

Moderne stillhet og traume

En studie av stillhet i forfatterskapene til Gunvor Hofmo
og Rolf Jacobsen



Johanne Akslen Mandujano

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Høst 2020

Takksigelser

Tusen takk til Eirik Ekerhovd Vassenden for hjelpsom og tålmodig veiledning. Takk for interessante samtaler, et vennlig smil og et skarpt blikk. Til slutt, en takk til din rikholdige bokhylle.

En stor takk går også til seniorkonsulent ved Universitetsbiblioteket i Bergen Erik Arnesen for all hjelp med referanseverktøyet EndNote.

Takk til forfatter Tomas Sjödín for inspirasjon.

Takk til morfar Jon Andreas Akslen for å ha vært så glad i norske dikt slik at jeg i generasjoner etterpå også kunne finne glede over dem.

Takk til førstelektor Kari Margrete Hjelle ved Høgskulen på Vestlandet for faglige refleksjoner, middager, turer i frisk luft og gode klemmer.

Takk til mamma for interesse, bekymring og kjærlighet. Takk til pappa for stor entusiasme, dyp bekymring og sør-amerikansk farskjærlighet på sitt beste.

Takk til Marianne, Jon Amador og Daniel, mine tre kjære søsken.

Takk til alle venner for vennlighet og støtte i denne tiden.

Til slutt går en takk til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen for deres bidrag til poesien.

INNHold

1. Innledning

1.1 Faglig bakgrunn

1.2 Poesi og stillhet

1.2.1 Moderne kriser, moderne poesi og traumeperspektivet

1.3 Fremgangsmåte, problemstilling og oppbygning av oppgaven

1.3.1 Oppgavens analysemateriale

1.3.2 Metode

1.3.3 Oppgavens problemstilling

2. Stillhetsbegrepet

2.1 Etymologi og definisjon

2.2 Stillhet som litterært topos

3. Litteraturteoretiske perspektiver: stillhet, språk og traume

3.1 Traumets stemme: «The Wound and the Voice»

3.2 Traumets språklige utilgjengelighet

3.3 Uferdige språklige rom: Atle Kittang og begrepet om «det radikalt Andre»

4. Historisk-teoretiske perspektiver

4.1 Kollektive traumer

4.2 Modernisme og første verdenskrig

4.3 Andre verdenskrig og det språklige nullpunkt

5. Rolf Jacobsens forfatterskap

5.1. Resepsjon

5.2. Stillhet i Rolf Jacobsens forfatterskap

- 5.2.1 Den kraftfulle stillhet: «Stillheten etterpå»
- 5.2.2 Det lavmælte
- 5.2.3 Det stille naturspråket og ur-språk
- 5.2.4 Den lyttende posisjon
- 5.2.5 Stillhet som økosentrisk standpunkt og språklig kalibrering

6. Gunvor Hofmos forfatterskap

6.1. Resepsjon

6.2. Stillhet i Gunvor Hofmos forfatterskap

- 6.2.1 Stillhetens rop: «Fra en annen virkelighet»
- 6.2.2 Det oppløste jeg
- 6.2.3 Den oppløste omverden: taktilitet, grenseløshet og stillhet
- 6.2.4 Kollektive traumer og stillhet
- 6.2.5 Ruth Maier og den andre fortellingen
- 6.2.6 Naturstillhet: stum livløshet og harmonisk stillhet

7. Oppsummering

- 7.1. Analysefunn
- 7.2. Faginterne refleksjoner og vurdering av metode
- 7.3. Konklusjon

8. Avsluttende punkt

Litteraturliste

Sammendrag

Abstract

1. Innledning

1.1 Faglig bakgrunn

Per Thomas Andersen beskriver i sin artikkel «Farvel til Europa?» (1984) hvordan Norge *ikke* fulgte de europeiske kulturelle strømningene på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Europeisk litteratur, musikk og kunstliv begynte på den tiden å speile en moderne virkelighetsfølelse som ble utgangspunktet for strømningen *modernisme*. Kunst og litteratur fikk et mer fragmentert og fremmedgjort uttrykk, og kunstnerne brøt med de respektive tradisjonene på sine felt (Andersen 1984, 3). Andersen bruker begrepet «kriseperspektiv» om disse kunstneres måte å se verden på.

Den tyske litteraturviteren Hugo Friedrich (1904-1978), beskriver «det 20. århundredes europæiske lyrik» i boken *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956). Han påpeker at denne lyrikken får i stand en spenning preget av uro:

Læseren gør en erfaring hos disse digtere [blant andre Rilke, Apollinaire, Ungaretti, Lorca og Eliot], som han, også endnu inden han gør sig det klart, meget nærliggende opfatter som et træk ved denne lyriks væsen. Dens dunkelhed fascinerer ham i samme grad, som den forvirrer ham. Dens ordmagi og dens hemmelighedsfuldhed virker fuldstændig overbevisende, endskønt forståelsen er desorienteret. Poesi kan meddele sig, endnu inden den er forstået, bemærker *T.S. Eliot* i sine essays. Et sådant sammenstød af det uforståelige og det fascinerende må man betegne som dissonantisk, for det bevirker en spænding, der mere stræber mod uro end mod ro (Friedrich 1968, 15).

Den moderne poesien er *dissonant* ifølge Friedrich fordi den både har et språk som fascinerer og overbeviser leseren, men som samtidig forvirrer ham eller henne og som skaper en desorientert forståelse.

Modernistiske dikt, som Friedrich beskriver, følger som regel ikke tradisjonelle og faste metriske mønstre. De vil dermed ut fra et musikalsk-lyrisk perspektiv bære preg av disharmoni eller «skurrete mislyd», slik Det Norske Akademis ordbok (NAOB) definerer dissonans (NAOB 2020). Dessuten vil slike dikt ifølge henvisningen til Eliot i utdraget ovenfor, kunne *meddele* seg til leseren selv om det enda ikke har blitt forstått. Dette må bety at diktene kan initiere til en tolkningsprosess hos leseren, men samtidig ikke fullføre den. Det peker også mot at diktene gir en annen type forståelse enn den tradisjonelle forståelsen av dette begrepet. Dette skaper dissonans, «skurrete mislyd» og *tvetydighet* i diktets meningsuttrykk.

Et eksempel på et dikt uten tradisjonell metrisk struktur og med et dissonant preg, er Gunnar Björlings dikt «(jag förstår ej dikt som skrives)» fra 1958:

Jag förstår ej dikt som skrives
jag skriver själv ej dikt
det finns någonting
ett ord och ord
och av
 poesi
hos någon

(Björling 1991)

Her ser vi hvordan diktet er preget av setningsfragment, løse ord og pauser. Disse pausene utgjør en taus dimensjon ved diktet. I tillegg til at innholdet som formidles er dunkelt, er det samtidig noe som forblir usagt i dette diktet som *bidrar* til denne dunkelheten. Dikter-jeget påstår at han ikke forstår «dikt som skrives», at han ikke skriver dikt selv, men at «det finns någonting». Dette «någonting» består av «ett ord och ord / och av / / poesi / hos någon». Det består altså av stillhet. Man kan si ut fra dette diktet at dikter-jeget skriver «ej-dikt», altså ikke-dikt. Dette begrepet kan karakterisere den nye moderne poesien på 1900-tallet. Mange av diktene som ble skrevet, ble nemlig utgitt som dikt, men samtidig fremstod de ikke som dikt i tradisjonell forstand. I tillegg unndro de seg entydig mening. Man kan kalle dem meningsvrangte dikt. Som vi ser i Björlings dikt, kan stillheten spille en betydningsfull rolle hos disse.

Den ufullstendige eller utelatte meningen i diktet til Björling, kan vi kalle for «stille rom». Spesielt gjelder dette den store pausen fra linje fem til seks. I dette rommet er det stille. Her kan det tenkes at det overlates et rom til leseren for å reflektere over hva der finnes av «någonting». Dessuten *tematiseres* det usagte i diktet. Dikter-stemmen ser ut til å miste ordene i det han skal prøve å forklare at det «finns någonting». Diktet tematiserer ord, og når ordene forsvinner, blir stillhet også et tema.

Per Thomas Andersen påpeker i nevnte artikkel «Farvel til Europa?» at det er mulig å se på stillhet som et radikalt kriseuttrykk i litterær forstand (Andersen 1984, 13). I denne masteroppgaven skal jeg se nærmere på stillhet i poesi, og hvilken plass den kan ha i den moderne poesien. Et av spørsmålene jeg spør i den forbindelse er om den kan fremstå som et

moderne kriseuttrykk. Vi skal imidlertid først se på stillhetens rolle i poesien generelt før vi går nærmere inn på dette.

1.2 Poesi og stillhet

Poesi og lyrikk kommer henholdsvis fra verbet *å skape* og fra substantivet *lyre*. I og med at det lydlige og det klanglige spiller en så viktig rolle for poesien, får stillheten en sentral plass her også. Stillhet og lyd er binære motsetninger der den ene er avhengig av den andre for å bety noe. Dette forholdet kan kalles symbiotisk siden størrelsene er totalt avhengige av hverandre utfra en semantisk forståelse. På samme tid eksisterer det mellom disse to størrelsene også en total motsetning. Lyd og stillhet representerer det motsatte av hverandre og kan derfor også sees på som ekstreme motpoler. De eier med disse to egenskapene, det å være uløselig knyttet sammen, men samtidig vesensforskjellige, et dynamisk vekselspill seg imellom.

Nettopp dette vekselspillet mellom lyd og stillhet gir poesien de viktige karakteristikaene av rytme og takt, og er en viktig bidragsyter til mer-mening i poesien. Uten mellomrommet, punktumet eller linjeskiftet, som er stillhet i teksten, skapes ikke den viktige rytmen som definerer poesien som sjanger. Dessuten skapes heller ikke rommet for ettertanke, refleksjon og *skapelse*, som også er et av poesiens kjennetegn. Det er derfor ikke uvesentlig at det i denne oppgaven er stillhet i poesien vi skal utforske. Stillhet i en poetisk tekst betyr mening, ikke fravær av den.

Stillhet som tematikk har også en sentral posisjon i poesien. Den kan regnes som et av poesiens *topos*, et litterært sted som har blitt behandlet i mange dikt på ulike måter gjennom historien. I tillegg er det å være stille, å være i stillheten, et sted som ofte forbindes med produktivitet, ny innsikt og skapelse for selve dikteren og kan dermed spille en viktig rolle i hans eller hennes poetikk.

1.2.1 Moderne kriser, moderne poesi og traumeperspektivet

Hugo Friedrich som vi har nevnt som forfatter av boken *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) beskriver i denne boken hvordan noe skjer med det poetiske språket på 1800-tallet. Poetisk språk har ifølge ham, alltid vært forskjellig fra normalspråket, hvis funksjon er «den

at være meddelelse» (Friedrich 1968, 17). Denne forskjellen fra normalspråket har imidlertid som regel vært moderat og gradsbetonet. Dette forandrer seg på 1800-tallet: «Pludselig i 2. halvdel af 1800 tallet opstår så heraf en radikal forskel mellem almindeligt og poetisk sprog, en umådelig spænding, som i forening med det dunkle indhold fremkalder forvirring» (Friedrich 1968, 17-18). Det er altså den allerede nevnte moderne poesien og *modernismen* som begynner å ta form i løpet av 1800-tallet han beskriver.

Fra å ha holdt seg relativt tett opp mot det normalspråklige, begynner altså det poetiske språket å bli radikalt annerledes, «dunkelt» og «forvirrende» (Friedrich 1968, 15). Denne forvirringen mener Friedrich blant annet kommer av eksperimentering med språket, ulogiske metaforer og oppløsning av syntaks (Friedrich 1968, 18). Slik vi har vært inne på, fremstår denne moderne poesien som dissonant og meningsvrang.

Dette meningsvrang språket som fremtrer i poesien på slutten av 1800-tallet, kan vi knytte til flere omveltninger på samfunnsplan. Fra opplysningstiden på 1700-tallet og i løpet av 1800-tallet, gikk samfunnet i Vesten mot å bli et såkalt moderne samfunn. Denne overgangen til *moderniteten* bestod av prosesser som individualisering, demokratisering, industrialisering og sekularisering. Disse prosessene berører mange av individets grunnleggende livsanskuelser. Forfatter og kritiker Hans-Jørgen Nielsen (1941-1991) påpeker i den sammenheng at noe skjer med menneskenes forståelse av virkeligheten i møte med moderniteten. I artikkelen *Modernismens tredie fase: Fra erkendelse til eksempel* (1968) skriver han: «Da Gud døde, døde «virkeligheten» [...] også. I hvert fald i den forstand man hidtil havde kendt den – som noget der var absolut givet udenfor jeget» (Nielsen 1968, 158). Idéen om virkeligheten som noe «absolut givet» dør, ifølge Nielsen. Når en virkelighet man anser som kjent (gitt) dør, blir resultatet en virkelighet man ikke kjenner igjen. I begynnelsen av 1900-tallet gjennomgår dessuten Europa to store og tragiske kriger. Man kan forstå begge disse krigene, i tillegg til å være eksistensielle og etiske kriser, også til å være modernitetens og teknologiens mest katastrofale konsekvens. Idéen om virkeligheten som noe absolutt på forhånd gitt, som Nielsen beskriver, møter enda mer motstand i møte med disse ekstreme verdenskrigene.

Per Stounbjerg utdyper de litterære konsekvensene av en slik virkelighetsforståelse i endring i artikkelen «Afsked med tilforladeligheden» (1998). Stounbjerg skriver: «Hvis moderniteten er konstitutiv for modernismen, er det således hverken som holdning eller tema. Snarere er det som erfaring» (Stounbjerg 1998, 207). Det som skjer med språket etter denne erfaringen, er at

det ifølge Stounbjerg tar en avskjed med «tilforladeligheten» (Stounbjerg 1998, 210). Det man før anså som pålitelig ved verden, oppleves ikke lenger som det, og dette reflekteres i språket. Språket blir også upålitelig. Man kan følgelig lokalisere en verdensbilde-krise i lyrikken som begynner rundt slutten av 1800-tallet og utvikler seg med erfaringene fra første og andre verdenskrig: «Moderniteten er teksternes horisont. Ikke nødvendigvis som det, der tales om, nok så meget som betingelsen for overhodet at tale. I modernismen har talen mistet selvfølgelighet [...]», skriver Stounbjerg videre. Dette må medføre at modernismen som strømning begynner å betvile selve språket og dets evne til å utføre meningsfulle artikuleringer. Slik får man et modernistisk språk som tviler på seg selv og som er fylt av indre motstand.

I en poetisk tekst, kan et slikt språk som sagt skape «stille rom» i diktet. Med «stille rom» mener jeg for eksempel konsekvensene av en oppløst og ufullstendig syntaks. Et språk preget av en slik ufullstendig type tegnsetting, skaper ufullstendig mening. Et dikt med stille rom mangler de delene av utsagnet som skaper et helhetlig bilde. Disse rommene er med på å underbygge *tvilen* på språket og dets egenskap til å klare å uttrykke noe. Samtidig kan de åpne opp for mer-mening ved at de åpner opp for tolkning og refleksjon fra leserens side, og de kan dermed åpne opp for *poiesis*, skapelse. Dette så vi blant annet i Björlings dikt «(jag förstår ej dikt som skrives)» der det stille rommet mellom linje fem og seks kunne invitere leseren til å reflektere over hva et «ej-dikt» er.

Vi kan videre bruke litterær traumeteori for å belyse kriseperspektivet som kommer til uttrykk gjennom det modernistiske, lyriske språket og de stille rommene. Cathy Caruth er et av de mest sentrale forskerne innenfor moderne litteraturvitenskapelig traumeteori. Hun bruker Freuds psykoanalytiske teorier om traumer som utgangspunkt og arbeider videre med disse i sine egne tekster.

I begynnelsen av boken *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996) understreker Caruth traumets «gåtefulle vitnesbyrd»: «At the heart of these stories is thus an enigmatic testimony not only to the nature of violent events but to what, in trauma, resists simple comprehension» (Caruth 1996, 6). Historiene Caruth snakker om i dette utdraget er såkalte «andre fortellinger». Disse går parallelt med en gitt teksts eksplisitte «første» fortelling. Den andre fortellingen forteller om et traume (Caruth 1996, 5). Dette skal vi komme tilbake til i teorikapitlet. Foreløpig kan vi observere at det gåtefulle vitnesbyrdet

traumet gir ved hjelp av den andre fortellingen, motsetter seg enkel forståelse. Det samme gjør som nevnt det modernistiske språket. Dette kan underbygge den tidligere nevnte forståelsen av det modernistiske språket som et kriserammet språk. Stillheten man observerer i moderne lyrikk kan dermed også være en stillhet preget av krise og traume. Caruths tekster kan gi fruktbare perspektiver på dette ved å peke på hvordan hun forstår traumer på individnivå. I denne sammenheng nevner Caruth Freuds «tog-ulykke» som et eksempel i særklasse for å beskrive traumets vesen:

The example of the train accident – the accident from which a person walks away apparently unharmed, only to suffer symptoms of the shock weeks later – most obviously illustrates, for Freud, the traumatizing shock of a commonly occurring violence. Yet the recurring image of the accident in Freud, as the illustration of the unexpected or the accidental, seems to be especially compelling, and indeed becomes the exemplary scene of trauma *par excellence*, not only because it depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, because it tells of what it is, in traumatic events, that is *not* precisely grasped. The accident, that is, as it emerges in Freud and is passed on through other trauma narratives, does not simply represent the violence of a collision but also conveys the impact of its very incomprehensibility (Caruth 1996, 6).

Caruth påpeker at det som gjør fortellingen om tog-ulykken til en traumatisk eksempelscene i særklasse, er at den viser hvordan individet ikke tar inn over seg traumet med en gang. Det skjer ifølge togulykke-narrativet noe i en traumatisk hendelse som individet ikke forstår. Symptomene kommer i eksempelet, et par uker senere. Det finnes altså deler av den traumatiske opplevelsen som ikke helt blir grepet av vår forståelse ifølge denne fortellingen. Dette medfører ifølge Caruth at et traume dermed må formidles gjennom et litterært språk fordi dette språket også ikke artikulere seg rett-frem. Et litterært språk kan trosse samtidig som det kan kreve vår forståelse (Caruth 1996, 5).

