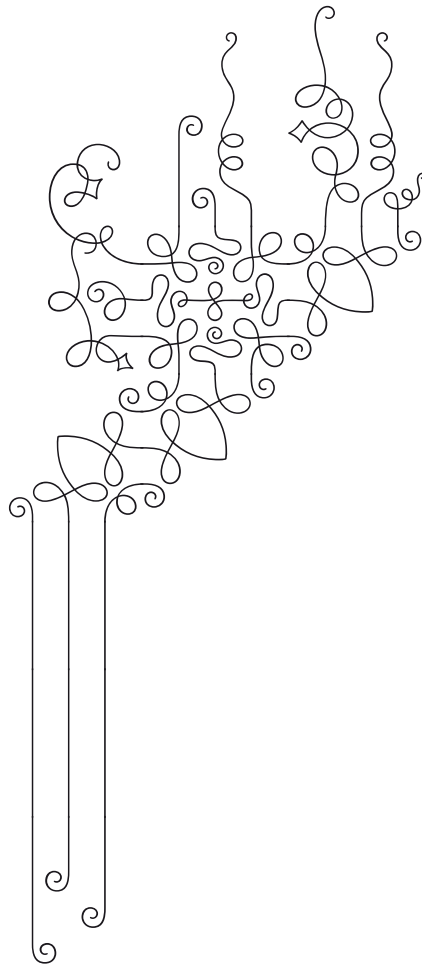


LA SJØGRESS GRO OVER LYSET

Lesninger i Kate Næss sitt poetiske univers i lys av Maurice Blanchots litteraturfilosofi

av SILJE MARIE STAVRUM NOREVIK



MASTERGRADSOPPGAVE
I ALLMENN LITTERATURVITENSKAP
VÅREN 2008, UNIVERSITETET I BERGEN

De døde i gravene taler ikke meget.
Kanskje er det tausheten som betyr noe
Kanskje er det derfor diktets munn
har den laveste av alle jordens stemmer
nesten som gresset
eller som sangen under en sten

ROLF JACOBSEN

| | |
|---|----|
| Takk..... | 7 |
| INTRODUKSJON | 8 |
| – Begjæret etter å se i mørket..... | 8 |
| Problemstilling | 8 |
| Hvorfor Kate Næss?..... | 9 |
| Fabuleringer fra en periferi | 10 |
| Tendenser i Kate Næss sitt univers | 11 |
| En kritikk av Jan Erik Volds bilde av Kate Næss | 13 |
| Gjendiktningens stille dialog..... | 15 |
| Næss og den europeiske tradisjonen | 15 |
| Lesningens manøver..... | 16 |
| Det poetiske bildet som fenomen..... | 17 |
| Det poetiske bildet. En begrepsdefinisjon..... | 19 |
| Hvorfor Maurice Blanchot? | 21 |
| Resepsjonshistorikk..... | 23 |
| Den usikre lesningen | 26 |
| Fremgangsmanøver | 26 |
| Oppgavens gang | 27 |
| KAPITTEL EN | 29 |
| En lesning av diktet ”Havfolket” | 29 |
| Eller: Hvordan skapes poetiske bilder hos Næss?..... | 29 |
| Tittelen | 32 |
| Første strofe: Bedragersk lys..... | 32 |
| Trippel måne | 33 |
| Flamme..... | 35 |
| Språkskapelse eller begynnelsens blomst?..... | 37 |
| Oppsummering første strofe..... | 38 |
| Andre strofe: Sug fra gjørmen..... | 38 |
| Produksjon av død..... | 40 |
| Siste rest av det menneskelige? | 42 |
| Omdannelse og tilblivelse | 42 |
| Oppsummering, andre strofe | 43 |
| Tredje strofe: Imaginasjon og snekkerkunst | 44 |
| En avbrutt hypotese..... | 46 |
| Oppsummering, tredje strofe..... | 47 |
| Fjerde strofe: Hvorfor er jeg så redd? | 48 |
| Oppsummering av diktet som helhet..... | 49 |
| KAPITTEL TO | 53 |
| ”Havfolket” og ”den andre natten” hos Maurice Blanchot..... | 53 |
| Hva er mulig å se i mørket? | 56 |
| Sanseforstyrrelser..... | 58 |
| En natt som ikke ønsker velkommen | 59 |
| Distanse og begjær | 61 |
| Flamme og fascinasjon..... | 63 |
| Den andre natten er uren | 64 |
| Heideggers angst? | 66 |

| | |
|--|-----|
| Kapittelkonklusjon om billeddannelsen i Havfolket..... | 69 |
| KAPITTEL TRE | 73 |
| En lesning av diktet ”Formørkelse” | 73 |
| Tittelen: Glidning og skapelse | 74 |
| Første strofe: Fortæring og lengsel | 75 |
| Oppsummering første strofe..... | 79 |
| Andre strofe: Forkroppet sol | 79 |
| Den diabolske solen | 81 |
| Forkropping og pust | 82 |
| Oppsummering andre strofe..... | 84 |
| Tredje strofe: Språkets støv..... | 84 |
| Dødens to effekter på språket..... | 86 |
| En erotisk gest? | 87 |
| Oppsummering tredje strofe..... | 89 |
| Tre billedstrategier for diktet ”Formørkelse” som helhet | 89 |
| KAPITTEL FIRE | 93 |
| - OM BILDET OG DEN FREMMEDE GJENKJENNELSEN I ”FORMØRKELSE” | 93 |
| Den glade, kunstige drømmen..... | 93 |
| Ruinen som en rest..... | 95 |
| Likets likhet. Bildets fremmedhet | 96 |
| Diktets doble billedstruktur..... | 97 |
| KAPITTEL FEM | 101 |
| EN LESNING AV DIKTET ”BEKJENNELSE” | 101 |
| Tittelen: Å tilstå det lovløse | 103 |
| Første strofe: Bevegelsen mot sangen..... | 103 |
| Fabel og fantasi | 104 |
| Andre strofe: Diktning og byggekunst..... | 106 |
| Tredje strofe: Bilder over til et annet land | 107 |
| Fjerde strofe: Diktningens grense?..... | 108 |
| Poetisk mistro? | 109 |
| Femte strofe: Umenneskelig klovneri | 110 |
| Klovneri og poesi | 111 |
| Konklusjon: Et umenneskelig credo?..... | 112 |
| Kapittelkonklusjon | 116 |
| OPPGAVEN AVSLUTNING | 118 |
| – POESIENS ANARKI..... | 118 |
| LITTERATUR- OG REFERANSELISTE | 121 |

Takk

Først og fremst vil jeg takke min veileder, førsteamanuensis Ingrid Nielsen, for et eksemplarisk nærvær gjennom hele prosessen. Hennes faglige innsikt, entusiasme for prosjektet og grundige lesninger har vært uvurderlige i prosessen.

Takk til gode venner ved Allmenn litteraturvitenskap som har kommentert deler av manuset. Spesiell takk til Petra Jonsdatter Helgesen, Stina Steingilda, André Aronsen, Geir Follevåg og Kjetil Sletteland. Jeg retter også en takk til Synnøve Vindheim Svardal for tiden som redaktør i *Prosopopeia*.

