitne til selvspyttingen (25-28), som brukte å drukne i røkelse og messet med den bøyelige imaginasjonen av harmløshet støttet av bibelsk rigiditet gjort til pasjonsspill på alteret for å tiltrekke seg den dynamiske mobben (29-36), hvis kvinnelige slektninger feier gress som Tolstoj så bli injisert i en russisk adel (37-40).

Det er ikke lett å skjønne hvor siste halvpart av strofene fører hen, eller hva de skal bety. Når det i tillegg er skrevet i tre lange setningsperioder, hvor den første slutter etter verselinje 16, den andre den andre etter verselinje 23, og så den siste drar ut i siste og 40. verselinje, forskyves, endres og utsettes meningen etter hver strofe. Kinoen og katedralen er gjennomgående motiv i diktet. Jeg får her inntrykk av at filmen og katedralen er to sider av det samme, samtidig som filmen er i ferd med å erstatte katedralens betydning for folkemengden. Samtidig brukes bilder fra det vi forbinder med en katolsk gudstjeneste, slik vi kan lese i vers 30 til 35, med røkelse,

messing, pasjonsspill og alteret, og også tidligere med det vulkanske/voldsomme orgelet i vers 12. I tillegg har strofe 14-16 bibelske konnotasjoner til både det første lyset og mulig et kommende mørke og undergang for så nye oppstandelse. Mer direkte spiller det på kinosalens bruk av lys og mørke, hvor lyset dempes før filmen begynner.

Som flere av diktene i samlingen henspiller ”Light Becomes Darkness” på noe universelt med naturens evige undergang og gjenfødelse, samtidig som det viser til en periode i moderne historie, med gradvis sekularisering til fordel for nye oppfinnelser, i dette tilfellet kinoen. Det var nettopp filmen *Jon Chatlos* mente forrige dikt ”The Right of Way” hadde likhetstrekk med i dets passerende bilder. Her i dette diktet er filmen mer direkte til stede, som en ny religion. I ”Light Becomes Darkness” er det kanskje heller ikke konkrete situasjoner som skildres, men snarere en ny tilstand av forandring. Selv om de fire siste strofene kan ligne på en konkret situasjon, er likevel det som skildres for abstrakt til å kunne kalles det, hvor imaginasjonen skildres som myk og føyelig, som støttes av en bibelsk rigiditet og uforanderlighet. Edward A. Aiken ser i sin artikkel om forholdet mellom Demuth og Williams på diktet som en feiring av populærkulturen:

In ”Light Becomes Darkness”, [...] Williams united the cinematic metaphor of consciousness with his appreciation of the movies as a potent manifestation of popular culture. [...] For the mob, the movie house of the present and the cathedral of the past fulfill the same needs. It is ”by simply rotating” their viewpoint that those who oppose the inevitability of change will understand that ”light becomes/darkness and darkness/light.” This is no mere word play; as the portrait emphasizes, Williams perceived himself as a loud voice in the night urging America to embrace its popular culture and its modern art and poetry (Aiken, 1987, 179).

Det sykliske gjennomgangstemaet som jeg i problemstillingen hevdet at samlingen har, vil jeg si er særlig uttalt i ”Light Becomes Darkness”. Allerede i første strofe leser vi om den enes forfall til fordel for den andres vekst. I neste strofe blir dette faktumet understreket ved nøkkelverset ”destruction and creation/are simultaneous”.

Videre ser vi lyset som erstattes av mørke, for så å bli lys igjen i strofe fire - en syklus som ligner døgnets, om vi skal lese disse verselinjene bokstavelig. Det er nettopp det skiftende og flytende som forhindrer katastrofen som det ”perpendicular” ser ut til å fostre. Men hva gjør filmen til en dødelig kraft? *Mortal* er her med på å understreke filmen til noe som angår det menneskelige, kanskje i motsetning til katedralen som snarere knyttes til det guddommelige og evige. Naturens tilstedeværelse i diktet er ikke like tydelig som i for eksempel titteldiktet ”Spring and All” og ”The Farmer”. I ”Light Becomes Darkness” er elementer vi forbinder med naturen kun brukt som metaforer, slik som i fjerde verselinje med ”growth of movie houses”. Vekst forbindes først og fremst med noe planter og andre levende vesener gjør, men brukes vel så ofte i overført betydning som her. Videre ser vi at folkemassen sammenlignes med sand, de er like tette og universelle. De er tallrike og nære som sandkorn. Hva gjør dem så universelle? En tredje naturreferanse er i siste strofe, hvor kvinnene feier gress – gress til å fylle den russiske adelen med ny kraft.

Tolstoj så de kvinnelige slektningene feie gress inn i den russiske adelen. Hva har disse kvinnene med mobben å gjøre, og hvorfor kommer plutselig Tolstoj inn i diktet? Tolstoj tilhørte selv en gammel, russisk adelsslekt, uten at det gjør denne siste strofen noe mindre gåtefull. Barry Ahearn kobler denne siste strofen sammen med en fruktbarhetsmyte: ”Williams refers to the general myth of the fertilizing power of those who come from close to the soil, the lower classes whose blood transfused upward the social scale could keep the aristocracy healthy” (1994, 132). Ahearn konkluderer med at siden moderne amerikanere har tapt forfedrenes jordbruksritualer, må de nå klare seg med billige erstatninger. Å miste kontakten den direkte kontakten med jorden som det daglige arbeidet med den ville gitt, ser ut til å være et større for mennesket enn det kirken er. Et lignende tilfelle viser Williams til i ”To Elsie”, hvor underklassen ved tapet av jordbrukstradisjonene også har tapt sin karakter. Før jeg gjør en nærmere lesning av ”To Elsie”, skal jeg se på et annet tilfelle av moderne kultur fra Williams’ samtid på begynnelsen av det 20. århundre. Det er fremdeles snakk om en underklasse, men som har klart å skape sitt eget uttrykk, gjennom den da nye musikkjangeren, jazzen.