Et slikt språk ligner til forveksling det lyriske språket Hugo Friedrich mener gjorde sitt inntog i andre halvdel av 1800-tallet. Et språk som ligger langt fra normalspråket, som er spenningsfullt og dunkelt, og som, dersom vi skal trekke inn Stounbjergs synspunkt om modernismen, uttrykker en avskjed med påliteligheten. Slik sett har språket Caruth mener et traume formidles gjennom, og et modernistisk lyrisk språk, mye til felles. Dette medfører at vi i denne oppgavens kan bruke moderne litteraturvitenskapelig traumeteori for å utforske stillhet i moderne poesi.

1.3 Fremgangsmåte, problemstilling og oppbygning av oppgaven

1.3.1 Oppgavens analysemateriale

Det er en vanlig oppfatning at modernismen i Norge og Norden fikk sitt gjennombrudd etter andre verdenskrig (Stounbjerg 1998, 205). Norsk høymodernisme sammenfaller dermed med norsk etterkrigstid. Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen er to sentrale navn fra denne tiden.

Forfatterskapene til både Hofmo og Jacobsen har en viktig plass i den norske litteraturhistorien og i den norske litterære kanon. Hofmos og Jacobsens tekster er begge typiske for norsk etterkrigsmodernisme da de begge formidler et verdensbilde preget av tap, forvirring og uorden. Samtidig er det også vesentlige forskjeller mellom disse to forfatterskapene. Hofmo skriver mest om en indre poetisk verden, mens Jacobsen skriver mye om omgivelsene rundt menneskene, som by og natur.

Gunvor Hofmo var alvorlig psykisk syk i løpet av livet, og dette har også blitt koblet til analysene av hennes dikt. Per Vaglum har skrevet artikkelen «Psykoseprodromet i Gunvor Hofmos liv og diktning» (2003) om Hofmos utvikling av psykose, og hvordan diktningen hennes kan forstås ut fra dette perspektivet (Vaglum 2003). I boken *Mørkets sangerske* (2000) av Jan Erik Vold blir også dette sykdomsperspektivet vektlagt. Professor i Nordisk litteratur Sissel Furuseth har skrevet bokkapittelet «To take possession of a poet: Gunvor Hofmo and her biographer» i boken *Gender, power, text : Nordic culture in the twentieth century* (2004). Her kritiserer hun fokuset Vold har på Hofmos sykdomshistorie i *Mørkets sangerske*:

Biographers seem to be especially attracted towards madness and mental illness, and this is why so many modern biographies look like case histories. Hofmo's life was not externally eventful, but all the more dramatic on the personal and psychological level. Thus, knowing that the poet became mentally ill and lived in exile in a hospital for more than twenty years, we can say that *Mørkets sangerske* is related to a psychiatric case history in a double sense (Furuseth 2004, 212).

Furuseth påpeker at selv om boken *Mørkets sangerske* (2000) er en forfatterbiografi, kan den fremstå som en kasusstudie i sin betoning av Hofmos psykiske lidelseshistorie. Altså virker det som om Furuseth mener at denne dimensjonen får for mye plass i boken.

I *Mørkets sangerske* beskriver Jan Erik Vold også Hofmos kjærlighetsrelasjon til den østerriksk-jødiske flyktningen Ruth Maier. I etterkant har denne relasjonen preget lesningen av Hofmos forfatterskap i stor grad.

Av tematikker som har blitt knyttet til Hofmos forfatterskap, er også ensomhetsmotivet en av dem. Irmelin Johansson fra Universitetet i Oslo har skrevet mastergraden «*Mens ensomheten brenner over et nakent bilde...*»: *Ensomheten som litterært motiv i Gunvor Hofmos forfatterskap* (Johansson 2012). I tillegg har tidsskriftet *Nordlit* publisert en artikkel av Astrid Utnes der ekfrasen i Hofmos diktsamling *Epilog* (1994) og ensomhet er et tema (Utnes 1998).

Sissel Furuseth har skrevet den første, og til nå eneste, doktorgraden om Hofmos lyrikk: *Mellom stemme og skrift* (2003). Denne avhandlingen utforsker blant annet «skriftstemmen» i Hofmos lyriske forfatterskap. Når det gjelder stillhet i forfatterskapet, skriver Furuseth: «I Hofmos dikt tematiseres både en lengsel mot og en frykt for stillheten». Hun skriver også at «[s]tillheten er knyttet til død, mens stemmen, og dermed også diktningen, fungerer som en besvergelse av livet» (Furuseth 2003, 15). Her er det verdt å få med seg at Furuseth knytter stillhet i Hofmos diktning til død.

Med unntak av Furuseths doktorgrad har Hofmo-resepsjonen til nå derimot hatt et fokus på Hofmos psykiske sykdom, forholdet til Maier og den modernistiske dimensjonen av forfatterskapet. Det har ikke vært skrevet spesifikt om stillhetens betydning i Hofmos forfatterskap.

Når det gjelder Rolf Jacobsens forfatterskap har spesielt tematikkene teknologi og natur blitt behandlet. Per Thomas Andersen sier det slik i *Norsk litteraturhistorie*:

En grunnleggende konflikt mellom natur og kultur ble fra nå av [fra og med utgivelsen *Hemmelig liv* i 1954] et viktig innslag i Jacobsens diktning. Den dukket opp i samling etter samling, og selv om tematiseringen av konflikten forandret seg, var dette åpenbart en problematikk Jacobsen aldri ble ferdig med (Andersen 2012, 417).

Her understreker Andersen at konflikten mellom natur og kultur er gjentagende i forfatterskapet. Professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen Erling Aadland mener derimot at det å skrive *sammen* natur og teknikk er Jacobsens grunnidé i forfatterskapet. I boken *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1996) skriver Aadland: «Å skrive sammen natur og teknikk er en grunnidé hos Jacobsen [...] / Likevel er det motivkontrasten (natur/teknikk) som er blitt tematisert – også av Jacobsen selv» (Aadland 1996, 15). Han avslutter avsnittet med å konstatere: «Og synet på og holdningen til teknikken er blitt resepsjonens hovedsak» (Aadland 1996, 15).

Per Thomas Andersen skriver: «Like mye som motsetningen mellom natur og kultur, er det samtalen og tausheten som er grunnmotsetningen i Rolf Jacobsens poesi» (Andersen 2012, 420). Taushet i Jacobsens forfatterskap er også Aadland inne på idet han oppsummerer det han kaller et pek mot «en annen retning» i resepsjonen (Aadland 1996, 17): «*Dikt oppstår i stillhet, og dikteren er en lytter*» konstaterer Aadland om Jacobsens dikteriske prosjekt i den retningen (Aadland 1996, 20).

Selv om imidlertid både Andersen og Aadland er inne på at stillhet og taushet har en viktig plass i Jacobsens forfatterskap, har resepsjonen først og fremst konsentrert seg om natur og kultur- konflikten. Ingen har foreløpig tatt for seg stillhetens rolle ut fra et traumeperspektiv i Jacobsens forfatterskap.

1.3.2 Metode

I arbeidet med primærtetekstene mine, har jeg begynt med å ta utgangspunkt i to sentrale nøkkeldikt fra hvert av forfatterskapene. Disse to diktene er «Fra en annen virkelighet» (1946) av Gunvor Hofmo og «Stillheten etterpå» (1965) av Rolf Jacobsen. Disse er sentrale dikt i begge forfatterskapene, og begge tar opp stillhet som tema. Analysene av hver av disse diktene har dermed blitt prioritert i gjennomgangen av det enkelte forfatterskap. Videre har jeg lest gjennom hver av forfatterskapene i sin helhet. Jeg har sett etter andre gjennomgående tematikker og betydninger knyttet til stillhet som jeg ikke nødvendigvis fant i nøkkeldiktet. Til slutt har jeg valgt ut de diktene fra hvert av forfatterskapene som jeg mener best gjenspeiler disse tematikkene og betydningene. Disse har jeg så brukt i en utvidet analyse av hvordan stillhet fremtrer i hvert av forfatterskapene.

I og med at de tematiske analysene består av å utforske et begrep som favner bredt, vil det ikke være plass til alle nyansene av stillhet i gjennomgangen av forfatterskapene.

Fremgangsmåten jeg har valgt, vil likevel kunne gi en utfyllende og relevant analyse av hvordan en moderne stillhet fremtrer hos to sentrale norske modernister sett i lys av traumeteori, historisk kontekst og poetisk teori.

Tekstmaterialet som analysene i denne oppgaven baserer seg på, er hele Rolf Jacobsens utgitte forfatterskap, og Gunvor Hofmos utgitte forfatterskap – med unntak av diktene som ble utgitt i verket *Etterlatte dikt* (2012). Gunvor Hofmo gav ut 20 diktsamlinger mens hun

levde, men etterlot seg et betydelig antall dikt som ble utgitt etter hennes død. Denne masteroppgaven baserer seg på diktene som ble utgitt i hennes levetid grunnet mengdebegrensning. Rolf Jacobsens forfatterskap består ikke i samme grad av like mange etterlatte dikt. Derfor baserer analysene i denne oppgaven seg på hele hans utgitte forfatterskap.

1.3.3 Oppgavens problemstilling

Formålet med denne oppgaven er å utforske hvordan stillhet fremstår som en gjentagende modernistisk-lyrisk tematikk og et tilhørende modernistisk virkemiddel. Et formål med denne oppgaven blir først og fremst å utforske stillhet innenfor de to utvalgte forfatterskapene, men også faginternt å trekke perspektiver til modernismebegrepet som helhet.

Primært tekstene jeg vil undersøke i denne masteroppgaven er to sentrale lyriske forfatterskap fra norsk etterkrigsmodernisme, forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen.

Hvilken betydning har *stillhet* i hver av forfatterskapene? Kan litterær traumeteori bidra til å belyse denne betydningen? Min hovedproblemstilling i denne oppgaven fremgår slik:

Hvordan fremtrer stillhet i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen?

Oppgavens oppbygging vil se ut som følgende: I kapittel 2 ser jeg på det generelle begrepet og det litterære temaet «stillhet». I kapittel 3 redegjør jeg for de valgte teoretiske perspektivene i oppgaven. I kapittel 4 ser vi på den historiske bakgrunnen for koblingen mellom traume og modernisme før jeg i kapittel 5 og 6 presenterer analysene av de utvalgte forfatterskapene. Til slutt oppsummerer jeg funnene av analysene mine og svarer på problemstillingen i kapittel 7. Kapittel 8 består av litteraturliste samt sammendrag og abstract.

2. Stillhetsbegrepet

I dette kapittelet skal vi se nærmere på «stillhet» som ord og generelt begrep.

2.1 Etymologi og definisjon

«Det å være stille» er Det Norske Akademis ordbok (NAOB) sin grunndefinisjon av substantivet stillhet. Etymologisk er ordet «stillhet» avledet av adjektivet «stille», trolig fra middelnedertysk, og suffikset «het». Adjektivet «stille» betegner noe «som ikke er i bevegelse», «som ikke lager (mye) lyd», «rolig» eller «som foregår i det skjulte» (NAOB 2019). Ordet kan altså både bety fravær av lyd og fravær av bevegelse (ubevegelighet). I tillegg kan ordet omfatte tilbakeholdelse av informasjon. Andre betydninger som NAOB trekker inn i sin definisjon av «stillhet» er: taushet, ro, fred og en tilstand uten støy eller uro.

Ifølge den elektroniske ordboken ordnett.no, er synonymene til stillhet: glemsel, hvile, lydløshet, silentium, stille, stillstand og taushet (Ordnett 2020). Begrepet «hvile» er knyttet til ro, mens ordet «stillstand» er knyttet til ubevegelighet. Silentium, stille og lydløshet er nærmest overlappende i betydning med ordet stillhet. Glemsel er mer å regne som en assosiasjon til ordet «stillhet». Taushet har derimot viktige distinksjoner fra grunnbetydningen til stillhet. Taushet innebærer fravær av tale, og denne kan nødvendigvis både være intensjonal eller ikke-intensjonal da den er knyttet til en språk-agent.

2.2 Stillhet som litterært topos

I det gamle Egypt som strekte seg fra rundt år 2900 til år 30 f.Kr., finner vi de første sporene av ordspråket «tale er sølv, men stillhet er gull». I dette tekstfunnet står det: «Silence is more profitable than abundance of speech». Senere finner man denne linjen i en kommentar av jødernes hellige skrifter, *Midrash*: «if speech is silver, then silence is golden» (Berg Flexner 1993). Begge disse nedtegnelsene viser at stillhet har blitt ansett som mer verdifullt enn tale i flere kulturer og at det har blitt knyttet visdom til det å tie.

Dessuten har det ofte vært et poeng i en muntlig fortellertradisjon å be andre om å tie og lytte når noe viktig skulle bli sagt. Det norrøne diktet *Voluspå* begynner for eksempel slik: «Um ljod bed eg alle / helga lydar, / store og småe / sønar aat Heimdall» (Mortensson-Egnund

1928, 79). Volven ber alle om å lytte til det viktige hun har å si. Noe av det samme ser vi i det gamle testamente i det som kalles den jødiske trosbekjennelsen *Shema*: «Hør, Israel! Herren er vår Gud, Herren er én» (5. Mos 6,4). For å lytte til et viktig budskap må tilhørerne nødvendigvis tie.

I 1700-tallets pastoraler blir stillheten brukt i sammenheng med en årvåkenhet mot naturen. I Christian Braunmann Tullins dikt «Majdagen» (1758) oppsøker dikter-jeget skogen og blir overstrømmet av dens liv og skjønnhet:

Just midt i disse Tanker som
Mit Sind med stille taushet rørte,
Jeg studsed' her, i det jeg hørte
En Stemme som fra skoven kom.–

Menalcas Aria:
«Velkommen yndig Vaar!
«Just nu min Lykke gaaer
«Iført med Pomp og Pragt
«I al sin Maji Dragt.
[...]
(Tullin 1972, 85)

Her ser vi at stillheten blir en forutsetning til og et premiss for å kunne lytte til en skjult stemme i naturen, som i dette tilfelle viser seg å tilhøre en muse. Tausheten her er koblet til en skjønnhet og forundring over naturen.

På 1800-tallet og i romantikken ble følelsene ofte uttrykt med stor iver og intensitet. Når stillheten inntreffer er dette som regel en harmonisk stillhet fri fra dissonante element. Dette ser vi blant annet i Johann Wolfgang von Goethes dikt «Vandringsmannens nattviser» (1800) der *natten* representerer stillheten. I dette diktet sover alle ting, til og med vindene. Diktet er gjendiktet av Hartvig Kiran:

Over alle tindar
er ro.
Og alle vindar
høyrest no
knappt som eit søg.
Små fuglen blundar så varleg.
Vente no! Snarleg
kviler du òg.

(Kiran 1966, 43)

Dette diktet viser at stillhet i romantikken ble knyttet til en harmoni og en varlig ro som kan betegnes nærmest som fullstendig.

Utover 1900-tallet ser vi også at stillheten i flere nordisk dikt blir koblet til naturen og kvelden. Denne stillheten bærer imidlertid preg av noe annet enn fullstendig harmoni. Pär Lagerkvists «Det är vackrast när det skymmer» (1919) og Olav Nygards dikt «No reiser kvelden seg» (1923) handler begge om kvelden som bærer med seg noe usigelig, dunkelt og hemmelig over seg. Men selv om denne kveldstillheten bærer med seg en ro og en fred som i Goethes dikt, finnes det imidlertid også en begynnende uro i disse diktene som tegner opp en annen type stillhet enn den romantiske. I Nygards dikt møter vi et par «undrings-øre augo» som ser opp i natten (Nygard 1923, 14). Og Lagerkvists dikt begynner slik:

Det är vackrast när det skymmer
All den kärlek himlen rummer
ligger samlad i ett dunkelt ljus
över jorden
över markens hus

Dette første avsnittet lager en harmonisk ramme. Diktet slutter imidlertid slik:

Allt är mitt, och allt skall tagas från mig,
inom kort skall allting tagas från mig.
Träden, molnen marken där jag går.
Jag skall vandra –
ensam, utan spår.

(Lagerkvist 1958, 9-10)

Her ser vi at det som begynte som en fredfull stillhet, slutter i en bevissthet rundt at alt om kort tid skal tas bort fra jeget. Dette er en dramatisk og brå vending i diktet. Det kan virke som om bevisstheten rundt døden og en eksistensiell ensomhet plutselig forstyrrer den harmoniske stillheten som eksisterte ved diktets begynnelse. Dikter-jeget stadfester heller en ensom og usikker virkelighetsforståelse. Dette varsler som sagt om en annen type stillhet enn den vi så opptr i romantikken. I Lagerkvists dikt kan man ane konturene av en krise.

3. Litteraturteoretiske perspektiv: stillhet, språk og traume

Et sentralt teoretisk perspektiv i denne oppgaven er på hvilke måter og i hvilken grad erfaringer av *traume* er knyttet til stillhet.

Ordet «traume» kommer fra gresk og betyr «sårskade» (Malt 2019). Et traume er altså en skade som lager et sår. Etymologisk er det først og fremst et kroppslig sår det er snakk om. Senere bruk av ordet, spesielt i Sigmund Freuds tekster, henviser til en skade som påfører et mentalt sår (Caruth 1996, 3). I arbeidet med traumer i litterære tekster, har spesielt professor i litteratur, Cathy Caruth ved Cornell University, vært toneangivende på feltet.

Et annet teoretisk perspektiv i denne oppgaven blir hvordan poesi kan forholde seg til stille, ukjente rom i den litterære teksten for å produsere mer-mening og utvide meningsrommet vårt. Her bruker jeg tidligere professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen Atle Kittangs (1941-2013) begrep om «det radikalt Andre» for å belyse dette perspektivet.