Takk til mamma og pappa for tiltro, og for korrekturlesing. Takk til Øystein Vidnes for formgiving av forside.

En stor takk også til min kjære morfar, Einar Stavrum, som så tidlig lot meg ta del i gleden ved språklig imaginasjon.

BERGEN, MAI 2008

Silje M. Stavrum Norevik

Det å lese, å se og å lytte til kunstverk krever mer uvitenhet enn viten, dette krever en viten som er utrustet med en enorm uvitenhet, og en evne som ikke er gitt på forhånd, som man for hver gang må motta, vinne og tape i glemselen av seg selv.

MAURICE BLANCHOT

INTRODUKSJON

– Begjæret etter å se i mørket

Det er ikkje ein gang sikkert at ordet ”litteratur” eller ordet ”kunst” svarer til noe verkeleg, mogeleg eller betydningsfullt, skriver litteraturfilosofen Maurice Blanchot i ”Litteraturens forsvinning”.¹ En forstemmende tanke, kanskje, for de av oss som vier vår tid til feltet, og som stadig vender tilbake til verk som ikke går opp, som ikke helt lar seg dechiffrere, eller innkapsle i hverdagsspråkets dualistiske termer, og som nettopp derfor bestemmer diktet eller teksten som noe ubestemmelig.

Og kanskje skulle vi ikke ta Blanchots ”negative”, eller i alle fall tvilende utsagn for gitt, men heller betrakte det som en invitasjon til en undersøkelse og refleksjon over litteraturens vesen og væren eller gåte. Nettopp det er mitt anliggende i denne mastergradsoppgaven: Å tenke over tre ulike dikt av poeten Kate Næss, både hver for seg og i lys av begreper fra Maurice Blanchots litteraturfilosofi.

Problemstilling

Mitt siktemål med denne studien kan deles i tre hovedspørsmål som vil bestemme rammen for oppgaven. Det første spørsmålet mitt er: ”Hvordan skapes poetiske bilder hos Næss?” Andre spørsmål: ”Hva er det poetiske bildet?” Oppgaven avsluttes med et utforskende og tentativt svar

¹ Maurice Blanchot, ”Litteraturens forsvinning”, overs. av Atle Kittang, i *Innriss. Essays i utvalg*, Aschehoug kursiv, Oslo, 1996, s. 4

på et tredje spørsmål: ”Hvorfor skrive? – hvorfor begjæret etter å billedskape en fiktiv verden?”

Hvert av kapitlene består av diktlesninger som deretter knyttes til essays av filosofen Maurice Blanchot.

Hvorfor Kate Næss?

Kate Næss var som sine egne dikt: vakker, kresen, lavmælt, fāmælt, nærsynt, langsynt, synsk, elegant og stolt. Kate ga myke råd og skarp kritikk. Jeg skulle ønske jeg var henne litt til nytte.

GEORG JOHANNESSEN

Dette er det første forskningsarbeidet som behandler utvalgt poesi av Kate Næss. Næss er et glemt navn i allmenn litteraturvitenskap. Hvorfor har ingen skrevet en akademisk avhandling om disse diktene tidligere? ² Til neste år er det 40 år siden Næss sin siste diktsamling ble utgitt. Etter diktsamlingen *Blindgjengere* (1969) slutter poeten å skrive. Fra da av er det tausheten som omslutter forfatterskapet, og dessverre også resepsjonen av det. Slik har det seg at Næss’ samlede poetiske verk teller tre diktsamlinger. I fysisk forstand tilsynelatende ubetydelige, tynne artefakter mot bibliotekenes og verdenslitteraturens romaner. Men den som begir seg inn i Kate Næss sitt nesten uberørte poetiske univers, vil finne at diktene bærer på de største hemmeligheter, og utfører tankeeksperimenter som kanskje bare denne formen for prøvende poesi er i stand til.

Nettopp det gåtefulle var det som grep meg da jeg leste Kate Næss sin poesi for første gang. Hvor går disse diktene hen? Hvor kommer de fra? Tidvis skaper de en slags usikker ontologisk status, mens andre ganger er de proppfulle, nærmest mett av billedfigurasjoner: lag på lag med ekspanderende poetiske bilder som synes å bøye av fra vår egen fenomenverden, og erstatte den med noe annet. Fascinasjonen for disse poetiske stykkene skyldes dessuten at de er så

² Det finnes et instruktivt forfatterskapsstudium av Vigdis Flottorp ”Forfatterskapet til Kate Næss: Billedskrift (1962) Mørkerommet (1964) Blindgjengere (1969); motiv, formspråk, plassering”, Universitetet i Oslo, 1984

gjennomkomponerte, både lydlig og semantisk.³ Diktene har et sanselig overskudd av originale språkbilder, av paradoksale fremskrivelser. De bryter ut av en hverdagsdiskurs, og fremstår som fornyende språkpraksis. Derfor er leseren aldri i tvil om at hun først og fremst befinner seg i et skriftlig univers, og at skriften ikke har ambisjoner om å danne et spor til virkeligheten, men snarere utgjør en sanselig og poetologisk undersøkelse av en egen orden. For dette er ikke en form for poesi som betrygger leseren med avrundede svar eller åpenbaringer.

Og den som lytter til Kate Næss' dikt vil finne en kunstferdig balanse mellom lyd og betydning, mellom språkets mulighet til å utsi, og grensen for utsigelse. Gjennom retoriske glidninger vender refleksjonen i diktet mot å tenke om poesien som mulighet. Naturligvis er det ikke bare overskuddet av form som har motivert mitt ønske om å arbeide akademisk med disse språkstykkene. Det er i like stor grad de prekære spørsmål som disse diktene synes å stille gjennom å åpne for andre erfaringer, og gjennom å utforske og betone poesiens mulighetsbetingelser for å skrive frem andre sfærer for erfaring. For diktene skaper et billedmessig nærvær som jeg leser som et språklig søk etter noe det nesten ikke finnes språk for, blant annet gjennom tendensen til å skape synestetiske og sansemattede tablåer som befinner seg hinsides enhver realverden.

Fabuleringer fra en periferi

Kate Næss skriver fra en posisjon i periferien. Da tenker jeg ikke bare på henne som en resepsjonshistorisk *outsider*. Kanskje er også poesien hennes preget av periferi: Hun dikter frem et folk som ikke finnes, på steder hvor det i realiteten ikke finnes grobunn for menneskelig liv, og hun gjør det gjennom en språkskapelse som tidvis er utidsmessig i forhold til modernistiske særtrekk. Det er noe sentrumsløst over diktningen hennes. Høyt og lavt bytter plass i diktene, og det finnes ingen gitt ordning. Død og fødsel blandes, via en diktning som setter dikotomier i

³ Det er verdt å nevne at Kate Næss var markant i poesi & jazz-miljøet i Oslo på 1960-tallet.

bevegelse. Slik vil jeg hevde at Næss fremfor alt skriver en *fabulerende* poesi, en poesi hvor alt er mulig, hvor man kan være ufødt, eller hvor ”i sneen stiger spebarn gressende i meg / og grønnes”.⁴ Og hva kjennetegner videre det som er fabulerende? Jo, en form for språkskapelse og sansemessig irrealitet som gjør verden ny hver gang den fremkommer.