XVII. Shoot it Jimmy!

Our orchestra
is the cat's nuts—

Banjo jazz
with a nickelplated

5 amplifier to
soothe

the savage beast—
Get the rhythm

That sheet stuff
10 's a lot a cheese.

Man
gimme the key

and lemme loose—
I make 'em crazy

15 with my harmonies—
Shoot it Jimmy

Nobody
Nobody else

but me—
20 They can't copy it

”Shoot it Jimmy!” er byen, natten og musikken. Der ett av motivene i ”Light Becomes Darkness” er kinoene, og i ”The Right of Way” er bilen eller kjøringen, er dette diktet viet musikken, både i form og innhold. Her er det snakk om den moderne byens musikk: jazzen. Diktet ligner en monolog, hvor en av bandets medlemmer forteller om musikken deres, med innspill fra bandets andre medlemmer. Orkesteret i diktet omtales som ”the cat's nuts”. I jazzsammenheng brukes også uttrykket ”cat” om personer, og da som regel menn. De spiller banjojazz, med en nikkelbelagt forsterker for å roe det ville beistet, av en banjo (3-7). Musikk fra notearket blir omtalt som ”a lot a cheese”, som jeg leser dit hen at ”cheese” er sentimentalt eller inautentisk, det er uansett ikke noe dette bandet bruker tid på. Det holder og gi ham

tonen å sette ham fri, så får han publikum til å bli ville av begeistring for hans harmonier. "Nobody/Nobody else/but me—/They can't copy it" (16-20).

Williams forsøker å fange jazzens rytme med språket, og også dens sjargong. Slangen i diktet er skrevet i, som "gimme" og "lemme", og tilropene mellom bandets andre medlemmer gjør at det minner om direkte tale. Williams er her ingen kald observatør av jazzmusikerne, men lar dem heller få en egen stemme i dette diktet. Jimmys subjektivitet og særegenhet understrekes i den nest siste strofen, hvor nobody gjentas to ganger. Ingen, ingen andre enn meg, og ingen kan kopiere hans musikk. De to siste strofene her kan kanskje leses som en kommentar til Williams' kollegaer. Jimmys improvisasjoner og Williams' dikt lar seg ikke etterligne, kunstnerens originalitet er ubestridelig. Lisa M. Steinman kommer med en interessant lesning av diktet i sin artikkel om *Spring and All* hvor hun spør seg hva Williams' rolle er i dette diktet. Jeg hevdet over at han lar jazzmusikerne få sin egen stemme, Steinman er mer kritisk til om det er mulig for Williams å gjøre dette. Det er ikke mulig per definisjon å kopiere muntlig tale og jazzrytmer i poesi.

The inclusive first-person plural that opens the poem ultimately emphasizes how speech communities operate sociologically and suggests the status of the poetic transcription as approximation. That is, speech lifted out of social context is not simply imaginatively charged, but changed in a way that is difficult to reconcile with *Spring and All's* more celebratory Cubist gestures towards separating 'things of the imagination from life' (CP, p. 194) (2001, 410).

Steinman vil ikke nekte for at det er en forbindelse mellom lingvistiske og sosiale koder, men hun vil påpeke at den ikke er uproblematisk.

Vi finner flere elementer fra samlingens prosa i "Shoot it Jimmy!", tydeligst ser vi det i diktets siste verselinje, "They can't copy it". "[...]THE TRADITIONALIST OF PLAGIARISM" (2000, 185) er de som forsøker å holde fast ved den gamle tradisjonen – "[t]hat sheet stuff" (9) – den klassiske musikken fra Europa. Jazzen var den nye musikken, som oppsto blant den svarte, amerikanske underklassen i byene på begynnelsen av 1900-tallet. Ahearn peker på at jazz var en sjanger som var åpen for å inkludere flere musikalske uttrykk i seg. Noe lignende mener han Williams' dikt gjør her. "So in line 6 and 7 the poem deviates into seventeenth-century iambs: 'to/soothe//the savage beast—' ("To soothe a savage breast," wrote William

Converge, in *The Morning Bride*.)” (1994, 71). Ahearn mener denne jambiske formen er å finne i diktet delvis fordi Williams i prosadelene hadde trukket fram Shakespeare som en sann kunstner av imaginasjonen. ”[H]is buoyancy of imagination raised him NOT TO COPY them, not to holding the mirror up to them but to equal, to surpass them as a creator of knowledge, as a vigorous, living force above their heads” (2000, 209). Ahearns sammenligning fullføres ved at han hevder den vitale kraften i imaginasjonen som middelklassen anerkjenner i syttenhundredallets vers, lever videre i Jimmys jazz (1994, 72). I åpningsstrofen refereres det til ”our orchestra” noe som oftest forbindes med et klassisk orkester og ikke et jazzband.

Breslin påpeker at det i flere av diktene i *Spring and All* er dragkamper mellom motstridene krefter, ”pushing and pulling in opposite directions simultaneously, achieve a dynamic equilibrium” (1970, 66). Et viktig stikkord er her ”dynamic” foran ”equilibrium”. Jeg leser det slik at det først og fremst er bevegelsen og spenningen som er dominerende, i større grad enn balansen, i de diktene som Breslin trekker fram som eksempler. Det er konkurransen mellom vinter og vår i ”Spring and All”, og kontrasten mellom rå kraft og delikat skjønnhet i ”The Black Winds”. I ”Shoot i Jimmy” er det aldri noen tvil om at det er jazzen som har hovedrollen, referansene til klassisk musikk og metrikk er beskjedne, det er aldri snakk om en lik fordeling, hverken i dette diktet eller i de to andre.