3.1 Traumets stemme: «The Wound and The Voice»

Cathy Caruth er en amerikansk traume- og litteraturforsker som bruker psykiater Sigmund Freuds (1856-1939) psykoanalytiske teorier om traumer som utgangspunkt, men viderefører disse tankene i egne tekster. Hun har skrevet spesielt om møte mellom litteratur og traume. I dette utdraget beskriver Caruth hvordan Freud forundrer seg over traumets makt i etterkant av hendelsen som skaper traumet:

Perplexed by the terrifyingly literal nightmares of battlefield survivors and the repetitive reenactments of people who have experienced painful events, Freud wonders at the peculiar and sometimes uncanny way in which catastrophic events seem to repeat themselves for those who have passed through them. In some cases, Freud points out, these repetitions are particularly striking because they seem not to be initiated by the individual's own acts but rather appear as the possession of some people by a sort of fate, a series of painful events to which they are subjected, and which seem to be entirely outside their wish or control (Caruth 1996, 1-2).

Her beskriver Caruth hvordan Freud observerer at katastrofale hendelser ser ut til å gjenta seg for dem som har gjennomlevd dem. Gjentakelsene arter seg som «a series of painful events to which they are subjected». Disse personene blir altså utsatt for mareritt og gjenopplevelser uten at de selv ønsker det.

Caruth fester seg ved dette, at et traume kan manifestere seg også etter den traumatiske hendelsen. Hun mener følgelig at et traume inneholder to komponenter, og disse kaller hun for «The Wound and the Voice». Hendelsen som skaper traumet, er Såret («The Wound»). Stemmen («The Voice») er derimot en annen dimensjon ved traumet og gjør seg gjeldende først og fremst etterpå. Caruth skriver følgende: «Trauma [...] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available» (Caruth 1996, 4). Her ser vi at Caruth snakker om et traume som fortsetter å være aktivt. Såret som traumet lager, fortsetter å rope ut et budskap etterpå. Denne Stemmen vil fortelle om en sannhet eller en virkelighet som bare kan komme fra den. Altså har Stemmen et budskap også til den som selv har opplevd traumet. Dette er en gåte ifølge Caruth, hvordan den traumatiske hendelsen bærer med seg noe skjult også overfor den som selv har opplevd det. Stemmen besitter her en skjult sannhet. Dette deler den altså med ordet stillhet, som også har det skjulte som et av sine betydningsområder.

Hvordan Stemmen uttrykker budskapet sitt, blir av Caruth belyst gjennom det gamle romerske eposet *Gerusalemme liberata* (1581). Der trekker hun frem historien om helten Tancred som ved en feiltagelse dreper sin elskede Clorinda. Clorindas ånd blir etter dette fanget i et tre som Tancred angriper med sverd uten å vite at ånden hennes befinner seg der. Deretter hører han Clorindas klagende stemme, og han forstår at han har drept henne to ganger: «Tancred's story thus represents traumatic experience [...] as the enigma of the otherness of a human voice that cries out from the wound, a voice that witnesses a truth that Tancred himself cannot fully know (Caruth 1996, 3). Stemmen Caruth snakker om her, er knyttet til Tancreds eget traume og tilhører Clorindas gjenferd, men Caruth beskriver at denne stemmen har en kvalitet av «otherness», altså av å tilhøre «noen andre» og at Tancred ikke er i stand til å fullt ut forstå den. Det er også et poeng at Tancred i denne fortellingen ikke hadde noe form for forutsetning for å vite at Clorindas ånd var inne i treet. Det er ikke hans mening å drepe Clorinda enda en gang, men han gjør det likevel. Denne ufrivillige gjentakelsen av traumet ser ut til å være et viktig punkt i traume-forståelsen til Caruth.

Selv om stemmen ifølge eposet tilhører Clorinda, gir Caruth den en videre betydning. En del av denne stemmen tilhører muligens deler av Tancred som er skjulte for ham selv? Stemmen og ropet prøver i hvert fall ifølge Caruth å fortelle noe. Men budskapet er dunkelt og ikke rett-frem. Denne egenskapen eier også et litterært språk. Caruth skriver følgende:

If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet (Caruth 1996, 3).

Traumet viser seg gjennom et språk der det man forstår møter det man ikke forstår, og ifølge Caruth har også litteraturen noe av denne egenskapen. Når det gjelder sin egen traume-forskning i analysene av andres litterære og teoretiske tekster, understreker Caruth dette:

[T]hese texts, each in its turn, asks what it means to transmit and to theorize around a crisis that is marked, not by simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness. Such a question, I will argue, [...], can never be asked in a straightforward way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary (Caruth 1996, 5).

Det kan virke som at et litterært språk blir brukt i Caruths forskning fordi hun mener at et traume må utforskes gjennom et slikt motstridende språk.

For å finne frem til forskningsmateriale i litterære tekster leter Caruth derfor ikke etter eksplisitte referanser til traumer. Hun ser etter det hun kaller for «en annen fortelling» i den egentlige fortellingen. Den andre fortellingen: «persists in bearing witness to some forgotten wound» (Caruth 1996, 5). Her leter Caruth etter ord eller språklige bilder som går igjen i teksten. Sporene etter et traume som hun leter etter i litteraturen er altså indirekte og kommer i form av språklige bilder. Hun nevner spesielt de språklige bildene «departure», «falling», «burning» og «awakening» som knytter seg til et glemt traume (Caruth 1996, 5).

3.2 Traumets språklige utilgjengelighet

Å tie i etterkant av et traume, kan oppleves nødvendig og representere det eneste virkekræftige og sannferdige middelet for å yte den traumatiske opplevelsen rettferdighet (Caruth 1995, vii). En traumatisk initiert stillhet må samtidig kjempe mot det traumatiske ropet som gir seg til kjenne i etterkant, om vi skal følge Caruths tankegang. Slik vil et traume kunne få et ambivalent uttrykk bestående både av trangen til å vise seg og til å skjule seg, en draging mellom å tale og å tie. Dette passer med Caruths understreking av at et traume nødvendigvis får et komplekst og motstridende språklig uttrykk.

Et traume kan til syvende og sist best bli forstått utfra at man ikke forstår det, mener Caruth (Caruth 1995, 7). Traumets vesen kan slik sett ikke bare kobles sammen med en type språklig kompleksitet, men også rett og slett kobles til total språklig utilgjengelighet.

Poesien på sin side kan eie et eget språk, et språk som nekter å gi etter for hva man kan si eller ikke, som kan gjøre opprør mot språklige normer og som dermed formidler mening til tross for språklig motstand eller språklig utilgjengelighet. Slik sett trosser poesien språkets rammer. En slik egenskap kan man kalle *poetisk vranghet*. Ut fra et slikt perspektiv kan poesien også bruke stillhet som et virkemiddel for å formidle et budskap.

3.2 Uferdige språklige rom: Atle Kittang og begrepet om «det radikalt Andre»

En måte poesien kan nærme seg stillhet på, er gjennom å utfordre de ikke-artikulerte rommene i språket vårt. I sin bok *Ord, bilete, tenking* fra 1998 skriver professor i litteraturvitenskap Atle Kittang om noe han kaller «det radikalt Andre». Han spør: «[k]orleis skal det radikalt Andre erkjennast – det som det ikkje finst ferdige rom for i vårt omgrepsmessige språk og i vårt forråd av sanslege sjablongar eller «persepsjonskodar»?» (Kittang 1998, 43). Det radikalt andre, eller «det ukjente» som Kittang også kaller det (Kittang 1998, 43), er det som det ikke finnes ferdige rom for i vårt ordinære språk. Vi har altså ikke avklart noe begrep for det enda.

Dette perspektivet problematiserer professor Eirik Vassenden når han også skriver om språkets grenser i sin bok *Skapelsens problem* (2007) om Olav Nygards diktning. Han skriver: «Det er etter mitt syn problematisk å operere med statiske grenser for språklig og begrepslig artikulasjon; det ennå ikke artikulerte behøver ikke nødvendigvis kategoriseres som ‘det radikalt Andre’» (Vassenden 2007, 269). Her viser Vassenden til Kittangs begrep om det radikalt Andre, men problematiserer et for statisk og utilgjengelig syn på det som enda ikke er artikulert. Han åpner dermed opp for å utforske språkets *elastisitet*. Vassenden skriver:

[...] [L]itteraturen rommer muligheten for en erkjennelse av hvordan området for det epistemologisk forståelige kan utvides eller overskrides (eller av hvordan dette området uunngåelig utvides). [...] Litteraturen rommer altså en erkjennelse av tropenes manglende stabilitet. Men kan det tenkes at litteraturen også er stedet for produktiv iverksettelse, erkjennelse og utnyttelse av denne manglende stabiliteten? At litteraturen er det sted hvor grensene for det forståelige bringes i bevegelse? (Vassenden 2007)

Her foreslår Vassenden et syn på litteraturen som en plass der grensene rundt det vi forstår «bringes i bevegelse». Det radikalt Andre vil i møte med dette synet kunne komme innen rekkevidde i stedet for å være forvist til en kategori for «det vi ikke kan forstå». En slik forståelse bærer med seg et håp eller en motivasjon om at det radikalt andre eller at det ukjente ikke vil være ukjent for alltid. Det uforståelige kan artikuleres. Jeg vil i den forbindelse trekke frem at Vassenden understreker *tropenes* manglende stabilitet. Det er nettopp denne ustabiliteten som skaper dynamikk og meningsmangfold i en poetisk tekst. Slik sett står den poetiske teksten friere til å bety mange forskjellige ting, på forskjellige måter på en gang. Dette skaper imidlertid også utfordringer. Den poetiske teksten kan oppleves uangripelig og dunkel som Friedrich påpekte var tilfelle med den modernistiske poesien. Men dette skaper også et rom der det er mulig å tøyne språklige grenser, og grensene for mening. Begrepet om det radikalt Andre kan brukes når vi i denne oppgaven skal utforske stillhetens betydning i de utvalgte forfatterskapene fordi stillhet kan sees på som et slikt uferdig rom i språket vårt.

4. Historisk-teoretiske perspektiver

4.1 Kollektive traumer

I etterkrigstiden da mesteparten av denne oppgavens to forfatterskap ble nedskrevet, hadde Europa lagt bak seg to store kriger på kort tid. Disse krigene kan vi kalle for «kollektive traumer». Andre verdenskrig og Holocaust skiller seg ut i et kollektivt traume-perspektiv både med hensyn til mengden av forskning rundt, men også fordi Holocaust blir ansett som det prototypiske folkemordet fra det 20. århundret (Hirschberger 2018, 2).

Den amerikanske sosiologen Kai Theodor Erikson beskriver kollektive traumer i boken *Everything in its path* (1978). Hans beskrivelse har blitt stående som et viktig utgangspunkt for forskning rundt temaet. Boken er skrevet utfra et feltarbeid fra en demningsulykke i Buffalo Creek, et lite amerikansk samfunn i Vest-Virginia.

Erikson begynner først med å definere individuelle traumer: «By *individual trauma* I mean a blow to the psyche that breaks through one's defenses so suddenly and with such brutal force that one cannot react to it effectively» (Erikson 1976, 153). Dette stemmer overens med hvordan Cathy Caruth definerer individuelle traumer. Erikson beskriver videre kollektive traumer slik:

By *collective trauma*, on the other hand, I mean a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality. The collective trauma works its way slowly and even insidiously into the awareness of those who suffer from it, so it does not have the quality of suddenness normally associated with «trauma». But it is a form of shock all the same, a gradual realization that the community no longer exists as an effective support and that an important part of the self has disappeared. As people begin to emerge hesitantly from the protective shells into which they have withdrawn, they learn that they are isolated and alone, wholly dependent upon their own individual resources. «I» continue to exist, though damaged and maybe even permanently changed. «You» continue to exist, though distant and hard to relate to. But «we» no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body (Erikson 1976, 153-154).

Her påpeker Erikson hvordan et kollektivt traume blir som et kraftig slag eller en sprenging (blow) av det sosiale vevet samfunnet er gjort av. Når det gjelder individet, tar dette gradvis inn over seg det kollektive traumet: «[...] it [collective trauma] is a form of shock all the same, a gradual realization that the community no longer exists as an effective support and

that an important part of the self has disappeared». Jegets identitet mister i tillegg en betydningsfull bestanddel som det tidligere felleskapet representerte.

Felleskapets identitet på den andre siden, blir også rammet. Erikson skriver: «[...] «we» no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body». Avkoblingen mellom individene som utgjør «vi-et» i et samfunn, påvirker felleskapet som et helhetlig bilde. Professor Gilad Hirschberger ved Interdisciplinary Center Herzliya, Israel, påpeker i så måte hvordan et kollektivt traume også skaper en *meningskrise*. Han har skrevet artikkelen: «Collective Trauma and the Social Construction of Meaning» (2018) der han definerer kollektive traumer slik: «Collective trauma is a cataclysmic event that shatters the basic fabric of society. Aside from the horrific loss of life, collective trauma is also a crisis of meaning» (Hirschberger 2018, 1). En av Hirschbergers hovedhypoteser er at kollektive traumer også skaper *ny* mening for gruppene som blir rammet av det (victims) og for de gruppene som selv rammer (perpetrator groups). Hirschberger skriver:

Although trauma is undoubtedly destructive, meaning is often unexpectedly found in calamity (Frankl, 1959/1976) and facilitated by processes of sense making (Davis et al., 1998). Trauma may contribute to the creation of a national narrative (Alexander et al., 2004), a sense of identity (Canetti et al., 2018), and cognitive working models that ostensibly function to ensure the safety and well-being of the group and provide it with values and guidelines for the future (Bar-Tal and Antebi, 1992; Hirschberger et al., 2017) (Hirschberger 2018, 3).

Med støtte fra annen teori og andre vitenskapelige artikler viser Hirschberger hvordan et kollektivt traume kan være med på å gi et samfunn «values and guidelines for the future». Han ser dermed på et kollektivt traume også som en meningsskapende prosess. En slik type prosess kan man si at modernismen som litterær strømning reflekterte.

4.2 Modernisme og første verdenskrig

Thomas Stearns Eliot (1888-1965) skrev diktet «The waste land» (1922 i kjølvannet av første verdenskrig. Dette diktet regnes som et av modernismens nøkkelverk (Skei 2019).

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
[...]

(Eliot 1963, 63)

«What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish? Son of man,» sier dikter-stemmen i andre avsnitt av diktet, og beskriver vekster som vokser utfra et spesielt jordsmonn. Dette jordsmonnet består av «stony rubbish», altså i steinete søppel eller i steinete tull. Dersom vi skal forstå disse vekstene som et bilde på vekstene til et nytt samfunn etter første verdenskrig, får disse vekstene et vanskelig, hardt og *rart* underlag å vokse på.

Dikter-stemmen ser ikke ut til å forstå dette rare landskapet. Dette understrekes i linjene: «You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats,». Begrepet «broken images» kan kobles til sprengingen som et kollektivt traume påfører et samfunn. Knuste bilder av samfunnsidentiteten blir dermed det man står igjen med. Siden det bare er knuste bilder igjen av denne identiteten, kan ikke dikter-jeget uttale seg om de vekstene som vokser frem. Det nye samfunnet, den nye meningen kommer kun frem i bruddstykker. Derfor uttrykker dikter-jeget at ordene kommer til kort: «You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats,».

Et av modernismens prosjekt ifølge Per Stounbjerg er «en bevidst destabilisering af koderne: en fremstilling av verden *som fremmed*» (Stounbjerg 1998, 210). Dermed kan det også tenkes at stillheten i «The Waste Land» er et middel for å oppnå slike effekter. Likevel er det vanskelig å ikke ta mismodigheten som diktet uttrykker på alvor og ikke unngå å koble det til første verdenskrigs brutale erfaringer. Bak det destabiliserende språket, ser det ut til å ligge en dyp traumatisk erfaring. Spørsmålet blir da om destabiliseringen av språket i «The Waste Land» blir *nødvendig* med tanke på den traumatiske erfaringen som ligger til grunn, men at meningsprosessen som Hirschberger beskriver altså kommer i form av språklige fragmenter.

Det politiske tidsskriftet *The New Statesman* anmeldte «The Waste Land» da det kom ut, og skrev at diktet inneholdt dårlig bruk av litterære referanser og i det hele tatt masse tull («mumbo-jambo») (Lucas 1923). Da Eliot likevel fikk nobelprisen i 1948 «for his outstanding, pioneer contribution to present-day poetry» (Nobel Media 2020a), svarte han med disse ordene i talen: «I stand before you, not on my own merits, but as a symbol, for a time, of the significance of poetry» (Nobel Media 2020b). Her understreker Eliot poesien betydning. Man kan tenke seg at han i lys av Hirschbergers hypotese, holder frem poesien som et uttrykk for tiden han levde i, og som en del av en prosess for å skape ny mening etter første verdenskrig.

4.3 Andre verdenskrig og det språklige nullpunkt

Det som imidlertid kom etter første verdenskrig, var en gryende ny katastrofe. Bertolt Brecht utgir diktet «An die Nachgeboren» i 1939. Diktet ble skrevet mellom 1934 og 1938, i tidsrommet etter at Hitler hadde blitt utnevnt til rikskansler i Tyskland og jødeforfølgelsene hadde startet. Brecht beskriver det rådende språklige klimaet i diktet, oversatt her av Olav H. Hauge:

Sanneleg, eg lever i triste tider.
Eit truskuldigt ord er tåpeleg. Ei glatt panne
tyder på at du er kjenslelaus. Ein som lær
har enno ikkje fenge
dei uhyggjelege meldingane.

Kva tider er dette, der
ein samtale um skogstre mest er eit brotsverk,
fordi med då tegjer med alle ugjerningane.
[...]