Samtidig skal jeg i denne oppgaven argumentere for at diktenes billedskapende bevegelse stadig fremstår som en *uren* bevegelse som problematiserer og anskueliggjør seg selv. Slik åpner disse diktene også for noe annet en imaginasjonens frihet og fabulerende lykke. Ved å tidvis inneha en svak ontologisk status synes disse diktene også å utforske grensen for hva som er mulig å erfare gjennom et språkskapt verk. Diktene synes å undersøke hvilke muligheter som skjuler seg i skrivingen. Slik er flere bevegelser alltid operative i diktene jeg studerer.

Tendenser i Kate Næss sitt univers

I natt slet
de fast forankrede stemninger seg løs
og hugget med våte havlyn mot kysten

Solen var slave
av månen og elleve stjerner
Jeg kastet min siste tanke,
men stemmer fra glemte måneders munn
slo tilbake og sa:

Dypere,
let etter dager som sank,
let etter sjøgress som gror rundt lyset.

Utdraget fra diktet ”Brent hav” kan virke både emblematiske og tilfeldig for å si noe generelt om Næss sitt poetiske prosjekt slik det foreligger gjennom knappe tre diktsamlinger, men like fullt 164 helstøpte dikt. Sjelden er den poetiske modusen pratsom, oftere er diktene relativt korte.

⁴ Utdrag fra diktet ”Bedøvelse” som innleder diktsamlingen *Mørkerommet* (1964). Alle dikt og diktutdrag i denne mastergradsoppgaven er hentet fra Kate Næss, *Sekstitallets hemmelige dronning. Samlede dikt og gjendiktninger*, (redigert av Jan Erik Vold), Den Norske Lyrikklubben, Oslo, 2004

Motivisk kan det siterte diktet kaste lys over Næss sin samlede poetiske modus på flere måter. Både bruken av mørket, natten, og figurer som oksymoron, samt fremskrivingen av et sanselig nærvær som ikke kan reduseres til identitet eller kategori er kjennetegnende for Næss sine poetiske verk. Også det *marine* motivet står sterkt gjennom mange av diktene. Og da ofte som performative skapelser av umulige eksistenser hvilket vi blant annet skal se i diktet ”Havfolket”.

Her er ingen opphøyet dikterattityde, snarere stilles spørsmålet i denne studiens siste dikt, ”Bekjennelse”, om litteraturen egentlig kan svare for noe. Og faktisk stilles dette spørsmålet i Næss sitt aller første dikt. En slik tung tvil i forhold til hva poesien egentlig kan utrette, eller svare for, og ikke minst: ydmykheten og refleksjonen som ligger bak det å stille et slikt spørsmål, er noe av det som gjorde meg interessert i å arbeide akademisk med disse diktene.

”Der jeg tenker er det alltid mørkt”, heter det i romanen *Sauermugg* av Stig Sæterbakken.⁵ Også der hvor Næss bedriver sin poetiske tenkning og skapelse, er lyset ikke lenger en garanti for innsikt og erkjennelse. Snarere er den poetiske bevegelsen knyttet til et mørke. Ikke bare i to av diktene jeg skal studere, men også generelt gjøres ”natten” til poesiens utsigelsesposisjon. Og hvorfor blir natten viktig når Kate Næss skriver? Det kan jeg naturligvis ikke redegjøre utgrunnelig for. Kan hende handler det om begjæret etter å se i mørket, dikte frem poetiske bilder fra det mørke intet, og la det irreelle vise seg i den reelle verden? For diktene jeg vil studere, dikter frem imaginære underverdener som bare viser spor og rester av det menneskelige, døden trenger inn i det levende, og også omvendt.

Men selv om diktene ofte finner sted i et imaginært mørke, så er verken lyset eller leken alltid fraværende. I sin diktning beveger Næss seg inn og ut av konvensjoner, hun tar i bruk forskjellige

⁵ Stig Sæterbakken, *Sauermugg*, Cappelen, Oslo, 1999, s. 7

språk, selv om fokuset altså er på det billedmessige, på å strekke språket gjennom utvidede metaforer.

Tilsynelatende skriver Næss seg inn i en sentrallyrisk tradisjon ved å gestalte en tydelig jeg-instans i mange av diktene, og slik har hun også blitt lest. Jeg vil hevde at dette er reduktiv fortolkning, som ikke er årvåken for de mulige veier og avstikkere som disse diktene tar. Diktene kan ikke leses som poetiske ”avtrykk” eller allegorier for en ”livsfølelse” slik flere fortolkere har lest (hovedsakelig Flottorp og Vold). For denne jeg-instansen synes å være virksom i et poetisk felt hvor det mest blir gåtefullt og usikkert, ontologisk som eksistensielt. Derfor mener jeg respesjonshistorien hittil har feilet når Næss er blitt plassert sammen med Gunvor Hofmo, og samtidig lest diktene som serielle uttrykk for menneskelig ensomhet. ”Jeg” blir lest som garanti for nærvær og identitet. Da mener jeg lesningen ikke åpner for formens betydning, men i stedet sverger til å lese ensidig og konkluderende. Poesi er språkarbeid, og i Næss sin tapning er den et eksperimentelt språkarbeid, hvor den poetiske billeddannelsen fortjener akademisk lydhørhet og oppmerksomhet. Og som vi skal se gjennom lesningene er diktets fikserte subjekt tidvis et dikterisk jeg på vei mot lemlestelse, ødeleggelse og forsvinning.

En kritikk av Jan Erik Volds bilde av Kate Næss

Det fremherskende bildet av Næss sin poesi har til nå vært preget av lyrikeren og kritikeren Jan Erik Volds fortolkninger. Vold har gjort en rosverdig innsats med å samle alle Næss sine dikt, publiserte som upubliserte, og ikke minst gjendiktningene, i samleutgivelsen som kom i 2004. Jan Erik Vold omtaler Kate Næss i etterordet til samlingen som en ”pioner innen modernisme og norsk kvinnellyrikk”.⁶ Det synes nødvendig å problematisere slike momenter i hans etterord som,

⁶ Vold, Jan Erik, ”Etterord” i Næss: *Ibid.* s.339

i streng forstand, er blitt stående som en *autoritativ* lesning av Næss, all den tid det ikke finnes konkurrerende samtidige lesninger av forfatterskapet.