I samlingens neste dikt, ”To Elsie”, er byens underklasse byttet ut med mer rurale strøks arbeidere og barnehjemsbarn i forstedene og bygder i fjell og daler. Lisa M. Steinman ser en sammenheng mellom disse to diktene når det gjelder spenningen mellom språket og de sosiale forholdene. Det er selvsagt mulig å lese diktene som løsrevet fra en historisk kontekst, men

we find it is always also engaged in the contemporary history of its day, and this simultaneity is discomfiting, most spesifically in the images of violence and of grimmer social realities, which work quite differently on the page as avant-garde oractice and in the world, Williams’s or our own (2001, 410).

Lesningen til Steinman vil bli nærmere behandlet i analysen til ”To Elsie”.

XVIII. To Elsie

The pure products of America
go crazy—
mountain folk from Kentucky

or the ribbed north end of
5 Jersey
with its isolate lakes and

valleys, its deaf-mutes, thieves
old names
and promiscuity between

10 devil-may-care men who have taken
to railroading
out of sheer lust of adventure—

and young slatterns, bathed
in filth
15 from Monday to Saturday

to be tricked out that night
with gauds
from imaginations which have no

peasant traditions to give them
20 character
but flutter and flaunt

sheer rags—succumbing without
emotion
save numbed terror

25 under some hedge of choke-cherry
or viburnum—
which they cannot express—

Unless it be that marrige
perhaps
30 with a dash of Indian blood

will throw up a girl so desolate
so hemmed round
with disease or murder

that she'll be rescued by an
35 agent—
reared by the state and

sent out at fifteen to work in
 some hard-pressed
 house in the suburbs—

40 some doctor's family, some Elsie—
 voluptuous water
 expressing with broken

brain the truth about us—
 her great

45 ungainly hips and flopping breasts

adressed to cheap
 jewellery
 and rich young men with fine eyes

as if the earth under our feet

50 were
 an excrement of some sky

and we degraded prisoners
 destined
 to hunger until we ate filth

55 while the imagination strains
 after deer
 going by fields of goldenrod in

the stifling heat of September
 Somehow

60 it seems to destroy us

It is only the isolate flecks that
 something
 is given off

No one

65 to witness
 and adjust, no one to drive the car

”To Elsie” viser et Amerika i forfall, og viser til de mørkere sidene av det som var Williams’ verden. De ekte resultatene av Amerika går fra forstanden. Blant fändenivoldske menn finner vi døvstumme, tyver og løsaktighet, og unge, skitne slasker. På lørdagskvelden lokkes de ut av juggel. Deres imaginasjon mangler røtter i bondekulturen, som kunne gitt dem karakter. I stedet spiller de hasardspill, og sprader rundt i filler. Denne underklassen har ikke autentisiteten til bøndene. Følelsesløst gir

de etter, under en hekk av kaprifoler, en natur de ikke forstår eller kan beskrive. Hvis det ikke er for et ekteskap, kanskje med noen dråper indianerblod i årene, som vil bringe fram en jente så omringet av sykdom og mord, at hun vil la seg redde av en statsoppdratt agent, for så å bli sent ut for å jobbe som femtenåring i et forstadshjem. Slik beskriver Williams deres Elsie, en halvgal jente, som likevel forstår deres sannhet. Hun er stor og unett, og tiltrekkes av billige smykker og lettervervet rikdom. Det er som om jorden under deres føtter er ekskrement fra en eller annen himmel og de selv er degenererte fanger som er dømt til å sultes til de spiser møkk, mens imaginasjonen lengter etter noe bedre, etter hjort på enger av gullris i septembers trykkende hete. På et vis ser dette ut til å ødelegge dem, kun isolerte glimt av håp om forståelse. Ingen er igjen til å styre bilen.

”To Elsie” er sammen med ”Spring and All” og ”The Red Wheelbarrow” et av samlingens mest kjente dikt. Det er med sine 22 strofer også et av samlingens lengre dikt. På tross av dette føles ikke diktet *for* langt på noen måte, dette er mye takket være det sterke drivet i diktet, som Williams får fram med en heldig sammenblanding av oppramsing, stadig nye elementer. Diktets form bestående av strofer á tre verselinjer som er henholdsvis lange, korte og lange, som også bidrar til dette drivet, ved at setningene stadig brytes opp. Denne formen er gjennomført i så godt som hele diktet, med unntak av de to siste strofene.

Dr. Williams stiller diagnosen på sitt samtidige USA. Elsie og hennes like har mistet kontakten med sine røtter, og mister derfor vettet. De har ingen direkte kontakt med naturen og omgivelsene sine, og heller ikke et språk for å uttrykke dette. ”[U]nder some hedge of chock-cherry/or viburnum—/which they cannot express—”, under et kratt av disse giftige trærne er de ute av stand til å uttrykke sin situasjon. De er ”mountain folk from Kentucky” eller fra nord i Jersey, omringet av daler og innsjøer. Landskapet har isolert dem fra resten av samfunnet. Dette ødelegger dem. Denne underklassen skildres i nærmest nedlatende vendinger av Williams, samtidig som han blottes sine egne og sine nærmestes svakheter:

[W]hile Williams never does give the other a 'voice' in *Spring and All*, he begins to expose those cultural conditions that doom the other to silence. Denied subjectivity for reasons of race, gender, and economic condition, 'Elsie' occupies a

threatening position not only within Williams's 'poetry', but also within the confines of his own domestic space (Bremen, 1993, 61).