(Brecht 1978, 20)

Det fremgår av dette diktet at den politiske verden har overtatt helt. Det er ikke rom for så mye annet. Brecht skriver: «Eit truskuldigt ord er tåpeleg» og «Ein som lær / har enno ikkje fenge / dei uhyggjelege meldingane». Å snakke om for eksempel naturen, «ein samtale um skogstre», noe som for øvrig er vanlig i det lyriske språket, blir «mest [...] eit brotsverk». Det kan virke som poesien har trange kår i et slikt språklig klima. Likevel skriver Brecht nettopp et dikt for å uttrykke at tidene er triste og rare, og at det kjennes feil å le eller å komme med troskyldige ord. Gjennom diktet får han likevel uttrykke seg troskyldig, nakent og ærlig om hvordan det oppleves å leve på den tiden. Gjennom diktet får han komme med «[e]it truskuldigt ord».

Man kan tenke seg at selv om det språklige og politiske klimaet var presset på den tiden, kunne poesien fremdeles gi et rom i denne verdenen med andre språklige spilleregler. I dette rommet ser det i hvert fall ut som om Brecht tillater seg å komme med utsagn som kjennes vanskelig å uttrykke i normalspråklig modus. Han tillater seg å spørre og lure, og også reflektere over språkets posisjon i denne tiden. Brecht uttrykker ikke desto mindre i dette diktet et gryende «artikulasjons-problem» i samfunnet. Med andre verdenskrig begynte diktere som Brecht å lete etter passende ord, eller spørre hva som er «lov til å si».

Da andre verdenskrig var over, kom filosofen og akademikeren Theodor Adorno (1903-1969) i den sammenheng med et utsagn. Året er 1955 og Adorno utgir en bok der et av essayene i boken heter: «Kulturkritik und Gesellschaft» («Kulturkritikk og samfunn»). I avslutningen av artikkelen står setningen: «To write poetry after Auschwitz is barbaric» (Adorno 1997, 17). Dette utsagnet er berømt og sier noe om språkets posisjon etter andre verdenskrig. Adorno skriver om kulturkritikk og kulturbegrepet i denne artikkelen. Han ser ut til å mene at kulturkritikerne har mistet kontakten med virkeligheten. Kulturkritikken har blitt overfladisk, og må forstås i relasjon til samfunnet (Adorno 1997, 22). Kulturen må bli «frigjort» og betydningsfull igjen, ser han ut til å mene. På slutten av artikkelen kommer den berømte setningen om barbari, dikt og Auschwitz. Det ser imidlertid ikke ut til at denne linjen er ment til å være hans hovedpoeng i teksten. Det kommer mer som en «punch-line», en tankevekkende linje som kommer brått på i det ellers helhetlige resonnementet. Ordet dikt, eller «poetry», har ikke blitt nevnt før. Auschwitz har heller ikke blitt nevnt, det har kun vært et par henvisninger til Hitler-administrasjonen og totalitære mekanismer tidligere i artikkelen. Dersom vi skal lese setningen i lys av resten av essayet, er det altså nærliggende å tolke at å skrive dikt representerer det overfladiske og Auschwitz er virkeligheten. Et dikt kan ikke ha kontakt med virkeligheten som Auschwitz representerer. Dermed blir denne handlingen barbarisk ifølge Adorno, fordi virkeligheten er det viktigste, ikke et overfladisk kulturelt avtrykk av den. Vi kan tolke alt dette som at det blir barbarisk å skrive dikt som ikke bærer avtrykket av Auschwitz, etter andre verdenskrig. Det betyr derimot ikke at det blir umulig å skrive dikt generelt, men diktene må skrives på en annen *måte* etter dette avgjørende historiske traumet.

Noe som imidlertid er interessant ved dette utsagnet er hvilken mottakelse det fikk. Som sagt ble det et berømt sitat. Det kan dermed virke som om utsagnet, resonnererte med det språklige klimaet på den tiden. Man kan forstå det slik at der Eliot brukte ordene «knuste bilder» om tiden etter første verdenskrig, og der Brecht undrer seg over om det er lov til å snakke om skogstrær midt i en kaotisk og truende politisk virkelighet i 30-tallets Tyskland, så har det språklige klimaet kommet til et nytt nivå med utsagnet til Adorno. Dette nivået kan kalles for et språklig nullpunkt. Ernestine Schlant, forfatter av boken *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust* (1999), skriver:

The silence *of* the Holocaust is the silence prompted by the horror of the atrocities committed. Here, controversy has arisen over the notion that the Holocaust, as an unspeakable reality, defies conceptualization in language, let alone literary language. This silence recognizes that, in the words of the historian Saul Friedländer, 'our traditional categories of conceptualization and representation may well be insufficient, our language itself problematic' (Friedländer 1992, 5) [...] (Schlant 1999, 7)

Som vi ser knytter Schlant her til historikeren Saul Friedländer som tar opp hvordan de ordinære begrepene våre ikke strekker til i møte med Holocaust. Her nærmer vi oss en stillhet som kommer av at ordene vi har til rådighet, kommer til kort.

Der tradisjonell begrepsbruk kommer til kort, kan andre, nye måter å bruke dem på være til hjelp. Friedrich nevnte som sagt at det poetiske språket alltid har vært annerledes enn det normalspråklige, og den moderne poesien enda mer. Poesien besitter muligheter til å artikulere seg på en annen måte i et miljø preget av motstand mot det artikulerte og tradisjonell begrepsbruk. Et eksempel på at dette skjer også etter andre verdenskrig i et klima preget av et språklig nullpunkt, ser vi gjennom forfatteren Paul Celans berømte dikt «Todesfuge» (1948) som han skrev etter erfaringer fra andre verdenskrig. På norsk er diktet oversatt av Olav H. Hauge og bærer navnet «Dødsfuge»:

Svart morgonmjølk me drikk ho um kvelden
me drikk ho middag og morgon me drikk ho um natti
me drikk og drikk
me grev ei grav ut i lufti der ligg ein ikkje trongt
Ein mann bur i huset han leikar med ormane han skriv
han skriv når det myrknar til Tyskland ditt gylne hår Margarete
[...] / [...] / [...]

Han ropar spel søtare død døden er ein meister frå Tyskland
han ropar slå strengene djupare som røyk skal de stiga til vêrs
då har de ei grav i skyene der ligg ein ikkje trongt

Svart morgonmjølk me drikk deg um natti
me drikk deg middag døden er ein meister frå Tyskland
[...]

(Hauge 1982, 151-152)

Dette diktet formidler en besynderlig stemning. Den svarte morgenmelken og referansen til en grav, skaper en mørk og kroppslig tone. Tankene føres til et mikrokosmos der «en mann» på unormalt vis leker med ormer, og oppmuntrer døden til å spille. Denne mannen gir assosiasjoner til en nazist ved en konsentrasjonsleir. Diktet får frem den mørke stemningen fra en konsentrasjonsleir uten å bruke tradisjonell syntaks eller narrasjon. Celan sammen med

mange andre poeter etter andre verdenskrig viste at poesi kan ha kontakt med virkeligheten selv når virkeligheten er i oppløsning eller har blitt «slått i stykker» av et kollektivt traume.

5. Rolf Jacobsens forfatterskap

5.1 Resepsjon

Da de første diktene til Rolf Jacobsen kom ut ble de godt mottatt. Anmeldelsene var «overveiende positive», samtidig etterlyste enkelte det menneskelige nærværet i diktene (Howlid Wærp 2019).

Debutsamlingen *Jord og jern* (1933) bar som tittelen tilsier preg av tematikker knyttet til natur og teknologi. Diktene har titler som «Bre», «Ophav» og «Signaler». Den danske litteraturkritikeren og forfatteren Poul Borum (1934-1996) sier det slik: «Jacobsen digter om lysreklamer og lokomotiver og dynamoer, men også om græs og vind og sne» (Borum 1966, 170). Jacobsen blir ofte kalt en moderne dikter fordi han brakte «teknologien inn i norsk poesi» (Howlid Wærp 2019). Futuristiske element i forfatterskapet har blitt påpekt i senere tid (Furuseth 2005).

Enkelte er skeptiske til å legge for stor vekt på *kontrasten* mellom teknologi og natur i Jacobsens forfatterskap. Professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen, Erling Aadland, er en av disse, og han skriver: «Med få unntak domineres Jacobsen-litteraturen av at motivkontrasten natur/teknikk gjøres til en tematisk konflikt. Vi avviser dette synet [...]» (Aadland 1996, 14). Aadland understreker i sin bok *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1996) at det etterstrebes en balanse, og en slags forening, mellom disse nevnte størrelsene i forfatterskapet. Dessuten påpeker han at det også finnes en tvetydighet til teknologi i diktene (Aadland 1996, 15-16).

Aadland er interessert i hvilken poetisk tenkning vi ser hos Jacobsen. Dikteren i dette poetiske universet, mener han, er en oppdager, en formidler, som mottar og bringer videre. Og diktning her «er ikke erkjennelse (vitenskap), informasjon (journalistikk), eller budskap (reklame), men *overskridende mening*, et forsøk på 'å si noe som egentlig ikke kan sies'». Aadland siterer Jacobsen som har uttalt: «Dikt oppstår i stillhet. [...] Jeg må avlytte ordene deres hemmeligheter, som jeg aner men ikke vet» (Kastborg 1967, 43). Aadland presenterer dermed det han mener er Jacobsens grunnprosjekt: «*Dikt oppstår i stillhet, og dikteren er en lytter*. Dette er kanskje det mest hemmelige ved Rolf Jacobsens diktning, og derfor det mest tenkeverdige. Vi kaller det for hans *grunnprosjekt: å avlytte det som mottas*» (Aadland 1996,

19-20). Her understreker Aadland at stillhet og lytting er viktige element i Jacobsens poetiske tenkning.

Mange har lovprist Jacobsens forfatterskap gjennom tidene. Poul Borum mente at Jacobsens forfatterskap var modent, mesterlig og spennende. Han låner ord fra en artikkel Hamsun skrev om Kristofer Janson i 1888 når han skal beskrive Jacobsens diktning: «Der er over- og understrengene i ord, og der er sidelyde» (Borum 1966, 170-171). Med andre ord antyder Borum at Jacobsens diktning er kompleks. Lyd-metaforen om strengene beskriver det semantiske landskapet hos Jacobsen og peker på en helhetlig harmoni. Over- og understrengene i ordene berører Friedrichs begrep om det dissonante, men her fremstår kombinasjonen av de ulike lydene som harmonisk – og ikke som skurrete mislyd. Det er verdt å merke seg at et komplekst språk som det modernistiske også kan beskrives harmonisk slik Borum gjør her.

Jacobsens siste diktsamling *Nattåpent* (1985) som blant annet omhandler hans kones død, ble godt mottatt utover de litterære kretsene. Professor i nordisk litteraturvitenskap Henning Howlid Wærp beskriver at han med disse diktene ble «en av våre mest folkekjære lyrikere» (Howlid Wærp 2019). Howlid Wærp skriver om disse diktene under overskriften «Bestselgeren» i Store norske leksikons forfatteromtale av Jacobsen:

Nattåpent (1985) ble Jacobsens siste offisielle utgivelse; kronen på verket etter femti år som forfatter. Det ble den mestselgende diktsamlingen i norsk etterkrigstid. [...] Så til sist dreier det seg ikke om modernitet og livsfølelse, men savn etter et virkelig menneske. Et konkret tap, kona Petras død, erstatter et abstrakt tap (Howlid Wærp 2019).

Som Howlid Wærp beskriver er tapet nå blitt konkret. Til forskjell fra et abstrakt tap som også finnes i forfatterskapet, der dikter-jeget blant annet henvender seg til naturen for å finne svar, er tapet i *Nattåpent* knyttet til konen Petra. Det er til henne han henvender seg til for å finne svar denne gangen: «Plutselig. I desember. Jeg står til knes i sne. / Snakker med deg og får ikke svar. Du tier» (Jacobsen 1999b, 361). Tausheten som kommer etter dette tapet, er utvetydig og endelig.

Det at Jacobsen måtte sone krigsstraff etter andre verdenskrig fordi han var medlem i Nasjonal Samling, er det få, om nesten ingen, som har knyttet til anmeldelsen av hans litterære verk (Gujord 2013). Det som går igjen i Jacobsen-resepsjonen er den høye litterære

kvaliteten til forfatterskapet og at han var en av våre første moderne diktere samt natur/kultur distinksjonen.

I oppsummeringen av Jacobsens forfatterskap har mange formulert liknende vurderinger som Per Thomas Andersen i *Norsk litteraturhistorie*: «Rolf Jacobsen (1907-1994) er en av de betydeligste lyrikerne i den modernistiske tradisjon i Norge. [...] [D]en aller første setningen [i Jacobsens første diktsamling] lyder: «Himlen har stillet sin harpe på skrå mot jorden.» Med dette varslet en av de største billedskapere i moderne norsk poesi sin ankomst» (Andersen 2012, 415).

5.2 Stillhet i Rolf Jacobsens forfatterskap

I verket *Rolf Jacobsen. Samlede dikt* fra 1999, blir ordet «stillhet» nevnt 4 ganger. «Stillheten» blir nevnt 18 ganger i samme bok og «uten lyd» blir nevnt 6 ganger. Dette er ikke så høye tall, og det er færre ganger enn det vi skal se stillhet bli nevnt hos Hofmo. Likevel har stillheten i Jacobsens forfatterskap en tydeligere tematisk tilstedeværelse gjennom hele forfatterskapet enn hos Hofmo. Den gjør seg gjeldende ofte i form av et stille, lavmælt naturspråk og har et viktig budskap å komme med. Stillheten i naturen hos Jacobsen blir ofte et motstykke til den støyete moderne sivilisasjonen.

I dette kapittelet skal jeg først utforske nøkkeldiktet «Stillheten etterpå» i Rolf Jacobsens forfatterskap og stillhetens posisjon her. Videre ser jeg på hvordan stillhet hos Jacobsen fremtrer gjennom «det lavmælte». Deretter tar jeg for meg det stille naturspråket og spor av et ur-språk hos Jacobsen før jeg ser på en lyttende posisjon i forbindelse med naturens språk. Til slutt ser jeg på hvordan stillhet i Jacobsens forfatterskap kan uttrykke et økosentrisk standpunkt.

5.2.1 Den kraftfulle stillhet: «Stillheten etterpå»

Et av Rolf Jacobsens mest berømte dikt om stillhet bærer navnet «Stillheten etterpå» og kom ut i diktsamlingen *Stillheten etterpå* – – – (1965):

Prøv å bli ferdige nu
med provokasjonene og salgsstatistikkene
søndagsfrokostene og forbrenningsovnene

bli ferdige med moteoppvisningene og horoskopene
militærparadene, arkitektkonkurransene
og de tredobbelte rekkene med trafikklys
Kom igjennom det og bli ferdige
med festforberedelser og åtte rekkes
tippekuponger,
indeksfamilier og markedsføringsanalyser
for det er sent,
det er altfor sent,
bli ferdige og kom hjem
til stillheten etterpå
som møter deg som et varmt blodsprøyt mot panden
og som tordenen underveis
og som slag av mektige klokker
som får trommehindene til å dirre
for ordene er ikke mere til,
det er ikke flere ord,
fra nu av skal alt tale
med stemmene til sten og trær.

— — —
Stillheten som bor i gresset
på undersiden av hvert strå
og i det blå mellomrommet mellom stenene.
Stillheten
som følger etter skuddene og etter fuglesangen.
Stillheten
som legger teppet over den døde
og som venter i trappene til alle er gått.
Stillheten
som legger seg som en fugleunge mellom dine hender,
din eneste venn.

(Jacobsen 1999b, 208-209)

Dette diktet begynner med en oppbrakt henvendelse til et «dere» om å bli ferdige med aktiviteter av ulik art:

Prøv å bli ferdige nu
med provokasjonene og salgsstatistikkene,
søndagsfrokostene og forbrenningsovnene,
bli ferdige med moteoppvisningene og horoskopene
militærparadene, arkitektkonkurransene
og de tredobbelte rekkene med trafikklys

Det er et sammensatt, men høy-energisk samfunn diktet beskriver. Dessuten er dette beskrivelser av en moderne infrastruktur. På individplan nevnes aktiviteter som «søndagsfrokost». På samfunnsplan nevnes «moteoppvisningene», «salgsstatistikkene» og «de tredobbelte rekkene med trafikklys». Det siste kan leses som et visuelt symbol på et samfunn som går på høygir. Med dette samfunnet som bakteppe, oppfordrer diktets stemme et

«dere» til å stoppe opp, og til å bli ferdige med alle nevnte aktiviteter. Diktet introduserer i denne sammenheng en spesiell type stillhet:

bli ferdige og kom hjem
til stillheten etterpå
som møter deg som et varmt blodsprøyt mot panden
og som tordenen underveis
og som slag av mektige klokker
som får trommehindene til å dirre

Denne stillheten som blir beskrevet her har tilnavnet «etterpå». Hva betyr dette «etterpå-et»? Hva er det som har skjedd *før*? Og hvilken type stillhet er det snakk om her – i og med at den paradoksalt nok blir beskrevet som en stillhet med veldig mye lyd?

Etterpå-et kan knyttes til diktets egne tidslinje, der vi går fra en beskrivelse av et moderne samfunn med et høyt aktivitetsnivå til tiden som inntreffer *etter* at innbyggerne er ferdige med alle aktivitetene. Etterpå-et kan knyttes til tiden etter søndagsfrokostene og arkitektkonkurransene. Dermed kan denne stillheten knyttes til en kritikk av det moderne høyhastighetssamfunnet. «[B]li ferdige og kom hjem», kan i den sammenheng tolkes som et imperativ om å oppsøke en annen, mindre hektisk samfunnsform.

Samtidig kan «stillheten etterpå» tolkes i en mer traumehistorisk retning. Stillheten i diktet er nemlig monumental. Den er som «slag av mektige klokker», og klokker, spesielt kirkeklokker, har markert viktige begivenheter i individets og samfunnets liv siden middelalderen. De har også markert kriger. Jacobsen gir ut dette diktet 20 år etter andre verdenskrig. Stillheten etterpå-et kan altså bety stillheten som inntreffer «etter den moderne verdens rystelser» som vi var inne på i kapittel 4.