Her finner jeg det nødvendig å problematisere hva som skulle være spesielt ”kvinnelig” ved Næss sine dikt. En slik form for kategorisering har jeg vanskeligheter med å slutte meg til. I sitt etterord til Næss samlede dikt skriver Vold dessuten: ”Det utgår helt særegne signaler fra diktene til Kate Næss- en sorgmunter forferdelse over våre utsatte liv – særlig når vi prøver å dele det med en annen.”⁷ Dette representerer en forenkling av de mangetydige bevegelser som er på gang i Kate Næss sin poesi. Et fokus på Næss som ”ambivalent samlivsdikter” vil fortone seg reduksjonistisk i forhold til hvordan diktene fremstår på et mer retorisk nivå og hvordan de så tydelig reflekterer over metalitterære problemstillinger. Jeg mener også at Vold foretar nokså enkle diktanalyser når han bestemmer ”det maritime og det vegetative” (havet og haven) til å være ”de to store lokaliteter i Kate Næss sin diktning” hvilket Vold videre kobler til ”to motstridende følelsesfelt”:

Havet med sin draging, båtene med sin utferdslengsel, skodde betyr glemsel og nedsynkning, den evige ro – mot dette står trærne i haven i grønt flor, liv, utfoldelse, skjønnhet, trygghet, den glade latter. Gleden i det grønne er barnets tilstand, før ordet ”ensomhet” ble oppfunnet. Havet den veldige kropp er livets store lov, for den paradisdrevne voksne. Og byen arenaen der de hjemløse møtes.⁸

Vold synes her å operere med nokså enkle identifikasjonsmarkører for hva poetiske bilder kan utsi, og hvor stabile retoriske figurer er. Skulle symbolene her være så statiske og enkle å dechiffre, som Vold synes å mene, så undermineres i alle fall dette av Næss sitt poetiske materiale. For som vi senere skal studere, synes ingen av Næss sine bilder å være stabile: Barnemotivet bærer i seg dødsfigurasjoner, trærne i haven ligner også små skjeletter, i det hele tatt finnes en uro og en skrekk i disse poetiske bildene som Næss frembringer.

⁷ *Ibid.* s. 340

⁸ *Ibid.* s. 341

Jeg vil ikke dvele lenge ved Jan Erik Volds fortolkninger av Næss, men det som er påfallende og mitt hovedanliggende i denne sekvensen, er at Vold gjør diktene til metafor for den biografiske ”Kate Næss”. Slik fremmer han poeten, ved å samtidig redusere henne.

Gjendiktningens stille dialog

Til tross for at Næss sitt forfatterskap begrenser seg til tre diktbøker, og den samlede poetiske korpusen teller 164 dikt, har Næss også gjendiktet en rekke modernistiske poeter (eksempelvis Paul Celan, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, César Vallejo) til sammen 21 poeter. Hva kan den omfangsrike oversettergjerningen fortelle oss? Jo, at Næss sin poetiske praksis står i dialog med noen av modernismens største internasjonale poeter. Samtidig var hun en kresen gjendikter. De fleste gjendiktningene er bare publisert posthumt. Dette forsterker inntrykket av at gjendiktningene representerer poetens egen stille dialog med diktene, en slags form for orientering og søken som ikke kan knyttes til et ønske om oppmerksomhet eller litterær prestisje. Gjendikteren Næss lå ofte tyve år foran andre oversettere som senere oversatte de samme stemmene, skriver Jan Erik Vold i *Sekstitallets hemmelige dronning*.⁹ Det ville vært svært interessant å utforske hvordan impulsene fra det omfattende gjendiktningensarbeidet virket inn på egen skriving. Foreløpig vil jeg bare gi et kort riss i forhold til hvordan Næss står i europeiske sammenheng.

Næss og den europeiske tradisjonen

Hvordan forholder Næss seg så til sin litterære samtid og til tradisjonen? Særlig gjennom den siste diktsamlingen, *Blindgjengere* (1969) blir det tydelig hvordan Næss i sin diktning tidvis trekker veksler både på antikke myter og på modernisme. Et emblematiske eksempel på førstnevnte er diktet ”Evrydike – Halvt levende”, som eksplisitt tematiserer den greske myten om Orfeus som

⁹ Vold i Næss: *Ibid.* s. 351

reiser til dødsriket for å hente tilbake sin elskede Evrydike.¹⁰ Billedspråket kan dessuten noen ganger minne om billeddynamikken i ekspresjonismen hos østerrikske Georg Trakl (1886-1914). En verselinje fra Næss' dikt "Mørkredd" som "byen flyttes mot natt / trærne rykker fram med løvet" som har sterk affinitet til Trakls bildebevegelser. Men også Trakls mange referanser til stillhet og språkløshet, det alvorlige, men dunkle, møter assonans i Næss sitt poetiske univers.

Jeg har nevnt at Næss tidvis bringer inn det dagligdagse, hvilket blant annet skjer i diktet "Og feieren kommer i morgen" som er en fri variasjon over Dylan Thomas sitt dikt, "And Death Shall Have No Dominion".¹¹ Men Næss tar Thomas' dikt ned, og bringer inn det dagligdagse (feieren) der Thomas er mer abstrakt eksistensialistisk. Det dagligdagse, lave finnes også i et dikt som "Kvinner søler", som kan minne om svenske Sonja Åkesons beiske kvinneperspektiv.¹²

Jan Erik Vold fremhever Kate Næss, Stein Mehren, Georg Johannesen og Gunvor Hofmo som 60-tallets store poeter. I forhold til norsk poesi på 60-tallet er Næss sine dikt mer "mumlende" enn Georg Johannesen sine dikt, som henter stil og tone delvis fra den profetiske, deklamatoriske litteraturen. Hun er samtidig knappere og mer konkretistisk enn Stein Mehren. Men det Næss har til felles med mange diktere på 60-tallet er hvordan hverdagen blir et motiv, men hos Næss ofte i en litt uhyggelig versjon, som i "Kullskisse": "hjem til huset / plutselig truet av nøkler / trinn i køen foran trappen".¹³ Eller i denne strofen fra "Løgnet": "Barn burde møtes / i vintre med dempede lyder / leke med røde kuler av glass / og løpe alene / bort fra den tunge tette sne."¹⁴

Lesningens manøver

I denne studien har jeg valgt å fokusere på tre ulike dikt, og å foreta omfattende lesninger av disse. Det poetiske materialet er begrenset fordi jeg anser det som nødvendig for å gi diktene det

¹⁰ Næss: *Ibid*, s. 157

¹¹ Næss: *Ibid*, s. 210-211

¹² Næss: *Ibid*, s. 208

¹³ Næss: *Ibid*, s. 98

¹⁴ Næss: *Ibid*, s. 78

diskursive rommet de fortjener i en akademisk tekst. Jeg har altså villet prioritere grundighet og drøftelser framfor bredde og kvantitet. Diktene krever nitide studier fordi de er så fortolkningsmessig ambivalente og byr på radikale bevegelser. Jeg har villet begynne i diktene og forfølge deres merkelige vendinger. Det har ført meg ut i risikable hermeneutiske landskap. Men først når man tar den type risiko, kan man kanskje nærme seg vesentlige svar på hva poetisk erfaring kan innebære. Nettopp derfor har jeg ønsket å koble litteraturfilosofen Maurice Blanchot og poeten Kate Næss. Begge fører de oss ut i fremmede tankebaner som oppleves både som svimlende og åpnende. Gjennom Næss' dikt og Blanchots filosofiske essays stilles de mest basale, og dermed hasardiøse, spørsmål om hva litteraturen er, og hva den kan åpne for. Først når lesningen gjøres usikker, kan vi kanskje nærme oss litteraturen som en eksperimenterende språkpraksis.