Denne gjengen av "devil-may-care men" har noen likheter med mobben vi finner i "Light Becomes Darkness", som også har mistet den direkte kontakten med jorda, og derfor må ta til takke med halvgode erstatninger. I det forutgående diktet er dog stemningen mer nøytral. Williams setter ikke de gamle katedralene over kinoene, den nye kulturen er hverken bedre eller dårligere enn den gamle, de har snarere mange likhetstrekk. Men mobben her tiltrekkes likefullt av en form for spenning, et pasjonsskuespill I "To Elsie" er det derimot et samfunn på vei utenfor stupet som skildres. Drømmen om lettjent suksess forhindrer kontakt med jorda under oss, og samfunnet føres slik videre som en førerløs bil, ødeleggende og uten mål.

Problemet i "To Elsie er kanskje at deres drømmer er for langt ifra den virkeligheten som skildres. "[D]eer" på "fields of goldenrod" er et falskt bilde av skjønnhet, en tillært poetisk klisjé, og viser til en imaginasjon som er korrumpert av mangelen på "peasant tradition". Hjorten på engen av gullris er uoppnåelig, tapet av kontakten med naturen og den materielle verden kan derfor synes uopprettelig. Med en uoppnåelig virkelighet er det derfor lettere å ty til lettkjøpte fornøyer. Dette viser tilbake til noen av de første linjene i *Spring and All*, hvor Williams konstaterer at det er "a constant barrier between the reader and his consciousness of immediate contact with the world" (2000, 177). "The reader" her kan både referere til diktets "they/them" og "we/us". I de første ni strofene er det snakk om "de/dem", USAs isolerte underklasse, før det skifter i strofe elleve hvor vi treffer "henne", Elsie. Det er disse, både underklassen og familien i forstaden, som har mistet den direkte kontakten med verden. De har ikke som bonden i "The Farmer" og Jimmy i "Shoot it Jimmy" en forbindelse mellom sin egen imaginasjon og virkeligheten.

Det er Elsie som gir oss sannheten om "oss" i strofe femten. Det er altså både diktets "de" og "oss" som har tapt kontakten med verden, et "oss" som inkluderer diktets lesere. Hva er det så som gir Elsie denne innsikten til "the truth about us"? En mulig forklaring kan ordet "unless", som innleder strofene om Elsie gi oss. Kanskje er det dråpen av indianerblod som er avgjørende, en forbindelse med et opprinnelig og mer autentisk Amerika, eller er det hennes "broken/brain", som gjør henne mer åpen for

slike innsikter. Hun står utenfor, "so desolate", og får slik den nødvendige avstanden for å forstå. Samtidig er hun som "the pure products of America" tiltrukket av "cheap jewelry" slik som dem lar hun seg lokke av "flutter and flaunt"(46-47, 21). Det er ikke et vakkert bilde Williams gir oss av henne, men det er heller ikke utelukkende negativt. Robert Gilbert klargjør denne ambivalensen i en artikkel på nettstedet *Modern American Poetry*:

What we can say is that the grammar of exemplification in this poem beautifully reproduces the tension between the irreducible singularity of a human being, an Elsie, and the way social and cultural systems can turn such a human being into a generic product, like the car in the poem's closing lines: "No one to witness and adjust, / no one to drive the car." The poem's language frames Elsie as both an exception to and an example of that law that "the pure products of America go crazy," and this grammatical ambiguity is what accounts for her nearly tragic stature (On "To Elsie", 1994).

Det er en spenning mellom Elsie som subjekt og som eksempel for en gruppe. Flere har i denne sammenhengen pekt på Williams' utstrakte bruk av ordet "some" i dette diktet, "some hedge", "some hard-pressed house", "some Elsie", som er med på å generalisere henne og slik tar fra henne hennes subjektivitet, og setter henne i samme gruppe som "devil-may-care men" og "young slatterns". På den andre siden er Elsie den eneste navngitte i diktet, på tross av det generaliserende "some" foran navnet. Den samme bevegelsen fra det generelle til det singulære ser vi også i det nevnte "hedge", hvor Williams etterpå navngir hvilken art hekken er.

Denne spenningen kan ses fra en annen side ved å se på forholdet mellom den sosiale virkeligheten og poesien. Lisa M. Steinman trekker fram kritikere som David Frail og James Clifford som har beskrevet "To Elsie" som en selvbevisst diagnose på "the failure, not only of social welfare agencies, but of Williams's poetry of 'contact' to find the common meeting place between stark social reality and poetry" (2001, 410). Steinman mener det er forskjell på å skrive om en collage av Gris, som i "The Rose", og en person, en Elsie. Ubehaget ved å lese om de harde realitetene som diktet omhandler gjør det vanskelig å kun forholde seg til de estetiske sidene ved det.

I det neste diktet, "At the Ball Game", er det en av flere skildringer av folkemengden eller mobben i *Spring and All*. Den har likeheter med "To Elsie"s "devil-may-care men" og "young slatterns" og "Light Becomes Darkness"s energiske mob. Om

mengden i "At the Ball Game" skiller seg fra de andre, må det være i form av deres sterke samhold og deres unisone handlinger, i motsetning til det "isolate" og "desolate" i "To Elsie". I tillegg er de vakre.