Andre verdenskrig var et kollektivt traume som satte dype spor på nettopp den moderne verden. Gilad Hirschberger påpeker som tidligere nevnt at kollektive traumer berører et samfunns meningsunivers: «Aside from the horrific loss of life, collective trauma is also a crisis of meaning» (Hirschberger 2018, 1). En slik meningskrise som Hirschberger beskriver, kan potensielt få mange ulike uttrykk. Litterært sett kan man observere at kombinasjonen av to endevendende kriger etter hverandre var med på å skape et «språklig nullpunkt». Stillheten «etterpå» hos Jacobsen kan tolkes som et uttrykk for dette. I lys av 1900-tallets historiske

hendelser blir etterpå-et hos Jacobsen stående som et «etter et kollektivt sjokk». Stillheten etterpå i dette diktet blir dermed en etterdønning av et traume.

Denne stillheten som kommer frem i Jacobsens dikt er ingen anonym stillhet. Den eier slagkraft. Selv om denne stillheten kan stå som et uttrykk for et språklig nullpunkt, er det dermed ikke sagt at det samtidig eksisterer et «lydmessig nullpunkt» i dette diktet:

[...] stillheten etterpå
som møter deg som et varmt blodsprøyt mot panden
og som tordenen underveis
og som slag av mektige klokker
som får trommehindene til å dirre

Stillheten her tar plass, er stor og har et høyt lydtrykk. Dette blir et paradoks og en semantisk konflikt. Det er noe mislykket over budskapet til stillheten i dette diktet i og med at dens identitet er så uklar. Stillheten som blir beskrevet i dette diktet, tar fullstendig over, men kan i første omgang se ut til å mangle en avklart (semantisk) identitet. Den betyr ikke stillhet i klassisk forstand (lydløs, ubevegelig). I tillegg er den ikke helt det samme som lyden av torden eller klokker, for den er fremdeles en type stillhet ifølge diktet. Hvilken stillhet er den da?

Bildene og tropene vi møter i forbindelse med «stillheten etterpå» er semantisk produktive. Man kan kalle dem for metonymiske. Christian Janss og Christian Refsum definerer metonymi slik: «benevnelse ved hjelp av noe som er mer eller mindre nært forbundet med det som nevnes» (Janss og Refsum 2013, 104). Stillhet og støy kan anses som vesensforskjellige, men som nevnt i det innledende kapittelet, kan de også anses som «nært forbundet» semantisk sett. En viktig del av tordenet er stillheten etter at det inntreffer, klokkenes lyd og ringing er også definert av takt og pausene. Denne stillheten blir dermed beskrevet ved hjelp av bilder som også er forbundet med den.

Denne stillheten oppnår dermed en stor poetisk verdi til tross for sin uklare semantiske identitet. Den spiller hovedrollen i diktet. Verdien må nødvendigvis komme fra selve de semantiske konfliktene og identitetsforvirringene, de tilhørende språklige bildene og den nye meningen som disse skaper sammen. Denne stillheten er *noe annerledes*. Slik vi leste hvordan historiker Saul Friedländer påpeker at tradisjonell begrepsbruk ikke strekker til etter Holocaust, kan dette være et eksempel på ny begrepsbruk som kan romme erfaringen av

traume. Det er i sammenligningen og overlappingen med tordenen, klokkene og blodet at *denne* stillhetens kraftsenter og betydning ligger. Den kan bety både en skjør «fugleunge» og blod på samme tid, og rommer dermed både liv og død – noe en erfaring av traume nødvendigvis også må gjøre. Her vises det hvordan mer-mening blir skapt i den poetiske sjangeren. I møte med de språklige bildene som forstyrrer den opprinnelige semantiske betydningen til ordet «stillhet», utvides denne stillheten til å bety mer enn det Friedrich kaller for det «normalspråklige». Dette er også et glimrende eksempel på (semantisk) dissonans i et dikt – et kjennetegn som Friedrich mente var sentralt for den modernistiske poesien. Stillheten i dette diktet kan fremstå forvirrende i en normalspråklig kontekst, men har altså en stor poetisk verdi. Den er ladet med motstridende mening som best *gir mening* i denne konteksten.

Denne stillheten kan dessuten tolkes som et uttrykk for det Caruth kaller for Stemmen. Dersom vi forstår den som et uttrykk for et traume, kan denne stillheten tolkes som et traumatisk rop:

It [trauma] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what is unknown in our very actions and language (Caruth 1996, 4).

Det at denne stillheten hos Jacobsen både er skjør og stille, men samtidig kraftig og blodig, henger godt sammen med Caruths definisjon på det motstridende traumatiske uttrykket.

5.2.2 Det lavmælte

I resten av diktsamlingen *Stillheten etterpå* – – – (1965) finner vi imidlertid ikke den samme monumentale stillheten. Stillhet som tematikk blir tatt opp, men da i en mer avdempet og forsiktig form. Dette ser vi blant annet i diktet «Lavmælt»:

Ord
bare små
små ord
og lavmælt
nesten uten pust
for oss
som brukne strå
ord uten lys
og nesten uten form
ord som hos trær,
små halv-ord
som i søvn

for oss.

Mellem alt det store
Små, små ord
å gjemme bort
på baksiden av en hånd
og ved din øreflipp
små ord
helt uten lys
som dyr
og gress.

(Jacobsen 1999b, 212-213)

Disse ordene som diktet presenterer, er som tittelen tilsier, lavmælte. Der «stillheten etterpå» var som torden og et blodsprøyt mot pannen, er disse ordene «små halv-ord» og «nesten uten pust». De befinner seg «[m]ellem alt det store / Små, små ord / å gjemme bort». Disse små ordene rommer en hvile som «stillheten etterpå» ikke hadde. Her nærmer vi oss et sentralt punkt i Jacobsens stillhets-univers og det er naturens språk.

5.2.3 Det stille naturspråket og ur-språk

Naturens stillhet er sentral i Rolf Jacobsens forfatterskap. Diktet «Tausheten i trær» beskriver en stillhet som bor i trærne:

Om natten når de små orkestre reiser hjem
og alle trommene er trette av å tromme
står høye trær langs gatene som porter
av lydløshet, som høye kandelabre
foran et gotisk univers vi ikke fatter.
[...]

Her blir trærne koblet til det lydløse, de blir porter av lydløshet og står mellom oss og et univers vi ikke fatter. Videre i diktet står det:

De gylne saksofonene blir pakket ned
som baby-dolls på rosa silkeputer
- bildører slår igjen med korte smell
og drosjer piler bort i øst og syd
- den store tuba surses fast på taket
som en dukke-elfant med store ører
og klovnene reiser hjem
og sangeren med det store kalciumsmil
og Clarissa, nakendanserinnen, reiser hjem
for å kle av sitt hjerte foran søvnens ansikt,
hver sigarettglo lukker trett sitt øye

og alt blir slettet ut av nattens tavle
med lydløs hånd
så tausheten i trær skal komme frem.

- - -

For snart skal alle lyd i verden
hjem og sove
og alle farvene bli trette av å farve
og reise bort fra oss til ukjent sted
og alt skal viskes ut med myke kluter
som nu i natt med det støvfine regn som sølv
over alle parker ruvende som porter
inn til et rike vi engang dro bort fra
og tausheten skal bryte frem
i alle trær.

(Jacobsen 1999a, 192-193)

Lydene blir besjelet og skal hjem og sove. Når det står at «tausheten skal bryte frem i alle trær» ligner dette et paradoks. Hvordan kan noe så lite substansielt, både lydmessig og visuelt, som taushet «bryte frem»? Med dette virker det som om Jacobsen vil si at tausheten i trær har et vesen utover det å bare være et fravær av lyd. Dette underbygges av den femte verselinjen i dette sitatet: «så tausheten i trær skal komme frem». Her er det noe som kommer frem, det er ikke noe som uteblir.

I diktet benevnes videre et rike vi «engang dro bort fra». Dette peker mot et tap. En lignende tapstematikk kan vi finne i diktet «Blinde ord» fra diktsamlingen *Pusteøvelse* (1975). Diktet beskriver noe som kalles «blinde ord», og de to siste avsnittene lyder slik:

– er ord som vinden sier til treet og sorgene
til vårt hjerte.

– ord som var her før ordene ble til,
som jorden er gjort av
og som stjernene sender ut som lys
i tidløse åndedrag.

(Jacobsen 1999b)

Ordene «som vinden sier til treet» og «sorgene til vårt hjerte» blir knyttet til et opphav. De blir knyttet til «ord som var her før ordene ble til», men som vi har mistet kontakten med. Tanken om opphav fremtrer også i Jacobsens debutsamling *Jord og jern* (1933). Det første diktet i denne samlingen heter «Regn»:

Himlen har stillet sin harpe på skrå mot jorden
og rører de tusen strenger med døvende vellyd,

løfter de store klemt over skog og sletter
med lekende hender.

Over de nakne marker går jeg og trår på jorden
og kjenner hvor regnet driver om kneet, mulden
puster mot foten,
mens himlen legger de tynne striper av jern
tonende over mitt hjerte.

— — —

Regn var det første. Øglene bet mot regn.
Langsmed de støvgrå sumper gynget de fuktige
trær.
[...]

Her blir regnet en type taktil musikk og et slags språk. Opplevelsen av regn deler moderne mennesker med de første «øglene» på jorden. Dermed blir regnet en bro mellom nåtid og opphavlig tid. Diktet slutter slik:

Himmelens harpe
Rører de tusen strenger, fyller det lyttende øre
med levende låt.
Over det store, syngende billedteppe
veves av milde hender, snakkende drømmer.

Regn var det første sansene skjønnte på jorden
– susende regn.

(Jacobsen 1999a, 15-16)

Det første menneskene «skjønnte» var det taktile møtet med regn, sier dette diktet. Altså før menneskene forstod ord, forstod de suset av regn. Dermed kan det virke som om diktet forteller at naturens ordløse og lavmælte måte å møte menneskene på gjennom sanseapparatet, er mer opphavlig og muligens mer ekte enn de menneskeskapte ordene.

5.2.3 Den lyttende posisjon

I og med at naturspråket fremstår som mer ekte enn det menneskeskapte språket, vendes fokuset i Jacobsens forfatterskap ofte mot naturen. I andre avsnitt av diktet «Myrstrå vipper» fra diktsamlingen *Vrimmel* (1935) står det:

Mellem byene
hvor menneskene stimer på fortauene og ser hvad de
andre har på sig idag og husmødrene vasker kopper
i varmt vann og setter dem på plass i skapene

etter hvert måltid,
og hvor vi kan kjøpe tannpasta og snipper og
grammofonplater i morsomme butikker,
ligger ødemarkene
hvor myrstrå vipper,
bøier sig mot øst og vest
og hvisker,
knikser blidt mot vinden,
bleker sig i solen.
Myggen summer.
[...]

(Jacobsen 1999b, 92)

I dette diktet hvisker myrstråene, og er en kontrast til all aktiviteten i byen. Begynnelsen av diktet har et oppramsende, meningstett språk. Dette gir et hektisk inntrykk, og kan minne om sivilisasjonsbeskrivelsene i «Stillheten etterpå». Når ødemarkene deretter blir introdusert i dette diktet, går det poetiske språket over til å nærmest hviske selv. Linjene her har få ord og en taktfast, rolig rytme. Leseren må selv senke farten via overgangen til en saktere rytme i diktet når det kommer til motivet om ødemarkene. Her speiler diktets form og rytme, budskapet. Leseren blir selv med på myrstråets rolige bevegelser. Det er som om leseren blir satt inn i en observerende og lyttende posisjon.

I det siste avsnittet av diktet «Blind sang» fra diktsamlingen *Brev til lyset* (1960), blir også leserens fokus rettet mot naturens lavmælte språk. I dette diktet finnes også en mer utvidet taushet som gjelder universet og eksistensen. Vi blir introdusert for en bonde som deler en hemmelighet med ulike «spor» i naturen:

Bonden går i hverdagen
og vet noe
som ikke vi vet.
Han har en hemmelighet sammen med plogfuren
og vinterfrosten og den dumpe skyggen under trær
som han holder inne med
for det kan være det samme.
Treet drikker sin stumhet av jorden,
det setter sin svære rot som en snabel dypt derned
og drikker taushet der
og løfter den opp til stjernene og til vinden
at de skal smake alle.
De døde i gravene taler ikke meget.
Kanskje det er tausheten som betyr noe.
Kanskje det er derfor diktets munn
har den laveste av alle jordens stemmer,
nesten som gresset
eller som sangen under en sten.
Hva skal vi tro.

Kribledyret piler bort. Mauren blusser opp som en rose.

(Jacobsen 1999a, 186-187)

Bonden har en hemmelighet han deler med plogfuren, vinterfrosten og den «dumpe skyggen under trær». Plogfuren lager tegn i jorden, vinterfrosten og skyggen under trær setter også svake spor i naturen, men bonden holder inne med hemmeligheten sin og leseren kan heller ikke umiddelbart tyde plogfuren eller vinterfrosten i et menneskelig språk.

Igjen blir fokuset til leseren trekt mot naturen, mot gresset og «sangen under en sten». Det er muligens via *samvær* og nærhet til naturen at vi kan få ta del i hemmeligheten til bonden og skyggen under trærne. Leserens blir bedt om å lytte til «sangen under en sten». I tillegg blir det nevnt at diktets munn er som denne sangen. Under stenen yrer det først og fremst av liv, og lyden av små bevegelser av insekter og levende organismer, ikke nødvendigvis av høye lyder. Å lytte i denne sammenhengen kan dermed også bety å være årvåken, ikke bare med ørene, men med hele sanseapparatet. «Kanskje det er tausheten som betyr noe», sies det i diktet. Leserens blir bedt om å lytte til tausheten og til de mindre umiddelbart tilgjengelige «stemmene» i naturen.

5.2.4 Stillhet som økosentrisk standpunkt og språklig kalibrering

I Jacobsens forfatterskap virker det som et svar på en språklig krise der ordene ikke lenger strekker til, blir å flytte fokuset fra et antroposentrisk verdensbilde til et økosentrisk verdensbilde. I diktet «Hyss» møter vi et mulig økosentrisk perspektiv:

Hyss sier havet.
Hyss sier den lille bølgen ved stranden, hyss
ikke så voldsomme, ikke
så stolte ikke
så bemerkelsesverdige.
Hyss
sier bølgekammene som
flokker seg om forbergene
strandbrenningene. Hyss
sier de til menneskene
det er *vår* jord
vår evighet.

(Jacobsen 1999a, 230)

Imperativet «hyss» gir i dette diktet leseren klar beskjed om å ikke snakke. Menneskespråkets mandat blir avvist og møtt med at det ikke er deres jord, men naturens jord og naturens evighet. De lydlige bevegelsene i dette diktet, selve rytmen, speiler tematikken. Det gjentagende «hyss-et» som både kan avslutte en linje og samtidig starte en periode, ligner dønningene og egenskapene til en bølge i havet. Budskapet får dobbelt styrke fordi det sies i bølgens egen «sjanger». Dette diktet kan derfor sies å ikke bare være skrevet i menneskespråk, men også på et vis i naturens språk, i alle fall i naturens rytme. I et slikt tilfelle kan man si at poesien skaper en form for mer-mening. Rytmen, pausene og linjeskiftet skaper et naturlignende språk som forsterker avsenderens (bølgens) budskap og utvider meningen i diktet. Imidlertid må det nevnes at antropomorfisme, det å gi stemme eller ansikt til naturen, som dette diktet gjør, anses av enkelte som et antroposentrisk grep. Dette diktet kan dermed tolkes som et forsøk fra menneskenes side til å eie naturen og bestemme hva den sier eller ikke. Vi kan ikke desto mindre tolke at dette diktet kommer med et budskap om at naturen «eier» virkeligheten og evigheten, ikke menneskene.

En økosentrisk forflytning kan vi også lokalisere i det tidligere nevnte diktet «Myrstrå vipper»:

Mellem byene
hvor menneskene stimer på fortauene og ser hvad de
andre har på sig idag og husmødrene vasker kopper
i varmt vann og setter dem på plass i skapene
efter hvert måltid,
og hvor vi kan kjøpe tannpasta og snipper og
grammofonplater i morsomme butikker,
ligger ødemarkene
hvor myrstrå vipper,
bøier sig mot øst og vest
og hvisker,
knikser blidt mot vinden,
bleker sig i solen.
Myggen summer

(Jacobsen 1999a, 92)

Menneskeverden har vist seg å være forgjengelig, meningsløs og bråkete. Men i ødemarkene ligger fremdeles noe av evigheten og det uforgjengelige igjen. Myrstråene i dette diktet har god tid. De hever seg over menneskeverdens kjas og mas. De hvisker, og det er som om de ikke trenger å skrike høyt. Fokuset til leseren blir trukket mot myrstråene, og igjen virker det som om leseren blir bedt om å lytte.

Denne forflytningen av det språklige mandatet fra mennesket til naturen, kan sees på som et «heimat»-prosjekt hos Jacobsen. «Heimat» er et tysk ord og betyr «hjemsted, hjem, hjemland, hjembygd» (Ordnnett 2019). Ordnnetts definisjon av ordet er i stor grad stedbunden. Dette ordet kan imidlertid også ha en mer abstrakt betydning. Peter Mortensen fra Aarhus Universitet skriver om Knut Hamsuns roman *Markens grøde* (1917) i sin artikkel «Green by this time tomorrow!» (2009). Her nevner han også begrepet *heimat*: «[...] the longing for a sense of home and belonging – a *heimat* – was and remains central to modernity» (Mortensen 2009). Her påstår Mortensen at «heimat» forstått som en lengsel etter en følelse av å kjenne seg hjemme og av tilhørighet (min oversettelse), er sentralt for moderniteten.