Finnes det så noen fellestrekk for de tre diktene som studeres i denne oppgaven? Svaret må bli både ja og nei. Formmessig kan de virke forskjellige, selv om de alle tre fremstår som modernistiske poetiske stykker. Som min lesning vil vise, har alle de tre diktene klare forbindelser til en ikke-fenomenal verden. Døden og negasjonen fremstår i noen av diktene som opphav for skapelse. Kun det siste diktet gir eksplisitt uttrykk av å være metapoetisk, men også de to andre synes å reflektere over hva poesien er, og kan svare for.¹⁵

Det poetiske bildet som fenomen

Billedproduksjonen eller billed*strategien* er blitt sentral for meg i denne studien av Kate Næss sin poesi. For det første synes fremskapelsen av poetiske bilder å være et uforlignelig kjennetegn ved hennes verk. I denne oppgaven vil jeg være interessert i bildet på tropologisk nivå, men også som

¹⁵ Også andre av Næss sine dikt er mer eksplisitt metapoetiske, blant annet det lange diktet "Tema" fra de upubliserte diktene, som på en gåtefull måte tenker over språkets mulighet for representasjon, tydeligst formulert i denne strofen: "Ved alltid å feile i spranget / fra det sansbare til ordet, / ved alltid å måtte forvandle fortryllesens skjær over drømmen / til kunstig lys, blir tanken elektrisk / og nervene glødende tråder". Kate Næss: *Ibid*, s. 30-32

fenomen. Gjennom titler som *Billedskrift* (1962), *Mørkerommet* (1964) og *Blindgjengere* (1969) gjøres den metapoetiske betenkingen mellom poesien og det billedmessige tydelig også fra poetens side. Å fokusere på den poetiske diskursen hennes har vært min primære interesse i arbeidet med oppgaven. Hennes dikt er ikke filosofiske stykker, og jeg vil derfor legge vekt på å følge de poetiske bevegelsene i diktene. Ikke fordi jeg vil navigere mot en litteraturvitenskap som er mer teorifri, men heller fordi jeg vil la poesien og det estetiske være sentral i tenkingen omkring diktene, i alle fall i første omgang. For å presse diktene gjennom et teoretisk fortolkningsapparat kan synes ”voldelig”, eller for å si det som Horace Engdahl i hans essay om Mallarmés diktning: ”Många trista påståenden i forskningen har sitt ursprung i en önskan om att fastslå och undervisa där Mallarmé antyder och drömmer”.¹⁶ Mer presist mener jeg at disse diktene krever en spesiell fortolkningsomsorg, hvilket igjen utløser hermeneutiske problemstillinger som jeg også skal drøfte. Men etter Blanchot skulle også kritikkens oppgave være nettopp å få verket i tale, nærmest lytte frem de bevegelsene som er på gang i diktene. For flere av disse diktene er preget av en metapoetisk logikk. De synes å være poetiske stykker som også begir seg ut på en refleksjon over diktning, og også over lesningen som tenkningens usikre aktivitet. Derfor ønsker jeg nettopp å la lesningen av diktene utløse de litteraturfilosofiske spørsmålene. Jeg har villet forfølge diktenes merkelige vendinger for å studere hva denne radikaliteten i diktets bevegelser kan utsi om den poetiske erfaringen.

Fokuset på det billedmessige i Kate Næss sine dikt, skyldes også et mer grunnleggende og litteraturfilosofisk behov for å undersøke det poetiske bildet som fenomen. Bildet gir leseren en opplevelse av nærvær, det skaper et skriftunivers, samtidig som det også negerer verden, og bare gir oss et illusorisk nærvær. Denne ambiguiteten ser jeg på som en karakteristisk og motsetningsfylt side ved det å lese, og dermed synes jeg det er interessant å forfølge dette via en diskusjon omkring det poetiske bildet, en diskusjon som mange før meg har begitt seg inn på.

¹⁶ Horace Engdahl, *Beröringens ABC- En essä om rösten i litteraturen*, Albert Bonniers Forlag, Uddevalla, 1994, s. 77

Det poetiske bildet. En begrepsdefinisjon.

Flere tiår etter dekonstruksjonen kan det synes utidsmessig å innrette sin diktstudie med *bildet* som fokus. Paul de Man og dekonstruksjonen har for lengst avdekket også det kommuniserende dagligspråkets tropologiske og figurlige karakter. Men jeg mener at en studie av disse diktene kan risikere å komme til kort dersom fokuset ble avgrenset til det tropologiske og retoriske, og slik innskrenket til hvordan bildet retorisk sett er konstruert.

Hva er så det poetiske bildet? Spørsmålet skal som nevnt utforskes i oppgaven, men bør presiseres kort innledningsvis. I litteraturens historie, og i litteraturvitenskapen finnes det mange ulike forsøk på å bestemme hva bildet er. Allerede Platon advarer mot å la seg henføre av bilder, og bildet og metaforen har vært utsatt for en lavkonjunktur i de siste årenes litteraturkritikk. Men det poetiske bildet fortsetter å være et litteraturvitenskapelig grunnproblem som fortjener refleksjon.

I *Lyriske strukturer* vier forfatterne Atle Kittang og Asbjørn Aarseth et kapittel til å reflektere over det poetiske bildet. Forfatterne indikerer at begrepet er diffust, og at det ikke lar seg definere entydig. Kittang og Aarseth referer til den engelske poeten og kritikeren Cecil Day Lewis hvis forsøk på å definere det poetiske bildet munner ut i følgende: "Images are elusive things".¹⁷ Bildet rommer altså noe ubestemmelig som ikke lar seg fange inn i en logisk diskursiv formulering.

Selv om jeg tidvis bruker en retorisk terminologi, blant annet ved å konstatere bruk av ulike troper i diktene, vil jeg det tropologiske ikke markere endepunktet for min lesning. Jeg starter ofte i det tropologiske, og er også opptatt av diktene semantiske oppbygging. Samtidig mener jeg at en rent dekonstruktiv lesestrategi blir forkjær når bildet skal tenkes som estetisk element.

¹⁷ Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, *Lyriske strukturer*, Universitetsforlaget, Oslo 1988, s. 62

Snarere har jeg en mer fenomenologisk tilnærming til bildet. Kort sagt vil jeg i denne sammenheng forstå bildet med den brede definisjonen i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, som ”et språklig uttrykk som formidler en eller flere sansekvaliteter”.¹⁸ Da tenker jeg på hvordan lesningen av et dikt også vil handle om hvordan bildet også trer frem for en bevissthet.