XXVI At the Ball Game

The crowd at the ball game
is moved uniformly

by a spirit of uselessness
which delights them—

5 all the exciting detail
of the case

and the escape, the error
the flash of genius—

all to no end save beauty
10 the eternal—

So in detail they, the crowd,
are beautiful

for this
to be warned against

15 saluted and defied—
It is alive, venomous

it smiles grimly
its words cut—

The flashy female with her
20 mother, gets it—

The Jew gets it straight—it
is deadly, terrifying—

It is the Inquisition, the
Revolution

25 It is beauty itself
that lives

day by day in them
idly—

This is
30 the power of their faces

It is summer, it is the solstice
the crowd is

cheering, the crowd is laughing
in detail

35 permanently, seriously
without thought

Det 26. diktet skildrer her gjengen og deres grusomme skjønnhet. “At the Ball Game” tar utgangspunkt i en konkret situasjon som skildrer et publikum på en baseballkamp en sommerdag. Det er samlingens 26. og nest siste dikt. Folkemengden i diktet framstår som en homogen masse som reagerer simultant på hendelsene på banen, noe som får dem til å framstå både som truende og vakre. Det farlige med denne massen er deres hodeløse gjengmentalitet. Er det deres skjønnhet som gjør dem farlige: “the crowd, /are beautiful/for this/to be warned against”(11-14)? Er det dét som gjør dem tiltrekkende? “It is beauty itself/that lives/day by day in them/idly—“ Massen er ikke klar over sin egen skjønnhet, og det er denne uvitenheten eller passiviteten som gjør dem skjønn og mektige. “This is/the power of their faces” De er tilsynelatende mange, de er bekymringsløse og glade, men samtidig ondskapsfulle.

Williams bruker inkvisisjonen og revolusjonen som konkrete historiske eksempler på noen av gruppementalitetens ytterste konsekvenser. Den glørete damen har skjønt dette. Jøden har det også klart for seg. De står utenfor gruppen og kan derfor se klart. Massens latter er inngående, *evig*, *seriøs* og *tankeløs*, men likevel er det *skjønnheten selv* som lever i dem. Latter beskrives her som seriøs, og det er ikke nødvendigvis det komiske som frambringer denne latteren. Den har en sosial funksjon som definerer gruppen, de som ler, med de utenfor gruppen, som ikke ler. Henri Bergson skriver i sitt essay *Latteren* fra 1913: “Det synes som om latteren trenger et ekko. [...] Vår latter er alltid en gruppes latter [...]” (1971, 12). Det har seg ofte slik at vi gjerne ler mer og høyere når vi er mange sammen, enn hva vi ville gjort alene. Jøden, den

glorete jenta og hennes mor er utenfor denne gruppen. “The flashy female” har kanskje fore å bli sett selv, mer enn å se selv. Moras rolle her er noe mer gåtefull. Det tilfører et tidsaspekt til diktet, ved å sette den eldre sammen med den yngre. Mora kan vise tilbake til opphavet og kilden, til fruktbarheten. Disse versene (19-24) setter diktet inn i en større sammenheng. Det viser utover publikumet på baseballkampen, til en mer generell betraktning og advarsel. Er jenta med sin mor og jøden på baseballkamp? Det kan være, men de kan samtidig ses på som ofre eller tilskuere til gruppen på et mer generelt plan.

Deres tankeløshet og ubrukelighet, deres skjønnhet og *detaljene* går igjen flere ganger i diktet. Er dette trekk som kanskje kan oppsummere hele samlingen? Tankens fravær eller klare tilstedeværelse (The Farmer), skjønnheten i det utypiske/hverdagslige og viktigheten av detaljene. *Detail* er nevnt tre ganger i dette diktet. “So in detail they, the crowd,/are beautiful”. Detaljene er vakre. Når man ser nøye på dem er de vakre. Da er det kanskje et paradoks at det er menneskene som masse som er vakre, ikke hver og en av dem. Men hva er det som er viktig med detaljene? Er ikke detaljene i en folkemasse det enkelte mennesket? Detaljene viser skjønnheten, men skjønnheten er også det som advares mot. Den hilses den med respekt (*saluted*), men samtidig med trass. Skjønnheten har en viktig posisjon i “At the Ball Game”, som i Williams’ øvrige diktning, “all to no end save beauty/the eternal”. Donald W. Markos hevder Williams tidvis tyr til et religiøst ladet språk når han vil skildre det som ikke lar seg forklare ved skjønnheten, slik skjønnhet her knyttes til det evige (1994, 200).

“At the Ball Game” er det nest siste diktet. Våren er forbi, sola snur, og det er kun noen få sider igjen av samlingen. “It is summer, it is the solstice”, den første sommerdagen og årets lengste dag. Denne setningen står litt for seg selv, er det viktig for diktet som helhet å poengtere at det er sommersolverv? Det bidrar til å sette diktet inn i en syklisk struktur hvor våren og tiden beveger seg videre sammen med diktsamlingens sider. Setningen kan også bygge opp om at det er en konkret situasjon diktet referer til, siden solvervet både viser til en bestemt dag og til et kjent fenomen. Det kan også være interessant å knytte selve folkemengden til naturen, eller naturens krefter. De kan synes å være styrt av krefter som er utenfor dem selv, og som naturen er de ikke bevisst sin egen styrke og skjønnhet. Samtidig skal jeg være forsiktig med å dra sammenligningen for langt. De er ikke en nøytral størrelse som naturen som

hverken kan ses som god eller ond, men blir nettopp beskrevet som “venomous”. Derfor kan en kanskje heller lese et *ønske* om å bli oppfattet som en naturkraft. Deres unyttighet fryder dem – de er tankeløse. De ønsker kanskje å være fritatt ansvar for sine handlinger.