I Mortensens definisjon er det snakk om å gå *tilbake* til en tapt sammenheng eller en tapt helhet. Og slikt sett kan vi kalle det å vende fokuset mot naturen i Jacobsens forfatterskap for et «heimat»-prosjekt. Samtidig går bevegelsen fremover, det er om å gjøre for menneskene å finne en *ny* og *annerledes* sammenheng og helhet. Dermed vil språkets nullpunkt og språkets krise hos Jacobsen innebære en ny språklig fødsel. Den nye muligheten til å snakke sant ligger hos det urgamle naturens språk:

for ordene er ikke mere til,
det er ikke flere ord,
fra nu av skal alt tale
med stemmene til sten og trær.

(Jacobsen 1999b, 208)

Dette utdraget fra diktet «Stillheten etterpå» som vi også begynte dette kapittelet med, kan peke mot en økosentrisk vending i Jacobsens forfatterskap. Det uttrykker i tillegg en underliggende desillusjon over de menneskeskapte ordene og kan dermed peke mot en kritikk av sivilisasjonen. Slik sett kan man lese den økosentriske vendingen også som en protest mot denne.

6. Gunvor Hofmos forfatterskap

6.1 Resepsjon

Gunvor Hofmo kom ut med sin første diktsamling *Jeg vil hjem til menneskene* i 1946. Et av diktene herfra «Det er ingen hverdag mer», har en tydelig kobling til andre verdenskrig. Hofmo skrev både dikt i tradisjonelle former, men også i prosaform.

Mange har presentert Hofmo som en representant for etterkrigsgenerasjonen og som en formidler av erfaringer fra andre verdenskrig. Jan Erik Vold sier det slik: «I sin første diktning ble Gunvor Hofmo det man har kalt en tidstypisk lyriker for lesere som delte hennes opplevelse av det verdenssammenbrudd som krigen, og den i Hiroshima påbegynte freden, innebar» (Vold 2000, 15).

Samtidig var mange av diktene i debutsamlingen høyst personlige, innadrettet og konfliktfylte. Som i diktene «Sum» og «Kjenner du ditt hjerte». Dette er Vold inne på idet han skriver: «[...] det er ensomhet, sorg og et ugjestmildt univers hennes diktning dreier seg om.

Mange har skrevet om hennes kjærlighetsforhold til den østerriksk-jødiske flyktningen Ruth Maier, som ble drept i Auschwitz under andre verdenskrig. Tap og sorg i diktene hennes har blitt koblet sterkt til dette tapet. Vold kaller møtet med Maier for Hofmos «avgjørende livsmøte» (Vold 2009).

I 1953 fikk Hofmo et psykisk sammenbrudd, og ble i forlengelsen av dette mer eller mindre hospitalisert gjennom 22 år. Hun fikk diagnosen schizofreni (Vold 2009). Da hun utgav *Gjest på jorden* i 1971 hadde hun ikke utgitt noen diktsamling siden 1955. Dette markerte en ny fase av forfatterskapet, og mange deler Hofmos forfatterskap inn i to faser, før og etter denne pausen. Enkelte mente at diktene i fase to hadde «mistet noe av sin ekstraordinære intensitet» (Andersen 2020).

Noen av avisanmeldelsene som er trykt i Jan Erik Volds bok *Mørkets sangerske* (2000) understreker Hofmos mørke tone som lyriker. Det er «en mørk og sorgstemt dikter vi har for oss» skriver Dagbladet i 1981 (Vold 2000). Avstengtheten fra verden har også blitt løftet

frem: « [...] når det hun søker ikke er verden, og tingene i verden, men den trygghet i verden hun synes dømt til å stå utenfor» (Vold 2000, 17).

Konsekventheten i Hofmos dikteriske prosjekt blir både kritisert og løftet frem som noe positivt: «Det har med rette blitt sagt – iblant beklaget – at Gunvor Hofmos stemme er enstonig, hennes tematikk den samme fra bok til bok. Ja, hun er intet fyrverkeri som Picasso. Hun tilhører en annen type kunstnere [...] I norsk poesi kan jeg ikke se vi har hatt noen annen som så konsekvent og over så lang tid som Gunvor Hofmo forfølger samme smale og rike åre, Oslo-dikt eller kosmos-dikt» skriver Ny tid i 1986. Klassekampen sier noe av det samme i 1991: «Alt [...] glir naturlig og totalt troverdig sammen til ett prosjekt: tandert og kraftfullt, vakkert og gripende» (Vold 2000, 21-22 og 25).

Til tross for at Hofmos forfatterskap har blitt hyllet som stor diktning av mange, har enkelte også uttrykt at det er vanskelig tilgjengelig og tung poesi. Professor Ingrid Nielsen skriver: «Ingen lyrikk har skapt så mye motstand i meg som Gunvor Hofmos. Når jeg forsøkte å lese henne, ble jeg hver gang sittende med en sterk opplevelse av å ville vekk fra disse diktene. Var det fordi diktenes patos virket foreldet? Eller var det fordi diktene forekom meg å være merkelig abstrakte?» Nielsen fastslår at «avsky [kan] handle om redsel for å bli smittet av den erfaringen som kan merkes i den rå, utrøstelige stemmen til Hofmo, som holder frem den krisen det er å miste verden – og vite at det ikke finnes noen retur» (Nielsen 2019, 75).

Religiøs mystikk og teologiske perspektiv har også blitt belyst i Hofmos forfatterskap. Synnøve Gauperaa har skrevet hovedoppgaven «Gunvor Hofmo: en moderne mystiker» (1977) og Gyrid Gunnes har skrevet artikkelen «Finnes Gud på den andre siden av «Gud»? – En teologisk lesning av diktet Guddommen av Gunvor Hofmo» (Gunnes 2010).

Hofmo har blitt hyllet som dikter i Norge, også mens hun levde. Forfatterskapet hennes er kanonisert i den norske litteraturhistorien og i skoleverket. Hun blir regnet som en av «etterkrigstidens fremste lyrikere» (Andersen 2020).

6.2 Stillhet i Gunvor Hofmos forfatterskap

Stillhet blir nevnt 51 ganger i verket *Samlede dikt* fra 1996 (Hofmo 1996). Bare tre av de 51 tilfellene beskriver en stillhet som handler. Ofte blir stillheten i motsetning beskrevet som en

tilværelse og et rom dikter-jeget oppholder seg i. Stillhet i diktene underbygger dermed ofte det egentlige temaet, nemlig dikter-stemmens eget indre univers. Stillhet er imidlertid en viktig del av dette universet, og den bidrar til å fortelle hva diktene ser ut til å ønske å fortelle: at tilværelsen kan oppleves ensom, stille og smertefull.

I dette kapittelet skal jeg først utforske nøkkeldiktet «Fra en annen virkelighet» og stillhetens posisjon her. Videre ser jeg på hvordan stillhet i Hofmos forfatterskap knytter seg til tematikken oppløsning, både av jeget og av omgivelsene rundt. Deretter ser jeg på en stillhet i forfatterskapet som kan knyttes til det traumatiske og til tapet av Ruth Maier. Til slutt ser jeg på stillhet i forhold til naturen i Hofmos forfatterskap.

6.2.1 Stillhetens rop: «Fra en annen virkelighet»

Et av Gunvor Hofmos mest kjente dikt heter «Fra en annen virkelighet» og ble utgitt i diktsamlingen med samme navn, *Fra en annen virkelighet* i 1948. Diktets jeg-stemme forteller om en opplevelse av å oppholde seg i en adskilt virkelighet:

Syk blir en av ropet om virkelighet.
Altfor nær var jeg tingene,
slik at jeg brant meg igjennom
og står på den andre siden av dem,
der lyset ikke er skilt fra mørket,
der ingen grenser er satt,
bare en stillhet som kaster meg ut i universet av ensomhet,
å av uhelbredelig ensomhet.
Se, jeg svaler min hånd i kjølig gress:
Det er vel virkelighet,
det er vel virkelighet nok for dine øyne,
men jeg er på den andre siden
hvor gresstrå er kimende klokker av sorg og bitter forventning.
Jeg holder et menneskes hånd,
ser inn i et menneskes øyne,
men jeg er på den andre siden
der mennesket er en tåke av ensomhet og angst.
Å, om jeg var en sten
som kunne rumme denne tomhetens tyngde,
om jeg var en stjerne
som kunne drikke denne tomhetens smerte,
men jeg er et menneske kastet ut i grenselandet,
og stillheten hører jeg bruse,
stillheten hører jeg rope
fra dypere verdner enn denne.

(Hofmo 1996, 45)

Dette diktet har veldig konkrete, men samtidig abstrakte språklige bilder. Hva vil det egentlig si å være i en annen virkelighet? Vi kan se nærmere på linjene: «altfor nær var jeg tingene, / slik at jeg brant meg igjennom / og står på den andre siden av dem [...]». Her er det nærliggende å tolke diktlinjene symbolsk. Dikter-jeget har ikke fysisk brent seg gjennom konkrete ting, men på et abstrakt og billedlig nivå, brent seg gjennom «tingene», og står dermed «på den andre siden av dem». Hva «tingene» betyr forklares ikke, men en mulig tolkning kan være at det er snakk om det som generelt er tinglig og konkret i verden. Det kan være snakk om det taktile og pålitelige som gjør at vi oppfatter verden som ekte og pålitelig. Når jeg-stemmen brenner seg gjennom denne konkrete «hinnen» verden symbolsk sett er gjort av, kommer hun til «en annen virkelighet». Denne andre virkeligheten kalles for «grenselandet». Her tydeliggjøres en eksistensiell midtposisjon:

Jeg holder et menneskes hånd,
ser inn i et menneskes øyne,
men jeg er på den andre siden
der mennesket er en tåke av ensomhet og angst

I dette utdraget ser vi at jeget holder en hånd og ser inn i et par øyne, *samtidig* som jeget er på «den andre siden», altså på et annet sted enn dette andre mennesket. Kontakten er der samtidig som den ikke er der, og *det* er muligens selve grenselandet. Jeget er dratt i to retninger mens det befinner seg i grenselandet, og det virker å være i begge virkeligheter samtidig. I denne tilværelsen møter vi også en personifisert stillhet:

der lyset ikke er skilt fra mørket,
der ingen grenser er satt,
bare en stillhet som kaster meg ut i universet av ensomhet,
å av uheldelig ensomhet.

Stillheten som befinner seg her, kaster dikter-jeget «ut i universet av ensomhet / å av uheldelig ensomhet». Akkurat i dette diktet er stillheten en handlende aktør, en aktiv stillhet. Det er verdt å merke seg at dette imidlertid ikke er normen i Hofmos forfatterskap da vi skal se at stillheten oftere fremstår som en tilstand. Den aktive stillheten i «Fra en annen virkelighet» derimot er en handlende instans som besitter mye energi og *lyd*: «og stillheten hører jeg bruse, / stillheten hører jeg rope / fra dypere verdner enn denne». Det ser ut til at det er den samme stillheten som kastet dikter-jeget ut i ensomheten, som fortsetter å bruse og rope og på et vis *påkalle* henne fra dypere verdener. I grenselandet finnes en stillhet som altså påkaller og gjør det med mye støy. Dette er et paradoks som vi også ser hos Jacobsen.

Stillheten i diktet «Stillheten etterpå» hos Jacobsen blir betydningsforstyrret og betydningsutvidet ved hjelp av similer. Stillheten i «Fra en annen virkelighet» blir også tillagt for eksempel støy i sitt betydningsbilde, men dette skjer her først og fremst gjennom selve personifiseringen.

Den støyfulle stillheten i dette diktet er nemlig en språklig skikkelse med mye kraft og som tar mye plass. I og med at den kaster dikter-jeget ut i en uheldelig ensomhet, fremstår den noe ondskapsfull. Samtidig påkaller den henne fra «dypere verdner». Selve begrepet «dypere verdner» er ikke entydig negativt. Man kan forstå det slik at dikter-jeget blir påkalt av stillheten for å oppsøke dypere verdener enn den vanlige. På et slikt vis blir dikter-jeget utvalgt og spesiell. Det kommer i en privilegert posisjon. Dermed blir den aktive stillheten i dette diktet også en ledestjerne. Den kommer med en lovnad om andre verdener som riktignok er ukjente, men som likevel ikke er den virkeligheten dikter-jeget blir «syk» av.

En tolkning av begrepet «dypere verdner» kan være det indre tankelivets, fantasiens og *diktningens* verdener. I dypere verdener kan dikter-jeget komme nærmere en dypere kjennskap til tilværelsen og se mer enn det andre ser. Stillhetens rop blir i en slik tolkning dermed også *poesiens* rop. Et av betydningsområdene til ordet stillhet er «noe som er skjult». Dersom vi skal forstå de siste linjene i diktet dithen at det er poesien dikter-jeget blir påkalt av, belyser dette et poetisk syn i Hofmos forfatterskap som sier at diktning er skjult som stillheten, og noe man må være i en spesiell, utvalgt posisjon for å bli tilkalt av.

Stillheten roper fra «dypere» verdener. Man kan også tolke disse verdenene som dødens verdener. Når lyset ikke er skilt fra mørket som det står i diktet, har to grunnleggende motsetninger forsvunnet. En tolkning av en tilværelse der ingen motsetninger eller spenningsforhold finnes, kommer fra den greske filosofen Heraklit (544-475 f.kr), som tolket dette nettopp som livets opphør (Songe-Møller 1999, 90). Dette kan være med på å underbygge forståelsen av stillheten i grenselandet som knyttet til døden.

Det som derimot kan tale imot en tolkning av stillhet som ensbetydende med døden i akkurat dette diktet, er kontakten med virkeligheten som jeget tross alt har her. Det eksisterer fremdeles et spenningsforhold, og dermed en Heraklitisk forståelse av *liv*, i diktet mellom grenselandet («den andre virkeligheten») og virkeligheten. Alle motsetninger, og dermed også grenser, ikke er helt borte i dikter-jegets oppfattelse av verden. Kontakten med virkeligheten

og taktiliteten, det sanselige (det kjølige gresset, berøring av en hånd) er der samtidig som det ikke er der. Det finnes fremdeles en bevegelse mellom disse to virkelighetene og dermed er ikke virkelighetsopplevelsen til jeget helt i stillstand. Man kan si at det finnes en liten bevegelse mellom liv og død i diktet og en antydning til kontakt med andre og omgivelsene utenfor jeget.

6.2.2 Det oppløste jeg

Grenselandet og de to virkelighetene kan imidlertid i en moderne kontekst tolkes som en refleksjon av oppløsningen av det moderne jeget. Stillheten i diktet representerer i så måte språkets oppløsning som følge av dette. Denne tematikken var vi inne på i kapittel 1. Hans-Jørgen Nielsen skriver følgende:

«Berøves jeget [...] sine holdepunkter i en entydig virkelighet, begynner også det å oppløse seg som entydig størrelse. Og dette almindelige svind i omverdens og identitetsopplevelsen oppleves af den litterære modernisme i dens første fase som en krise. Et fald. En tragisk tomhet» (Nielsen 1968, 159).

Nielsens begrep om en tragisk tomhet inntreffer når jeget mister sine holdepunkter i en entydig virkelighet. I diktet «Fra en annen virkelighet» står det:

Å, om jeg var en sten
som kunne rumme denne tomhetens tyngde,
om jeg var en stjerne
som kunne drikke denne tomhetens smerte,
men jeg er et menneske kastet ut i grenselandet,
og stillheten hører jeg bruse,
stillheten hører jeg rope
fra dypere verdner enn denne.

Her uttrykker jeget en manglende kapasitet til å romme «tomheten». Denne tomheten tynger og er smertefull og kan kobles til Nielsens tragiske tomhet. Tomheten ved å ha mistet holdepunktene i tilværelsen. Det er verdt også å merke seg at Nielsen kaller dette tapet av en omverden og identitetsopplevelse som en «krise». Vi kan se noe en lignende identitetsproblematikk i diktet «Ønsket» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet*:

Å det å være ingen, ingen, ingen!
Ingens skrik og ingens pine mer.
Bare være i en tidløs stillhet
som denne sommernatt, da intet skjer.

Altfor nakent brenner sinnets lengsel.
Så altfor nakent: Ingen møter *den*
Hvorfor lyve inni denne stillhet
hvis gjenferdssmerte evig går igjen.

(Hofmo 1996, 43)

Dikter-jeget er ingen, og ser heller ikke ut til å være tilknyttet *noen* lenger i og med at hun er «ingens skrik og ingens pine mer». Samtidig ser det ut til at dikter-jeget ønsker at noen kan møte «sinnets lengsel». Denne «ingen» som ser ut til å fremtre i dette diktet, spesielt gjennom begrepet «gjenferdssmerte» skal vi komme tilbake til. Her skal vi først og fremst legge merke til at dette diktet uttrykker et tap av identitetsopplevelse, men også at dette er sterkt koblet til tap av menneskelig kontakt.

6.2.3 Den oppløste omverden: taktilitet, grenseløshet og stillhet

Omverdenen rundt dikter-jeget ser også ut til å oppløse seg i Hofmos forfatterskap. Dette virker å skje *i* en stillhet. I diktet «Ungdom» står det:

I

Latterlige, latterlige tårer!
Hvem skulle vi gråte med,
hvem skulle vi hyle mot
vi som er gjennomhullet av død
Urørlige ting går igjennom oss,
latter, menneskestemmer, går igjennom oss uten lyd,
å en ting skulle vi ha til å kjenne våre hender mot,
vegger skulle vi ha til å stanse vårt blikk med
så vi kunne kjenne nærheten
så vi kunne kjenne grensen –
[...]

(Hofmo 1996, 49)

Dette er et dikt som handler om taktilitet. Linjene: «å en ting skulle vi ha til å kjenne våre hender mot, / vegger skulle vi ha til å stanse vårt blikk med» uttrykker en lengsel etter berøring. Det andre verset handler om lengselen etter en vegg å møte blikket med, lengselen etter en grense. Vi leser at betegnelsen «uten lyd», følger med de «urørlige ting». Dikter-jeget sammen med andre som utgjør størrelsen «oss» får ting, latter og menneskestemmer gjennom seg, men uten lyd, og uten berøring. Noe skjer, men det får ikke kontakt, det rører ikke ved

personene det skjer med, og samtidig høres ingen lyder. Igjen ser vi hos Hofmo at stillheten er med på å skape en ramme for, og spiller en rolle i, en tilstand der ingen ting gir resonans, eller der ingen ting har substans. En tilstand som kan minne om død.