I *Ord, bilete, tenkning* knytter Atle Kittang kulturens billedskepsis til spørsmålet om hvordan vi kan erkjenne det radikalt andre og ukjente.¹⁹ Kittang viser til hvordan både filosofien og religionen har uttrykt skepsis overfor bildet fordi det kan forvrengte sannheten. Skepsisen synes således rettet mot bildets potensielle imaginasjonsdrivende krefter. I kapitlet gjør Kittang seg noen interessante tanker om hvordan driften mot det ”sensuelle” og sanselige bildet handler om driften mot det andre og ukjente. Begjæret etter bilde har alltid vært uttrykk for menneskets dypeste drifter, skriver Kittang.²⁰ Er det frykten for bildets imaginasjonsdrivende kraft som har etablert kulturens langvarige skepsis mot bildet? Dette vil jeg komme tilbake til når jeg knytter det apollinske og dionysiske til lesningen av ”Havfolket”.

Jeg har i studien av disse diktene også vært opptatt av lesningens *fascinasjonskraft*. Og hva er da det fascinerende med det poetiske bildet? Vi trekkes mot det, nettopp fordi det ikke går opp i kategorier og logikk. Med andre ord kan vi si at noe grunnleggende ved bildet er dets meningsutvidende tendens. Altså evnen til å lade ordene med mening, til å kalle fram nye betydninger og således utvide språkets muligheter. I lesningen av oppgavens to første dikt skal vi se hvordan denne meningsutvidelsen som skjer i bildene, også lar negasjonen, det som ikke kan nås, tre frem. Slik viser diktene at bildet også handler om forestillinger og forestillingsbrokker, en måte bevisstheten strekker seg mot et fraværende objekt på.

¹⁸ *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Gyldendal, Oslo,

¹⁹ Atle Kittang, *Ord, bilete, tenkning*, Gyldendal, Oslo, 1998, s. 23

²⁰ Kittang: *Ibid*, s.27

Kanskje kunne vi, som ein slags konklusjon, seie at drifta mot biletet er ei drift mot det som på eit eller anna vis *ikkeje er*, empirisk sett, og at dette er ei drift som difor nødvendigvis vil stå i konflikt med alle forsøk på å *redusere* bildet – til lingvistiske eller retoriske strukturar, eller til det biletet ”forestiller”, er ”eit” bilete på (eller av).²¹

Hvorfor Maurice Blanchot?

”La oss anta at litteratur begynner i det øyeblikk hvor litteraturen blir et spørsmål”, heter det i Maurice Blanchots essay *Litteraturen og retten til døden*.²² Sitatet er sentralt for å si noe om Blanchots interesse for litteraturen som mulighet for å gjøre andre erfaringer. Blanchots tilnærminger til litteratur, gjennom betydelige studier av særlig Mallarmé og Kafka, har vært av vesentlig betydning for meg som student. Walter Strauss oppsummerer Blanchots credo til å være ”skriverens møte med litteraturens intethet”, men det er viktig å understreke at dette i så fall er en ambivalent intethet, fylt av paradokser, hvilket også gjør det interessant å utforske. Blanchots interesser kan knyttes til begreper som *écriture*, *langage* og *oeuvre*.²³

Det er således ikke formen eller substansen til det litterære verket, men heller skapelsen selv, tilblivelsen, som er utgangspunkt for Blanchots litteraturfilosofi. Gjennom Blanchots litteraturfilosofi utforskes selve mulighetsbetingelsene for litteratur, hvilket gjør hans tanker dyptloddende, og til vesentlige og innovative bidrag til litteraturfilosofisk tenkning. Med Blanchot føres leseren til verkets *tilkomst* og til mulighetsbetingelsene for skrift og kunst.

Hans skrifter kan vanskelig oppsummeres i en samlet teori eller metode. Blanchot er ingen stringent filosof eller litteraturteoretiker. Heller må hans tekster leses som de samlinger av kritiske essays og singulære møter med forfattere og forfatterskap som opptar Blanchot. Dette har samtidig gjort det utfordrende å benytte Blanchot til tenkningen om dikt. Stilen nærmer seg

²¹ Kittang: *Ibid.* s. 42-43

²² Maurice Blanchot, *Orfeus' blik og andre essays* (overs. av Carsten Madsen) Gyldendal, København, 1994, s. 23

²³ Walter Strauss, “The Siren-language: Kafka and Blanchot” *SubStance*, Vol. 5, No. 14, Flying White: The Writings of Maurice Blanchot (1976) (Tilgjengelig fra www.jstor.org) (Nedlastet 23.03.08)

skjønnlitteraturen, og essayene forfølger ikke en lineær logikk, men utfolder seg snarere gjennom bilder og opake tankefigurer.

Viktigere er det at Blanchot gjennom sin tenkning våger seg ut på de mest *hasardiøse* spørsmål: Han utforsker litteraturens problematiske natur, og gransker lesingen som aktivitet, og dermed får også lesingen betydning i en litteraturfilosofisk undersøkelse om hva litteraturen er og kan svare for. Hva impliserer det at noe slikt som litteraturen finnes?, er blant spørsmålene som Blanchot stiller i sine drøftinger. I sine essays reflekterer Blanchot dessuten omkring selve mulighetsbetingelsene for narrasjon (eksempelvis i ”Sirenenes sang”) og tenker språket som tett forbundet med døden og værens endelighet. Videre fremhever Blanchot litteraturen som en særegen form for erfaringsfære som bryter med kategorier. Ja, som vi senere skal se, går Blanchot langt i å gi litteraturen forrang fremfor filosofien dersom målet er å frembringe nye kunnskaper og erfaringer.

Jeg vil dessuten koble valget av oppgavens litteraturfilosofiske forutsetning til et allerede nevnt poeng. Blanchots innfallsvinkel skiller seg fra tradisjonell litteraturkritikk i den forstand at han ikke diskuterer litterære verks *verdi* eller tilhørighet til kanon: ”Snarere enn å lese litteratur ut fra en forestilling om at den inneholder en form for sannhet, om oss eller vår kultur, mener han at litteraturen i kraft av å være litteratur, problematiserer en slik forestilling. Istedenfor å fungere som et speil for verden, representerer litteraturen en mulighet til å vende seg vekk fra verden”.²⁴ Igjen synes dette å være relevant for studien av Næss sine tekster som i sin musikalitet og imaginerende bevegelser synes å fremskrive et fascinerende nærvær i ukjente og nye imaginasjonsverdener.

²⁴ Espen Haakestad og Ole Fjereide, ”Maurice Blanchot – en introduksjon”, publisert i tidsskriftet *Bøygen* 1-2/2002. (Tilgjengelig fra: <http://foreninger.uio.no/bøygen/blanchot.html>) (Nedlastet 21.januar 2008)

Et anliggende som jeg har funnet særlig presserende, er hvordan Kate Næss sin konstant billedskapende poesi, som dermed gir en fornemmelse av overskudd og poetisk nærvær, står mot Maurice Blanchots negasjonsfilosofi, og sentrale tanke: ”litteraturen går mot sitt vesen som er forsvinning”. Her tenker jeg avslutningsvis å bruke Næss sine dikt i diskusjonen omkring Blanchots tenkning. For hvordan svarer Blanchots litteraturfilosofi og vekt på stillhet og forsvinning for det tilsynelatende produktive, overskuddspregede i Næss sine bildeflater?