Som i “The Right of Way” hvor sjåføren kjører av gårde “with my mind/on nothing in the world”, skildrer også dette diktet en form for fritidsaktivitet. De er begge tilsynelatende muntre, men samtidig preget av (underliggende) alvor, som kanskje er tydeligst i “At the Ball Game”. Alvoret settes side om side ved deres “spirit of uselessness”, deres glede og fellesskap. Latteren er til stede i begge diktene, men i forskjellige tagninger. I begge tilfellene er det de innviddes latter. De deler en felles oppfatning av situasjonen.

“[T]he escape, the error/the flash of genius” (7-8) beskriver noen situasjoner ved baseballkampen – hvordan spillet utfolder seg. Det kan også være interessant å se dette som beskrivelser av skriveprosessen, med diktets mulige utveier og løsninger, redigeringen, sperrer og innfall av *inspirasjon, imaginasjon*. “[T]he flash of genius”, kan i tillegg gi assosiasjoner til et lysglimt, en blitz eller et lyn. “In addition to the more or less explicit reference to a divinity or a divine principle in nature, Williams often indicates this ideal quality in images in light” (Markos, 1994, 200). Markos bemerker her at Williams skriver seg inn i en gammel symbolsk tradisjon, hvor lyset symboliserer en iboende guddommelighet. Men som Williams skriver i *Spring and Alls* prosa, “[c]rude symbolism is to associate emotions with natural phenomena..”, så det er kanskje spekulativt å trekke en entydig slutning om lyset som bærer av en slik egenskap. Markos finner disse lysglimtene i flere av Williams’ dikt, ”the isolate flecks” av håp i ”To Elsie” og i ”The Red Wheelbarrow” som er ”glazed with rain water”. Disse glimtene kan tolkes som et guddommelig nærvær i diktene, men også som glimt av skjønnhet og optimisme i en ellers tøff verden. I *Spring and Alls* siste dikt er det mørke som dominerer over hvite prestekrager og folkemengder.

XXVII The Wildflower

Black eyed susan
rich orange
round the purple core

the white daisy
5 is not
enough

Crowds are white
as farmers
who live poorly

10 But you
are rich
in savagery—

Arab
Indian
15 dark woman

”The Wildflower” er samlingens 27. og siste dikt. Det er et kort dikt på fem strofer av tre verselinjer, hvor verselinjene har to til tre ord i hver. Diktet har ingen tegnsetting annet enn tankestreken i tolvte verselinje. Black eyed susan er sommerblomsten med oransje kronblader og en mørk svartlilla midte. Selv hvite prestekrager kan ikke veie opp for mørket. De to første strofene skildrer blomstene, og de tre neste tar for seg folkemengden og kvinnen. Hun er mørk, mørkere enn den hvite folkemassen. Hun er den *andre* kvinnen som er ”rich in /savagery”, i motsetning til det kontrollerte, siviliserte fra det gamle Europa. *Dark eyed susan* står i kontrast til de hvite prestekragene, slik den mørke kvinnen står i kontrast til folkemengden som er hvit som bønder som lever under fattigslige kår. Det hvite, uskyldsrene står som kontrast til hennes mørke villskap. Hun er den usiviliserte som kan regnes for å stå i et nærmere forhold til en rå natur enn til en mer temmet kultur.

Hvordan forholder dette diktet seg til samlingen forøvrig? Ved å sammenligne noen av de mentale bildene i diktene ser en at de begge har et framtrødende mørke. Mens temperaturen og stemningen er kjølig i ”The Farmer”, er den hetere i det siste diktet, hvor den første strofen beskriver hennes øyne med varme farger, og lenger ned hennes hete villhet. James E. Breslin (1970) hevder i sin bok om Williams at den

mørke kvinnen i ”The Wildflower” er den greske gudinnen Persephone, som dukker opp i flere dikt i samlingen. Hun er jord- og fruktbarhetsgudinnen, og samtidig dronningen av underverdenen. Hun forbindes med årstidenes skiftning. Disse to diktene kan settes som eksempler for en syklisk lesning av diktsamlingen i sin helhet. Mens ”Spring and All” skildrer en gryende vår, en mulig begynnelse, er ”The Wildflower” en moden sensommer. I det tidlige diktet er fargetonene kalde og mørke, i det senere er fargene varme som høstens farger, og mørket som skildres står i kontrast til det hvite. Men mørket er likevel for overveldende i forhold til det hvite, eller hvordan kan man forstå linjene ”the white daisy/is not/enough” i forhold til mørkøyde susan? Diktets tittel kan vise til både den mørke, ville kvinnen og til blomsten. Mens Breslin ser på susan som Persephone, har også prestekragen det sykliske hengende ved sitt navn. *Daisy* kommer fra det gammelengelske ordet *dæges ēage*, dagens øye, siden prestekragen åpner og lukker seg etter dagslysets skiftninger.

Den mørke kvinnen og prestekragen er de eneste tydelige presente formene for natur i ”The Wildflower”. Som det brune ugresset og krattet i ”The Farmer” er naturen tilsynelatende utemmet, og settes opp mot dens temmere – bøndene. Mens ugresset i ”The Farmer” er dødt og gammelt, er prestekragen ny og hvit. Hvitheten kan her tolkes i som uskylden og renhetens farge. På den andre siden kan prestekragens hvithet framstå som livløs og matt i forhold til *susans* mørke, fargesterke øyne. Men er det snakk om to motstridende verdier? Prestekragen og Susan er begge utemmet. Diktet får meg til å tenke på J. Hillis Millers påstand i kapitlet om *Spring and All* i *Tropes, Parables, Performatives* (1990) hvor han hevder at Williams ”dekonstruerer den vestlige metafysikken”. Gjøres det i ”The Wildflower”? Er ikke diktet snarere en bekreftelse enn en oppløsning av en dikotomisk tenkning? Det settes opp et skille mellom den mørke kvinnen og den hvite massen, det ville mot det siviliserte. Det er ingen forbindelse mellom dem. *Susan* er stereotypen av den mystiske kvinnen fra en ikke-vestlig verden. Hun er skilt fra den øvrige folkemengden.