I diktet «Fra en annen virkelighet» så vi at det fremdeles fantes en antydning til kontakt med omverdenen for dikter-stemmen. I diktet «De hvite benkene» fra diktsamlingen *Det er sent* (1978) ser det imidlertid ut som om dikter-jeget har mistet helt kontakten med omverdenen:

De hvite benkene i regnet
Det er som om de står
ved siden av usynlige graver
Det er en sorg i regnet
som noen er gått bort fra
Det er en sorg i regnet
som noen venter på
Fremtiden mørkner
i bladene på bjerken
og de kolde stenene
har hugget inn i seg
tomheten bak stjernene
Ingenting finnes,
ikke veier og hus og lykter
bare skumring
som leter etter ditt liv.

(Hofmo 1996, 277)

I dette diktet finnes ingen grenser på en lignende måte som det ikke gjorde det i «grenselandet» i «Fra en annen virkelighet». Men i dette diktet står det i tillegg at: «Ingenting finnes / ikke veier og hus og lykter / bare skumring / som leter etter ditt liv». Ordet skumring stadfester at grensene er utflytende og dunkle.

Jeg vil argumentere for at dette er et «stille dikt». Stillheten i diktet kommer av mangel på liv og *bevegelse* i diktet. Som vi husker var en av definisjonene på stillhet, mangel på bevegelse. I tillegg forsterker manglende bruk av adverb på enkelte steder denne stillstanden. «Noen» venter på sorgen i regnet, men det er ikke et adverb som tilsier *hvordan* denne «noen» venter. Det at gravene videre er usynlige og bruken av det nevnte upersonlige determinativet «noen», gir anonymitet og dermed også distanse. Denne distansen er for øvrig fremtredende hos mange av de språklige bildene i diktet. Stjernene er for eksempel langt borte rent astronomisk. Dermed kan vi heller ikke høre dem. Stillstand og stillhet er nært beslektet, og i verdensbildet som dette diktet uttrykker, er stillstanden tydelig. I dette diktet blir stillstanden så prekær at den nærmer seg døden i sin betydningshorisont. Dette diktet motsier i tillegg seg selv. Det sier

at ingenting finnes, men likevel skriver dikter-stemmen et dikt om benker, graver og bladene på bjørken. Dette peker mot tvilen som den modernistiske strømmingen uttrykte på språket. Som vi så i kapittel 1 kan et slikt språk reflektere et traume.

6.2.4 Kollektive traumer og stillhet

I diktet «Kollektivmennesket» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) møter vi et menneske som har blitt berørt av et traume. Dette er et prosadikt, og det skiller seg ut i Hofmos forfatterskap da dikt med ujevn høyremarg og flere avsnitt kan sies å være normen i forfatterskapet. Prosaformen gir dette diktet et fortellende preg. Det er imidlertid en fortelling bestående av bruddstykker. Her møter vi en mann som antageligvis er «kollektivmennesket». Han har opplevd mye smerte og står igjen i en slags stillhet:

[...] Da slo millionenes nød og urett over ham, og en krigs ufattelige drap. Å, dag og natt døde han, dag og natt skalv han i blodige celler og den bitre tomheten gjennom de dødes mørke, og skalv i den isnende kulden fra universets susende kloder. Og han kunne ikke verge sitt eget hjerte, for han var ikke én, men alle.

Slik ble han sprengt under felleskapets byrde, slik ble han felleskapets paradoks:

Se han står i sitt øde univers, umenneskelig alene, med smaken av seg selv i halsen, i en dyp stillhet av oppløsning. Ordene hugger dypt derinne i tåken, ord fra dager av kval og sløvhet, ord som engang var liv. Og kommer én og sier til ham: Du har sånne underlige øyne, er det *meg* du smiler av, så svarer han ja! for ja er det korteste ordet i verden. Og så går han ut av sitt hus, og kanskje har det regnet den kvelden, sånn at den bitre bjerkeduften går igjennom ham, og rører ved gjemte bilder, og gjør ham levende et øyeblikk i et kort stikk av smerte [...] (Hofmo 1996, 53).

Mannen i dette diktet har blitt dypt berørt av et kollektivt traume.: «Da slo millionenes nød og urett over ham, og en krigs ufattelige drap. Å, dag og natt døde han [...] Og han kunne ikke verge sitt eget hjerte, for han var ikke én, men alle». Mannen i diktet virker å besitte en utpreget empati. Han dør under *de andres* byrder og smerter. Men selv om han på en slik måte føler med de andre i felleskapet, ender han likevel opp «umenneskelig alene, med smaken av seg selv i halsen, i en dyp stillhet av oppløsning». Krigen det er snakk om kan være en henvisning til andre verdenskrig. Resultatet av at han opplever de andres smerte fra denne krigen så sterkt, er at han ender opp ekstremt ensom, i et øde univers, og i tillegg omgir en stillhet av oppløsning ham: «Ordene hugger dypt der inne i tåken, ord fra dager av kval og sløvhet, ord som engang var liv». Ordene er i en tåke, altså er de ikke helt tydelige. De fremstår som døde i og med at de er «ord som engang var liv». Stillheten i dette diktet kommer som en konsekvens av den personlige erfaringen av et kollektivt traume. Ordene som blir igjen etter opplevelsen av dette traumet, er «døde». Det virker i tillegg som om mannen

har mistet egenskapen av å prate mye. Når noen kommer og bemerker de underlige øynene hans, så svarer han ja «for ja er det korteste ordet i verden». Han enten vil eller kan ikke produsere mange ord.

Carthy Caruth viser til psykiateren Dori Laub som mener at det er vanskelig å snakke om vitnesbyrd i forbindelse med Holocaust. Omstendighetene rundt Holocaust medførte at de som ble rammet var «inne i hendelsen» (Caruth 1995, 7). Altså virker det som om Laub mener at det å vitne betyr å stå utenfor en hendelse, noe han mener blir umulig med tanke på Holocaust. Caruth skriver:

“[...] he [Dori Laub] touches on something nonetheless that seems oddly to inhabit all traumatic experience: the inability fully to witness the event as it occurs, or the ability to witness the *event* fully only at the cost of witnessing oneself. Central to the very immediacy of this experience, that is, is a gap, that carries the force of the event and does so precisely at the expense of simple knowledge and memory. The force of this experience would appear to arise precisely, in other words, in the collapse of its understanding” (Caruth 1995, 7)

Carthy skriver «the ability to witness the *event* fully only at the cost of witnessing oneself». Det virker som om kollektivmennesket i diktet til Hofmo har tatt inn over seg selve hendelsen av krigen som blir nevnt i diktet, men har mistet seg selv i den handlingen slik Caruth beskriver. Ordene er inne i en tåke for «kollektivmennesket», og han gjemmer også på «gjemte bilder». Når Caruth skriver at «[t]he force of this experience would appear to arise precisely, in other words, in the collapse of its understanding», virker det som om «kollektivmennesket» ikke har forstått hva som har skjedd med ham etter at det kollektive traumat inntraff. Ordene er igjen i en tåke og har mistet liv. Derfor står han igjen i «en dyp stillhet av oppløsning». Denne stillheten er traumatisk. Dessuten peker begrepet «kollektivmennesket» mot at denne stillheten også er generisk. Videre skal vi se på en traumatisk stillhet i Hofmos forfatterskap som ikke er det.

6.2.5 Ruth Maier og den andre fortellingen

I diktet «Jeg har våket» fra diktsamlingen *I en våkenatt* (1954), har dikter-jeget vært våken i løpet av natten og tenkt på viktige personer i sitt liv. Hun nevner sin mor, «fattig, enfoldig og trett», sin far, «vis, men også hård», sin søster og sin «fortapte» bror. Siste avsnittet handler om en venninne:

Jeg så min venninne,
den eneste, jeg så henne
gå for å dø.
Og siden har trærne sørget
og siden har Døden trukket
min kropp og sjel og stemme
ut i fortvilelsens sjø!

(Hofmo 1996, 101)

Hofmos kjæreste Ruth Maier døde under Holocaust. Etter utgivelsen av boken *Mørkets sangerske* ble denne relasjonen enda mer synliggjort for offentligheten. Ingrid Nielsen skriver:

Når Jan Erik Vold i 2000 utga *Mørkets sangerske*, en usedvanlig utgivelse, som samler en rekke ulike tekster og fotografier, blant annet Hofmos egne dagboksnotater, brev og personlige skisser, ble det mulig å få innsikt i det man som leser før bare ante: nemlig at du-et i Hofmos dikt ikke bare er en oppdiktet gestalt, men er skrevet frem av hennes forhold til Ruth Maier. Maier kom til Norge som østerriksk, jødisk flyktning i 1939, hun tok norsk artium på et år, og Maier og Hofmo møttes høsten 1940. De tok småjobber sammen, rundt om i Norge, og dro på turer på Østlandet om somrene. Og de to hadde et intenst og turbulent kjærlighetsforhold før Maier ble arrestert natt til 26. november 1942, transportert med fangeskipet Donau til Stettin, og videre til Auschwitz, hvor hun ble myrdet 1. desember (Nielsen 2019, 77).

Tapet av Maier kan man finne spor av i Hofmos dikt. I det tidligere nevnte diktet «Ønsket» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) står begrepet «gjenferdssmerte» nevnt:

Altfor nakent brenner sinnets lengsel
Så altfor nakent: Ingen møter *den*.
Hvorfor lyve inni denne stillhet
hvis gjenferdssmerte evig går igjen.

(Hofmo 1996, 43)

En lengsel i sinnet brenner for dikter-jeget og ingen møter lengselen. Da ordet «den» er i kursiv, kan det se ut til at det er en veldig spesifikk lengsel det er snakk om. Inne i stillheten eksisterer det en «gjenferdssmerte» som går igjen «evig». Den spesifikke lengselen og gjenferdssmerten kan i lys av Hofmos biografi tenkes å være Ruth Maier. Smerten knyttet til henne oppleves altså inni en stillhet. Det kan tolkes som at den til og med oppleves *som* stillhet.

Caruth beskriver i sin gjennomgang av *Gerusalemme liberata* hvordan helten Tancred hugger sin elskede Clorindas gjenferd gjemt i et tre med sverd. Da hører han som nevnt Clorindas rop fra treet. Dette ropet symboliserer traumets rop, «Stemmen» for Caruth. Hofmo hører også

Maier snakke til henne i enkelte dikt (Hofmo 1996, 34), men i utdraget fra «Ønsket» hører hun ingen slik stemme. Det kan derfor virke som om etterdønningene av traumet i dette diktet, det som Caruth kaller for Stemmen, etterlater seg en trykkende stillhet som omgir dikter-jeget. Dermed blir Stemmen en stillhet. Omgitt av stillhet møter dette dikter-jeget, som Tancred, en «gjenferdssmerter» som vi i dette tilfellet kan knytte til tapet av Maier.

I diktet «Den skjulte» fra samlingen *Blinde nattergaler* (1951) møter vi også et du som kan knyttes til Maier. Dette duet viser seg *nesten* i diktet:

Her slåss jeg med brenningen,
slåss jeg med iskald sten
som speiler det grenseløse
lik gjenglemte dødningsbeben
som bærer en skygge i seg
av smuldret liv hvis omriss
demrer på nytt i meg!

Å fødsel! Bitterlig hardt
Holder jeg havsvått om én
gjemt i den kveldsbleke tristhet
og våte vidder bak strandens tre,
gjemt i de ensomme fyrhus –
de frysende soler på nattgrå bre –
mens måkene svever som hender
over et skaperverk . . .

Ja, måker, de svevende hender,
de evige vitner om deg:
hvor deres vingers blekhet
får alt som er skjult til å stige,
til *nesten* å vise seg.

Da står du der, gjenfødte gud
med lemmer av mulm og vann
og fyller de dødes klipper
med åndens fortvilede brann

som renser mitt blikk så det ser deg:
ydmyk ensom og sår
med jorden som blodig tornekrans
og universets lys i ditt hår!

Dette er et meningstett dikt, men vi kan likevel skimte tapet av Maier gjennom linjene: «Ja, måker, de svevende hender, / de evige vitner om deg: / hvor deres vingers blekhet / får alt som er skjult til å stige, / til *nesten* å vise seg». Her forteller dikter-jeget at det ikke helt får *tak* i denne gestalten «deg» i «alt som er skjult». I Freuds eksempel om togulykken påpeker Caruth

at det alltid vil være noe i en traumatisk hendelse som vi ikke får helt tak i. Noe, og omrisset av *noen*, viser seg nesten i dette diktet, men ser ikke ut til å fremtre helt.

Selv om dikter-jeget får sagt mye om stranden, brenningen og måkenes vinger i dette diktet, får dikter-jeget ikke sagt direkte til leseren om hva alt dette betyr. Det finnes en taus fortelling i diktet som angår traumet om Maier. Denne fortellingen kan representere det Caruth kaller for den andre fortellingen. Diktet får ikke desto mindre uttrykt traumet gjennom det poetiske språket og de poetiske bildene. Dette viser at selv om det finnes en skjult og taus fortelling i dette diktet, så klarer den poetiske fortellingen å fortelle *noe* likevel. Den trosser traumets motstand mot å bli forstått og finner andre språklige måter for å formidle traumet på.

6.2.6 Naturstillhet: livløshet og harmoni

Stenen og treet er gjentagende motiv i Hofmos forfatterskap. I et søk i den elektroniske utgaven av *Samlede dikt* (1996) på nb.no, blir «sten» nevnt 55 ganger, «tre» nevnt 34 ganger og «trær» nevnt 70 ganger (Hofmo 1996).

I diktet «Hvilken mening» fra diktsamlingen *Mellomspill* (1974) står det:

Hvilken mening
for stenen i sin intethet
å være meningsløs stum
å bare speile trærnes
vekst og smuldring i årtusener
den tomme himmel
men hva med sjelens
mørke skrik
etter mening
lidelsen som fluepapir
i hete værelser
der alle fluene stanser
i sine sprell.

(Hofmo 1996, 226)

I dette diktet blir «intetheten» og stumheten til stenen stilt opp mot trærnes «vekst og smuldring». Slik sett blir stenen koblet til livløshet og treet til liv. Dikter-jeget spør hva som er meningen med at stenen er stum. Det kan virke som om stenen for dikter-jeget uttrykker passivitet, stillstand og meningsløshet. Sjelen derimot skriker etter mening. Utenfor

mennesket finnes altså stenen som er meningsløs stum, men inne i mennesket er det fullt av skrik.

Treet hos Hofmo som i forrige dikt sto i motsetning til den stumme stenen, kan også romme livløshet. Diktet «Treet» fra diktsamlingen *Hva fanger natten* (1976) viser en slik betydning:

Treet kaller på deg
Som en død har
legemliggjort seg i det
og bare blitt stillhet
bare blitt en røst
som toner over sletten
Skygge av navnløse byer
er i den
der skjebner vokser
bak murene
lik lys som skjelver
mellom to åpne vinduer
Stjernene har styrtet ned
over stenenes lukkede
munn
der klagen fra altet
forblir stum

(Hofmo 1996, 264)

Her har «en død» legemliggjort seg i treet og blitt til *både* stillhet og en røst. Denne røsten «toner over sletten». Treet kan tale i motsetning til stenen som har en lukket munn.

Dette kan også peke på en erfaring av traume. Treet minner dikter-jeget på død, men stillheten i treet har samtidig en røst som skjuler. Klagen fra altet forblir stum. Igjen ser det ut til at dikter-jegets egne erfaring blir reflektert i treet. Treets røst bærer med seg «skygge av navnløse byer»

I Diktet «Til stillheten» (1947) som er utgitt i diktsamlingen *Blinde nattergaler* (1951), kobles stillheten til «jordens hjerte» og til harmoni.

Jeg vil inn til jordens dype stillhet,
jeg vil inn til stumhet som er ren,
inn til barn som smiler under søvnen
inn til heiene, og hav og sten.

For ved stumhet blir ens sjel lik vinden,
den som raser der hvor ingen er,

og hvis ville, triste melodier
kommer selve jordens hjerte nær.

(Hofmo 1996, 83)

Dikter-jeget uttrykker en lengsel etter at sjelen skal bli som vinden, og hun vil inn til «jordens dype stillhet». Vinden er stum, men også fylt av ville, triste melodier. Jordens stillhet blir betegnet som ren og sammenlignet med barn som smiler mens de sover. Altså er stillheten til jorden i dette diktet fylt av lykke. Vinden derimot er vill og trist. Jordens stillhet blir i dette diktet en kontrast og en tilflukt både for både den ville vinden og den ville, triste sjelen. Jorden og stillheten symboliserer fred og tilflukt for dikter-jeget i dette diktet.

7. Oppsummering

7.1 Analysefunn

I denne oppgaven har jeg sett på hvordan stillhet fremtrer i de lyriske forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen. Formålet med oppgaven var å utforske hvordan stillhet fremstår som en gjentakende modernistisk-lyrisk tematikk og et tilhørende modernistisk virkemiddel. Dette har resepsjonen til de enkelte forfatterskapene ikke fokusert på tidligere.

Stillhet fremtrer hyppig som tematikk både i forfatterskapet til Hofmo og i forfatterskapet til Jacobsen. Hos Hofmo er selve ordet «stillhet» nevnt flere ganger enn hos Jacobsen, og da ofte som del av et *preposisjonsuttrykk*, mens det hos Jacobsen på den andre siden virker å være en mer overordnet *stillhetstematikk* gjennom hele forfatterskapet.