Resepsjonshistorikk

I et intervju titulert ”This strange institution called literature” blir filosofen Jacques Derrida henmodet om å begrunne valget av de spesifikke litterære tekstene han har skrevet om. Derrida besvarer spørsmålet med tanken om at de modernistiske tekstene han har arbeidet med, har til felles at de alle er innskrevet i en *kritisk* erfaring av litteratur. Hver for seg, og for hver gang på singulært vis, stiller disse verkene spørsmålene ”Hva er litteratur”, ”hvor kommer litteratur fra?”, eller ”hva skal vi med litteratur?”²⁵ Jeg er fristet til å ty til Derridas formuleringer for å begrunne mitt valg av poetisk materiale.

Hittil har som nevnt kun én hovedfagsoppgave vært viet hennes poetiske praksis. I 1984 leverte nordisten Vigdis Flottorp et samlet forfatterskapsstudium, i form av en fire-månedersoppgave om Næss sin dikteriske produksjon. Flottorps studie er instruktiv i den forstand at den søker overblikket, samtidig kan oversikten sies å gå på bekostning av grundigheten. Nordisten opplyser selv om at hun ikke legger noen ”(...) helhetlig teori eller metode til grunn for analysene. Noen ganger bruker jeg strukturalistiske og psykoanalytiske betrakningsmåter uten at det blir noen teoretisk overbygning av det”.²⁶ Analysene fremstår tidvis som vilkårlige, og preges periodevis av at verselinjer forsøkes transkribert eller oversatt til sin egentlige mening. Flottorp har pekt på at

²⁵ Jacques Derrida, *Acts of literature*, Routledge, London, 1992, s. 41

²⁶ Flottorp: *Ibid.* s. 3

”denne modernistiske ”ulogiske” billedbruken krever en meddiktende lese måte.”²⁷ ”Fordi diktene er komplekse og åpne for mange tolkninger, blir gjennomgangen av de enkelte diktene overfladisk”, skriver Flottorp og avslører en, for meg, selvmotsigende praksis. Selv tenker jeg at det å språkklargjøre diktens ambiguitet som språkarbeid nettopp er litteraturviterens oppgave. En verselinje som ”let etter sjøgress som gror rundt lyset” leses av Flottorp psykoanalytisk: ”Påbudet er å lete etter en tapt fortid, en tapt del av seg sjøl. Dette er forbundet med å finne frem til lyset og til det som gror”. Jeg vil argumentere for at dette ikke er en god nok lesestrategi og interesserer meg mer for det imaginære som skapes i form av umulige bildesammenstillinger.

”Ikke en eneste kritiker har gjort jobben sin når det gjelder Kate Næss”, skriver Jan Erik Vold i *Entusiastiske essays*.²⁸ Det er således på høy tid å lese hennes dikt på ny, belyse dem med nyere teori og litteraturfilosofi, og gi dem den plass de fortjener, også innenfor en akademisk diskurs. Forhåpentligvis vil denne masteroppgaven også trekke nye lesere til Næss sitt originale skriftunivers. Jeg har ikke ønsket å hefte meg særlig ved resepsjonshistorien, og mulige årsaker til at Næss ikke ble begunstiget med den type oppmerksomhet som ble hennes samtidige, som Georg Johannesen og Gunvor Hofmo, til del. Det må heller være litteratursosiologenes oppgave. Det er et faktum at den samlede produksjonen er forholdsvis liten, hennes siste bok kommer i 1968 (*Blindjengere*). Og med diktet ”På sporet”, et dikt som synes å betone poesien som en form for tenkning og søken, men med tydelige modifiseringer, og dermed en slags tvil, fader forfatterskapet ut:

Vi er på sporet
etter en ny og bedre virkelighet
som skal finnes ikke så langt herfra
Den ligger forhåpentlig
i nærheten av
det hjertet forstår

²⁷ Flottorp: *Ibid.* s. 12

²⁸”Til slutt: Om ingen av de som er satt til det gidder å anstrenge seg med KNs poesi, la meg da gi dem en enkel krykke å vifte med: Kate Næss er vår mest spennende lyriker i den yngre garde. Kate Næss er kort sagt spennende.” Jan Erik Vold, *Entusiastiske essays*, Gyldendal, Oslo, 2006, s. 460.

Resepsjonshistorisk er det interessant at Næss sine to siste diktsamlinger får en lunken mottagelse. Dagbladets anmeldelse kan tjene som eksempel: ”Slik har det i alle fall gått denne anmelderen. Jeg får ikke tak i meningen i disse dikt, de vil så avgjort ikke eksplodere. Flesteparten av dem, ofte de beste, forekommer meg å være subtilt utformede gåter, og lesningen av dem er nærmest en slags høyere gjettelek.” Litteraturprofessor Unni Langås ved Universitet i Agder og Anne Birgitte Rønning har følgende betraktning om Næss sin diktning i en kronikk i anledning utgivelsen av fembindsverket *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* hvor de påpeker at resepsjonen ofte har fungert repressivt, noe som i følge kronikkforfatterne i særlig grad har rammet kvinnelige kunstnere:

Et trist eksempel er den meget talentfulle og nyskapende lyrikeren Kate Næss som blir stum etter tre originale diktsamlinger på 60-tallet. Hennes lyrikk ble møtt med stadig sterkere avvisning av kritikerne fordi den brøt radikalt med den estetiske normen i tiden. Men i et nordisk perspektiv er Kate Næss i tematikk og formspråk på linje med forfattere som har fått utvikle seg til å bli store og anerkjente i nordisk litteratur: Inger Christensen, Sonja Åkesson og EevaLiisa Manner.²⁹

Da Jan Erik Vold samlet alle hennes dikt og gjendiktninger under tittelen *Sekstitallets hemmelige dronning* (heretter forkortet *SHD*) skrev litteraturkritiker Ingunn Økland følgende om mottakelsen av Næss poetiske virke:

Kanskje var det blandingen av ungdommelig alvor og gjenkjennelig språkbruk som skapte kritiker- og publikumsbegeistring for debutsamlingen *Billedskrift* (1962), etter hvert utsolgt fra forlaget. Når Kate Næss i de to neste bøkene utvikler en mer selvstendig stil, blir hun i hvert fall møtt med anklager om å være tung og vanskelig. I lys av det estetiske avansement i 1980- og 90-talls poesien, er dette nokså uforståelige anklager. Næss' forfatterskap er riktignok ikke naivistisk. Men sammenlignet med skandinavisk samtidsuttrykk er hun en imøtekommende poet.³⁰

²⁹ Unni Langås og Anne Birgitte Rønning, Kronikk i Aftenposten 5.5.1993 (Tilgjengelig fra A-tekst 28.12.07)