Hva menes med at folkemengden er hvit som dårlig stilte bønder? Denne mørke kvinnen er ikke en del av denne massen. Hun er kanskje fattig som dem, men hun har en råhet som de mangler – en villhet, noe dyrisk. I *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams* skriver Peter Halter at det hvite

recalls things that belong to an unassuming, ordinary, and restrained domesticity, such as the common "white daisy", or "farmers / who live poorly." White is related to the bleaker aspect of the present or to one's everyday life, while the orange, purple, and black colors of the wildflowers are as sensuous as the remote or past worlds whose reality cannot be separated from dreams and fantasies (1994, 57).

Den mørke kvinnen tilhører altså en fjern, mytisk fortid, som bøndene ikke har tilgang til. For Halter er hun altså ikke bare fra en ikke-vestlig del av verden, hennes mørke farger er hinsides denne verden.

3 Avslutning

Vårmotivet er, som tittelen melder, en sentral del av samlingen. Gjennom nærlesningene av et utvalg dikt fra samlingen har Williams gitt oss mange tolkninger av våren, både i direkte og mer overført betydning, fra en slumrende, kald start i ”Spring and All” og ”The Farmer”, til midtsommerdagen i ”At the Ball Game”. Mine antagelser om *Spring and Alls* sykliske komposisjon, har vist seg å ha noe for seg. Tidsmarkører, som måneder, solverv og værskilddringer, er til stede i flere av *Spring and Alls* dikt. Men etter nærmere lesning er dette muligens en reduserende måte å lese samlingen på – i beste fall naiv. Det kan leses som en ytre organisering av diktene i samlingen, en slags kronologi. Denne organiseringen er heller ikke gjennomført til fulle, siden flere av diktene har ingen tydelige eller mer indirekte henvisninger til våren eller tid forøvrig. Og i min lesning av ”At the Ball Game” skrev jeg at strofen om hvilken årstid det var ikke nødvendigvis hadde relevans for resten av diktet, annet enn å passe inn i en slik organisering. Slik jeg leser det er våren i *Spring and All* først og fremst et bilde på den kreativiteten og nyskapningen som Williams mente var nødvendig for kunsten og litteraturen. *Spring and All* varsler en ny begynnelse for språket og for diktningen.

Gjennom lesningen har også andre og kanskje viktigere motiv gjort seg gjeldende, som å gi et språk og en litteratur til det USA han så vokse fram rundt seg. Her er mitt underordnede spørsmål angående forbindelsene mellom samlingens dikt og dens prosadeler mer fruktbart. I prosaen gir Williams inntrykk av å ha et klart prosjekt hvor USA må løsrive seg fra de gamle tradisjonene fra Europa, og forme en poesi som er relevant for deres virkelighet. Samtidig viser han til eksempler fra billedkunsten som han mener poesien kan ha mye å lære av, og som han selv ble sterkt influert av. Der han i prosaen er bastant og målrettet, er derimot poesien mer subtil. Diktene motiv er til dels de samme som vi finner i prosaen, men som poesi er hensikten og uttrykket et annet. Jeg vil derfor påstå at poesien og prosaen utfyller hverandre på en god og interessant måte, og gir *Spring and All* dynamikk. Et spørsmål som kunne vært drøftet i denne forbindelsen er nødvendigheten av prosaen i samlingen. Som jeg nevnte tidligere, så ble ikke prosaen inkludert i den første utgivelsen av Williams’ *Collected Poems. 1921-1931* (1934). Et mulig argument er at prosaen er mest relevant for å

bedre forstå konteksten *Spring and All* ble gitt ut i, og at diktene er står fullgodt på egne bein.

Som flere teoretikere har påpekt ser Williams diktene som egne objekter, små ”maskiner av ord”. Men som Dijkstra antydte, kommer Williams med sin egen ”konklusjon” i noen av diktene som ”The Farmer” og ”The Black Winds”, hvor man nesten kan ane en motløshet hos Williams i forhold til sitt eget prosjekt. Denne motløsheten eller tvilen kan indirekte anes i Williams’ senere diktning. Flere kritikere, og kanskje også Williams selv, regnet *Spring and All* som en av hans mest fullkomne utgivelser. Derfor kan det ha vært vanskelig for ham å stake ut veien videre. Hvordan skulle han overgå seg selv nå? Etter *Spring and All* tok det nærmere ti år før han ga ut en ny diktsamling. Williams skrev i stedet prosa. Prosaen var kanskje en mer passende form for Williams’ skifte av fokus, fra imaginasjonen og kunstneren, til en større interesse for samfunnet rundt ham. Han ville definere det særegne med Amerika, og som resultat av det ga han ut romanen *In the American Grain* i 1925. Denne romanen skilte seg fra det han tidligere hadde produsert ved at prosaen her var skrevet i en mer tilgjengelig og folkelig stil. Arbeidet med å definere det særegne amerikanske fortsatte i romantrilogien *White Mule*, *In the Money*, og *The Build-Up*. Barry Ahearn skriver i etterordet til *William Carlos Williams and Alterity at*:

Williams’s desire to expand his poetry beyond the idiosyncratic may have resulted from his awareness that the ”tradition” Eliot discovered in ”Tradition and the Individual Talent” had proved attractive to the younger generation. ”Imagination” was not enough. Some counterpart to tradition was required. Williams’s poetry from 1923 through *Paterson* can be read as an attempt to found a American tradition that would prove richer than any Eliot could offer (1994, 157).