Denne stillhetstematikken Hos Jacobsen kan vi koble til naturen og til det indre mennesket. Menneskene har mistet kontakten og evne til å lytte til naturen, det har også mistet en slags kontakt med seg selv. Slik sett er tematikkene preget av et tap, og en type fragmentering ser ut til å ha skjedd. Diktene beveger seg mellom vemod over det tapte og kampen for å finne tilbake til det. Likevel er ikke diktene sterkt preget av det gjengse modernistiske elementet fremmedgjøring. Her finnes heller ømhet, kontakt, nærhet og *fortrolighet* til verden med spesielt vekt på naturen. Fremmedgjøringen i diktene til Jacobsen kan heller byttes ut med begrepet forundring med tanke på at det fremmede og skjulte i verden vekker interesse, undring og et ønske om å lytte. Jacobsens dikt viser derfor en annen side av en moderne stillhet da det hersker en ro og avklarhet i diktene hans.

Mange av diktene uttrykker likevel en sorg over noe som er tapt og en sterk vilje *til* noe nytt eller muligens *tilbake til* noe opphavlig som er sannere enn den nåtidige måten å leve på. En viktig hjelper i dette prosjektet er stillheten. Stillheten skal vise menneskene veien hjem til et *heimat*. Da dette ønsket om «å komme hjem» kan forstås som en moderne motreaksjon mot moderniseringen av samfunnet, kan vi forstå vendingen mot den fortrolige stillheten som er å finne i naturen, nærmest som et manifest mot industrialiseringen.

Begge stillhetene hos Hofmo og Jacobsen formidler at noe er tapt og formidler en sorg over dette, slik man tradisjonelt sett har forstått den modernistiske posisjon. Hos Jacobsen kan det se ut til at stillheten er stedet der man søker tilbake til en tapt helhet. Hos Hofmo er veien til en helhet brutt, og håp om forsoning er så og si totalt fraværende. Stillheten blir ikke et rom for bevegelse eller mulighet, men et rom uten bevegelse og uten kontakt med andre. Det er en vanskelig, ensom og stillestående stillhet. Begge stillhetene ikler seg traumets språkdrakt, idet stillhet blir en måte å si noe, uten å si alt, om en motsetningsfull etterkrigsfering det enkelte dikter-jeget er plassert eller tvunget inn i.

Stillheten hos Hofmo er dermed mer fragmentert, vanskeligere og bærer preg av det uforståelige. Dette kan peke på et verdensbilde som har blitt rystet av et eller flere traumer. Stillheten hos Hofmo er en vakuum-stillhet, der jeget kan befinne seg *i*, der jeget knapt får puste, og der ingen kommer ut eller inn. Stillheten her er vanskelig å fange og er også uforløst. Stillheten kan føre jeget dypere, men ikke videre eller nærmere til andre mennesker. Når det gjelder tematikk, er ensomhet, fremstillingen av et komplisert og konfliktfylt selv, avskårhet fra verden og håpløshet koblet til stillhet. Det spesifikke traumat knyttet til tapet av Ruth Maier er også knyttet til en form for stillhet i Hofmos forfatterskap. Denne stillheten er dypt smertefull. I tillegg er stillhet i dette forfatterskapet knyttet til andre egenartede tematikker som taktilitet, distanse og nærhet og begrepet «andre verdener». Disse er med på å danne et bilde av et poetisk univers der kontakt fremstår umulig for dikter-jeget, men samtidig krever en dikterisk posisjon dette utenforskapet for å skrive dikt ut fra et dypere og annet perspektiv.

Det er altså et håp og en *mulighet* i begge typer stillheter. Hos Jacobsen ser vi muligheten av stillheten som et hjem. Hos Hofmo kan stillheten være å finne i «dypere verdner». Stillheten kan altså finnes i en annen verden som blir et alternativ til den virkeligheten dikter-jeget ikke får kontakt med. Denne verdenen kan være fantasiens, bildenes og poesien verden. For begge forfatterne representerer stillheten dermed en egen verden i verden. Som bølgen hos Jacobsen når de sier «det er vår virkelighet», tausheten i trær som ligger der latent og en gang skal «bryte frem», eller den «andre virkeligheten» og de «dypere verdner» hos Hofmo. Begge forfatterskapene uttrykker altså en virkelighetsoppfatning som innebærer at dikter-jeget bærer på en annen verden, og at der ser eller hører en annen verden. I den verdenen råder stillheten.

Stillhet som ord og begrep utvider sin normalspråklige betydning når det blir brukt som et poetisk bilde i disse to forfatterskapene. Spesielt blir stillhet i begge forfatterskapene brukt i metaforiske og similiske bilder som drar «sterk lyd» inn i betydningsområdet til stillhet. Dermed viser denne oppgaven at stillhet i begge disse forfatterskapene er en *motsetningsfull størrelse* som rommer både fravær av lyd, men også nærvær av lyd. Dette gjenspeiler Cathy Caruths motsetningsfylte traume-begrep. Dessuten viser det den poetiske sjangerens mulighet til å romme motsetninger og paradokser, og dets evne til meningsutvidelse. I en historisk kontekst kan stillhetsfremstillingene vi finner i begge forfatterskapene peke på en kompleksitet og en uro knyttet til en moderne verden preget av meningsomveltninger og kollektive traumer.

7.2 Faginterne refleksjoner og vurdering av metode

På grunnlag av disse to forfatterskapsstudiene fremtrer stillhet som et betydningsfullt element tematisk, men også som et virkemiddel, i modernistisk lyrikk. Spesielt i lys av et traumeperspektiv fremstår stillheten som et poetisk uttrykk for å uttrykke motsetningsfulle erfaringer preget av kollektive traumer. Disse erfaringene kan være vanskelig å gjengi gjennom et direkte språk ifølge traumeteoretisk tankegang. Dette kan være en grunn til at stillhet blir en gjentakende tematikk og virkemiddel i disse to forfatterskapene fra etterkrigstiden i Norge. Formålet med å utforske hva stillheten betyr innenfor modernismebegrepet generelt og i disse to forfatterskapene spesielt er i stor grad oppnådd.

Den metodiske fremgangsmåten i denne oppgaven har bestått av utvelgelse av visse stillhetsbetydninger fremfor andre og da spesielt lagt vekk på stillhet knyttet til ulike former for individuelle og kollektive traumer. Det finnes derimot andre uttrykk av stillhet i forfatterskapene som ikke har blitt utforsket i like stor grad som traume-betydningen. Hos Hofmo kan stillheten også være koblet til skjønnhet, fred og hvile. Hos Jacobsen kan stillheten kobles til harmoni og fred. Hos Hofmo fremstår imidlertid den harmoniske stillheten som underrepresentert i forhold til en vanskelig stillhet. Hos Jacobsen har den harmoniske stillheten en større plass, men den kan likevel tolkes som en vending bort fra en vanskelig verden og et personlig traume knyttet til andre verdenskrig. Det blir derfor rimelig å innta et traume-perspektiv for stillheten i begge forfatterskapene, til en viss grad hos Jacobsen og i en stor grad hos Hofmo.

7.3 Konklusjon

Problemstillingen «Hvordan fremtrer stillhet i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen?» var denne oppgavens utgangspunkt og hovedspørsmål. For å finne et svar på denne problemformuleringen har jeg brukt traumeteori, historisk kontekstualisering og poetisk teori.

Stillheten hos Hofmo fremtrer som en stillhet med preg av traumatiske erfaringer. Stillheten i Jacobsens forfatterskap fremtrer mindre eksplisitt traumatisk, men viser fremdeles spor av en verdensforståelse preget av traume. Begge forfatterskap har eksempler på en stillhet som rommer motsetninger gjennom bruk av poetiske bilder. Stillheten som kommer frem ved hjelp av disse, kan gjenspeile en erfaring av traume som ifølge litterær traumeteori også har et motsetningsfullt uttrykk. Hos Jacobsen kan stillhet i tillegg være en del av en «heimat»-tankegang, og hos Hofmo kan den representere et sted for fantasi og poetisk skaperkraft.

8. Avsluttende punkt

8.1 Litteraturliste

- Adorno, Theodor Wiesengrund 1997. Cultural Criticism and Society. I *Prisms: The MIT Press*
- Andersen, Per Thomas. 1984. "Farvel til Europa?" *Vinduet* (2):3-13.
- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 3.utgave utg. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, Per Thomas. 2020. Gunvor Hofmo. I *Store norske leksikon*. snl.no.
- Berg Flexner, Stuart. 1993. "Wise words and wives` Tales: The Origins, Meanings and Time-honored Wisdom of Proverbs and Folk Sayings, Olde and New." I. Indiana University: Avon Books.
- https://books.google.no/books/about/Wise_Words_and_Wives_Tales.html?id=6NDYAAAAMAAJ&redir_esc=y (hentet 3.12.2019).
- Björling, Gunnar. 1991. *Jag viskar dig jord. Dikter 1956-1960*. Helsingfors: Wahlström & Widstrand.
- Borum, Poul. 1966. *Poetisk modernisme*. Aalborg, Danmark: Aalborg Stiftsbogtrykkeri.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Til ettertiden*. Oversatt av Olav H. Hauge. Oslo: Forlaget Oktober A/S.
- Caruth, Cathy. 1995. "Introduction." I *Trauma: Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Eliot, T. S. 1963. *Collected poems 1909-1962*. London: Faber and faber limited.
- Erikson, Kai Theodor. 1976. *Everything in its path*. New york: SIMON AND SCHUSTER PAPERBACKS.
- Friedländer, Saul. 1992. *Probing the Limits of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Friedrich, Hugo. 1968. *Strukturen i moderne lyrik*. Oversatt av Paul Nakskov. København: Universal Trykkeriet.
- Furusest, Sissel. 2003. "Mellom stemme og skrift : en studie i Gunvor Hofmos versifikasjon." Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU.
- Furusest, Sissel. 2004. "To take possession of a poet: Gunvor Hofmo and her biographer." I *Gender, power, text : Nordic culture in the twentieth century*, redigert av Helena Forsås-Scott. Norwich: Norvik Press.

- Furuset, Sissel. 2005. "Det norske modernismekompleks." *Morgenbladet*. Hentet 22.7.2020.
https://morgenbladet.no/boker/2005/det_norske_modernismekompleks.
- Gujord, Heming. 2013. "Hvorfor fanfare? – Ideologihistorie som problem i norsk litteraturforskning" *Edda: nordisk tidsskrift for litteraturforskning* 100 (4):276-288.
- Gunnes, Gyrid. 2010. "Finnes Gud på den andre siden av «Gud»? – En teologisk lesning av diktet Guddommen av Gunvor Hofmo." *Kirke og Kultur* (1).
- Hauge, Olav H. 1982. *Dikt i umsetjing*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hirschberger, Gilad. 2018. "Collective trauma and the Social Construction of Meaning." *Frontiers in Psychology* 9.
- Hofmo, Gunvor. 1996. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Howlid Wærp, Henning. 2019. Rolf Jacobsen. I *Store norske leksikon*. snl.no: snl.no.
- Jacobsen, Rolf. 1999a. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Jacobsen, Rolf. 1999b. *Samlede dikt*. 5 utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2013. *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning*. 2 utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johansson, Irmelin. 2012. "«Mens ensomheten brenner over et nakent bilde...»: Ensomheten som litterært motiv i Gunvor Hofmos forfatterskap." Master thesis Master Nordisk, Universitetet i Oslo.
- Kastborg, Willy R. 1967. *I kunstnerens verksted*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag A/S.
- Kiran, Hartvig. 1966. *Med lånt lyre*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kittang, Atle. 1998. *Ord, bilete, tenking: artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Lagerkvist, Pär. 1958. *Pär Lagerkvist. Dikt i utvalg ved Erling Nielsen*. Oslo: J. W. Cappelens forlag.
- Lucas, F. L. 1923. Reviews: The Waste Land. *The New Statesman: a weekly review of politics and literature*. Hentet 22.5.2020.
- Malt, Ulrik. 2019. traume. I *Store norske leksikon*.
- Mortensen, Peter. 2009. "Green by this Time Tomorrow!" *Journal of Modern Literature* 33 (1):1-27.
- Mortensson-Egnund, Ivar. 1928. *Edda-Kvæde. Norrøne Fornsongar*. Oslo: Det norske samlaget.
- NAOB, Det Norske Akademis ordbok. 2019. stillhet. I *Det Norske Akademis ordbok*, redigert av Redaksjonen for NAOB. Oslo: Det Norske Akademi for Språk og Litteratur Kunnskapsforlaget.

- NAOB, Det Norske Akademis ordbok. 2020. dissonans. I *Det Norske Akademis ordbok*. Oslo: Det Norske Akademi for Språk og Litteratur.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1968. "Modernismens tredie fase: Fra erkendelse til eksempel." I *eksempler*, redigert av Hans-Jørgen Nielsen. København: Borgens forlag.
- Nielsen, Ingrid. 2019. "Hvem sier vi er skilt?" I *Udengang og utopi*, redigert av Trude-Kristin Mjelde Aarvik, Torgeir Skorgen og Eirik Vassenden. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Nobel Media, AB. 2020a. "The Nobel Prize in Literature 1948." Nobel Media AB Hentet 22.5.2020. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/summary/>.
- Nobel Media, AB. 2020b. "T.S. Eliot: Banquet speech." Nobel Media AB Hentet 22.5.2020. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/eliot/speech/>.
- Nygaard, Olav. 1923. *Ved vebande*. Oslo: Det norske samlaget.
- Ordnett, Kunnskapsforlaget. 2019. Heimat *die*. I *Ordnett.no*, redigert av Kunnskapsforlaget: Kunnskapsforlaget.
- Ordnett, Kunnskapsforlaget. 2020. stillhet. I *ordnett.no*, redigert av Kunnskapsforlaget: Kunnskapsforlaget.
- Schlant, Ernestine. 1999. *The language of silence : West German literature and the Holocaust*. London: Routledge.
- Skei, Hans H. 2019. Modernisme- litteratur. I *Store norske leksikon*, redigert av Erik Bjerck Hagen.
- Songe-Møller, Vigdis. 1999. *Tanker om opprinnelsen. Tidlig gresk filosofi fra Hesiod til Demokrit*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Stounbjerg, Per. 1998. "Afsked med tilforlateligheden." I *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, redigert av Alvhild Dvergsdal, 203-220. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag as.
- Tullin, Christian Braunmann. 1972. *Christian Braunmann Tullins samtlige skrifter. Første bind*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Utnes, Astrid. 1998. "Meditasjoner over ensomheten: Ekfrasiske dikt som Gunvor Hofmos epilog." *Nordlit* (3).
- Vaglum, Per. 2003. "The psychosis prodrome in life and poetry of Gunvor Hofmo." *Tidsskrift for den Norske Lægeforening* 123 (9).
- Vassenden, Eirik. 2007. *Skapelsens problem : lesninger i Olav Nygards lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Vold, Jan Erik. 2000. *Mørkets sangerske*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Vold, Jan Erik. 2009. Gunvor Hofmo. I *Store norske leksikon*. snl.no.

Aadland, Erling. 1996. *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag
A/S.

Sammendrag:

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Høst 2020

Student: Johanne Akslen Mandujano

Veileder: Eirik Ekerhovd Vassenden

Tittel: Moderne stillhet og traume

Undertittel: En studie av stillhet i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen

I denne masteroppgaven utforsker jeg hvordan stillhet fremtrer i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen. I lys av traumeteori, historisk kontekst og poetisk teori viser jeg hvordan en moderne virkelighetsforståelse preget av kollektive traumer setter preg på stillheten som fremtrer i disse diktene. Oppgaven viser en kobling mellom et dissonant språk som litteraturviter Hugo Friedrich beskriver i modernistisk poesi og traumets motsetningsfulle uttrykk slik det blir forstått i Cathy Caruths litterære traumeteori.

Hos Rolf Jacobsen kan stillhet fremtre som en uklar semantisk størrelse, men med poetisk spenning som peker mot traume og en språklig krise. Den er også sterkt koblet til naturen og til noe som i oppgaven blir kalt for en økosentrisk vending i forfatterskapet. Hos Hofmo fremtrer stillheten som en tilstand som understreker en avskårhet fra verden og peker mot et moderne oppløst jeg. Stillheten kan også tolkes som en del av Hofmos poetikk og er i den sammenheng forbundet med poetisk skaperkraft. Stillhet i Hofmos dikt kan også biografisk sett kobles til tapet av Ruth Maier. Stillhet kan videre knyttes til naturen som ofte fremstilles som stum, men også som fredfull.

Stillhetene som fremtrer gjennom det poetiske språket i begge disse forfatterskapene, uttrykker en moderne stillhet som gjenspeiler traume og en motsetningsfull virkelighetsforståelse.

Abstract:

MA thesis in Nordic Language and Literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
November 2020

Student: Johanne Akslen Mandujano

Tutor: Eirik Ekerhovd Vassenden

Title: The Silence of Modernity and Trauma

Subtitle: A study of silence in the poems of Gunvor Hofmo and Rolf Jacobsen

This MA thesis is a study of silence in the poems of two of Norway's most famous post-war poets; Gunvor Hofmo and Rolf Jacobsen. In using trauma theory and a historical/sociological aspect of collective trauma, I emphasize a connection between a literary silence and trauma. This literary silence can be understood either as the presence of a poetic theme or as a part of a poem's rhythm and structure. With an understanding presented by Hugo Friedrich describing modern poetry as "dissonant", I look for how the literary silence in these two poetic works creates new forms of meaning in the understanding of trauma.

In Gunvor Hofmo's poems there is a silence present that indicates both individual and collective trauma. The silence that appears in her poems is connected to a strong sense of "otherhood" and separation from others and the world. It is also a silence in the poems related to Hofmo's dramatic loss of her lover Ruth Maier who were killed in Auschwitz. Nonetheless, silence in Hofmo's poems can also be linked to a sphere of poetic inspiration.

In the poems of Rolf Jacobsen there is a strong connection between nature and silence which emphasizes the wisdom of a language of silence belonging to nature. This silent language is described in contrast to the language of civilization which is chaotic and loud. There is also a presence of a silence in Jacobsen's poems which in poetic terms is presented both as tremendous and fragile. This is understood to be an echo of an experience of trauma.

My conclusion is that both of these two poetic works shows a connection between a literary silence and trauma.