Med årene mildnet noe av temperamentet Williams viste i *Spring and All*. Han ble kanskje mer trygg på sin posisjon i det amerikanske litteraturlivet, etterhvert som diktning ble kjent for en videre krets utover 40- og 50-tallet. Etter utgivelsen av *Paterson* vokste det fram en ny generasjon poeter som regnet Williams som sin mentor. Blant disse var også den nye Beat-generasjonen, og Williams har blant annet redigert og skrevet forordet til *Howl and Other Poems* av Allen Ginsberg (1956).

Williams hadde relevans for den nye generasjonen amerikanske poeter, og flere elementer av hans tenkning og diktning i *Spring and All* vil fremdeles være relevant i dag. Fornyelsen av våre tanker, tradisjon og litteratur er en evigvarende og nødvendig prosess.

Litteraturliste

- Aiken, E. A. (1987) "I Saw the Figure 5 in Gold": Charles Demuth's Emblematic Portrait of William Carlos Williams. *Art Journal* 46, (3): 178-184.
- Altieri, C. (2006) *The art of twentieth-century American poetry : modernism and after*. Malden, Mass., Blackwell.
- Bergson, H. (1971) *Latteren*. Oslo, Tanum.
- Bradbury, M. and J. McFarlane (1991) *Modernism. 1890-1930*. London, Penguin Books.
- Bremen, B. A. (1993) *William Carlos Williams and the diagnostics of culture*. New York, Oxford University Press.
- Breslin, J. E. (1970) *William Carlos Williams : an American artist*. New York, Oxford University Press.
- Brogan, T. V. F., Preminger, A. (1993) *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Chatlos, J. (2006) Automobility and Lyric Poetry: The Mobile Gaze in William Carlos Williams' "The Right of Way". *Journal of modern literature*, elektronisk ressur 30(1): 140-154.
- Ciugureanu, A. (1997) *High modernist poetic discourse : (T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore, Wallace Stevens)*. Constanta, Ex Ponto.
- Davis, A., Jenkins, L. M. (2007) *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Deese, H. and S. G. Axelrod (1995) *Critical essays on William Carlos Williams*. New York, G.K. Hall.
- Dijkstra, B. (1969) *The hieroglyphics of a new speech : cubism, Stieglitz, and the early poetry of William Carlos Williams*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Emerick, B. M. (09.10.2009) *Writing@CSU* [Internett] Tilgjengelig fra <<http://writing.colostate.edu/gallery/parataxis/emerick.htm>> [Nedlastet oktober 2009]
- Halter, P. (1994) *The revolution in the visual arts and the poetry of William Carlos Williams*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Janss, C. and C. Refsum (2003) *Lyrikkens liv : innføring i diktlesning*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Johannesen, G. (1960) *Vårmotivet og Olaf Bull*. Akademisk avhandling, Universitetet i Oslo.

- Kinnahan, L. A. (1994) *Poetics of the feminine : authority and literary tradition in William Carlos Williams, Mina Loy, Denise Levertov, and Kathleen Fraser*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kittang, A., Aarseth, A. (1998) *Lyriske strukturer : innføring i diktanalyse*. Oslo, Universitetsforlaget
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A., Skrei, H. H. (2003) *Moderne litteraturteori : en antologi*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Knight, C. J. (1995) *The patient particulars : American modernism and the technique of originality*. Lewisburg, Pa., Bucknell University Press.
- Mariani, P. (1981) *William Carlos Williams. A new world naked*. New York, Mc Graw-Hill Book Company.
- Markos, D. W. (1994) *Ideas in things : the poems of William Carlos Williams*. Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press.
- Miller, J. H. (1985) *The linguistic moment from Wordsworth to Stevens*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Miller, J. H. (1990) *Tropes, parables, performatives : essays on twentieth-century literature*. New York, Harvester Wheatsheaf.
- Gilbert, R. (2002) On "To Elsie". *Modern America Poetry* [Internett], University of Illinois at Urbana-Champaign. Tilgjengelig fra <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/williams/elsie.htm> [Nedlastet 3. november 2009]
- Plimpton, George (1977) *The Paris Review Interviews. Writers at Work. Third Series*. Harmondsworth, Penguin Books Ltd.
- Poetry Foundation (2009) *William Carlos Williams (1883 – 1963)* [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.poetryfoundation.org/archive/poet.html?id=81496>> [Nedlastet i perioden august 2007 – oktober 2009]
- Steinman, L. M. (2001) *William Carlos Williams: Spring and All*. I: Robertson, N. red. *A Companion to twentieth-century poetry*. Oxford, Blackwell, s. 403-413.
- Timmons, T. P. (2008) *Spring and All: Forging a Link to the Present Moment*. Akademisk avhandling, Florida State University.
- Townley, R. (1975) *The early poetry of William Carlos Williams*. Ithaca, Cornell University press.
- Vernon, J. (1979) *Poetry and the body*. Urbana, University of Illinois Press.
- Vold, J. E. (2006) *Entusiastiske essays : klippbok 1960-1975*. Oslo, Gyldendal.

Wagner, L. (1976) *Interviews with William Carlos Williams*. New York, New Directions Book.

Whitaker, T. R. (1989) *William Carlos Williams*. Boston, Twayne Publishers.

Williams, W. C. (2000) *The Collected Poems 1909-1939*. Manchester, Carcanet Press Limited.