³⁰ Ingunn Økland, ”Uten brensel intet dikt” (Tilgjengelig: <http://oslopuls.no/kunst/article759408.ece>) (Nedlastet 24.03.08)

Den usikre lesningen

Ikke alltid, vil jeg svare til Øklands siste påstand. Lesing krever svakhet og usikkerhet, skriver Maurice Blanchots i essayet ”Å lese”. En slik form for ydmykhet gir gjenklang til mitt møte med Kate Næss sine dikt. Lesingen har utløst atskillig tvil og ambiguitet: Hvor er disse diktene? Hvor går de, og hva vil de med meg? Hvordan angår de meg som leser? Med andre ord gjør diktene meg som leser usikker. Og kanskje sier nettopp dét noe om litteraturens stedløse sted, jevnfør Blanchot sin tenkning. Hos Blanchot handler dette sannsynligvis om at han oppløser kjente dikotomier, og i tekstene til Kate Næss om at de tidvis fremskriver litterære topos fjernt fra vår fenomenverden, eller at de oppløser hierarkier, og fremskriver nærmest paradoksale steder.

Kate Næss sin måte å skrive dikt på, må også få konsekvenser for vår lese måte. Her er det ikke bare å følge et poetisk resonnement gjennom versene. En mer gangbar lesemetode vil kanskje være den sentrumsløse lese måten Atle Kittang angir for Stéphane Mallarmés kompliserte poesi: ”Ofte må ein leite seg fram til eit orienteringspunkt ein eller annan stad inne i teksten, og så i konsentriske sirkelar lese seg utetter mot ytterkantane”.³¹

Fremgangsmanøver

Dette er først og fremst en studie av den poetiske skapelsen slik den finner sted i Kate Næss sitt poetiske univers i noen av hennes dikt. Selvsagt ligger det teoretiske anskuelser til grunn for min optikk. Oppgaven foregir ikke å redegjøre uttømmende for studiens teoretiske forankring, nemlig essays av Maurice Blanchot. Under arbeidet har også andre litteraturfilosofier fått betydning for lesningen. Viktigst blant disse er den franske fenomenologen Gaston Bachelard og den tyske kunstfilosofen Theodor Adorno. Jeg har ønsket at lesningene skal ha en konkret stofflig forankring i diktene, for så å la refleksjonen omkring diktene vise vei mot aktuelle teoretiske

³¹ Atle Kittang, *Møtestader, Utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1988, s. 55

muligheter. Med andre ord vil jeg la konkrete elementer i diktningen lede oss til en mer litteraturfilosofisk diskusjonshorisont.

For også lesning har noe ikke-verbalt ved seg, en ren sanselighet slik vi kan finne den i den estetiske erfaringen av musikk og andre kunstformer. Dette er et viktig aspekt all den tid diktlesing innenfor en akademisk diskurs ikke kommer utenom å transkribere fra en poetisk diskurs til en annen og akademisk. Det hviler naturligvis noe selvsagt over en slik påpekning, og vi kan lett bli fristet til å henfalle til slitte termer som ”det uutsigelige” ved diktning generelt, og poesien spesielt. Men mer enn å la teorien bli en tvangstrøye, har det vært et siktemål hele tiden å la poesien være i forgrunnen. Mine nedslag kommer tidvis til å være tematisk orienterte, og noen ganger mer innsiktet på det formelle aspekter ved diktene. Eller formulert bedre av Adorno: ”Man forstår ikke et verk når man oversetter det til begreper, men heller når man har dukket ned i dets immanente bevegelse; jeg vil nesten si, når verket er gjenkomponert av øret i overensstemmelse med dets egen logikk, gjenmalt med øyet, når det lingvistiske sensorium taler i tråd med det.”³²

Oppgavens gang

Oppgaven består av nærgående lesninger av billedstrategiene i tre dikt med påfølgende litteraturfilosofiske ekskurser til Blanchot. Hver analyse har sin egen problemstilling.

I første kapittel leser jeg diktet ”Havfolket”. Her argumenterer jeg for hvorledes billedstrategien i diktet er konstituert av tilsynekomstmotiv, utvidede metaforer, og hvordan diktets billeddannelse skaper en egen orden. Blanchots begrep om av-verking (*desoeuvrement*) synes å ha relevans for lesningen av diktet. Her er problemstillingen: ”Hvordan skapes poetiske bilder hos Næss”?

³² Theodor Adorno, *Musikkfilosofi*, overs. av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik, Pax, Oslo, 2003, s. 191

I kapittel to knyttes diktanalysen til Blanchots begrep om *den andre natten*. Å koble Blanchots begrep til billedstrategien i diktet åpner for å tenke ”Havfolket” som en tematisering av poesiens egne fordring om å konfrontere en form for fravær. Avslutningsvis vil jeg også knytte aspekter ved diktet til Nietzsches antinomi om det apollinske og det dionysiske, og åpne for at diktets bilder har en dionysisk effekt.

Tredje kapittel er viet lesningen av ”Formørkelse” med problemstilling: ”Hva er det poetiske bildet?”. Her argumenterer jeg gjennom diktet og Blanchot for hvordan det poetiske bildet ikke utelukkende kan tenkes tropologisk eller fenomenalt, men også må forstås som en modalitet ved det værende.

I fjerde kapittel leser jeg det metapoetiske diktet ”Bekjennelse” og argumenterer for at diktets billedstrategiske tvetydighet, motivisk som strukturelt, betoner diktning som koblet til både en teknisk kunnen, og dragingen mot noe inhumant. Slik synes diktet å gå på tvers av den vestlige poetikkens polarisering av diktekunsten som noe opphavelig guddommelig og mystisk (Aristoteles) mot en kontrasterende tanke om diktekunsten som håndverkmessig og teknisk kunnen (Platon). Dobbeltheten som diktet artikulere, vil så bli drøftet opp mot Blanchots essay ”Sirenenes sang” fra *The book to come*. Problemstillingen her er ”hvorfors dikte?” Avslutningsvis følger en konklusjon for diktstudien som helhet.

Skammen over å være menneske, finnes det noen bedre grunn til å dikte?

GILLES DELEUZE

KAPITTEL EN

En lesning av diktet ”Havfolket”

Eller: Hvordan skapes poetiske bilder hos Næss?

”Det er fabuleringens oppgave å oppfinne et folk”, skriver Gilles Deleuze i *Critique et clinique*.³³

Og diktet jeg nå skal lese, går langt i å oppfinne et folk som ”mangler”. Diktet tar oss til et slags omvendt rike, til hydrosfæren, hvor det ikke er grobunn for menneskelig liv, men hvor det likevel utspiller seg et slags liv, og en serie bevegelser, en kontinuerlig *rørsle* hinsides våre forordninger. Hva kan dette diktet si oss om poetisk skapelse? Jeg skal vise hvordan det komplekse diktet selv løser oss fra bilde til bilde. Men hva slags bilder taler vi her om? Jeg vil ordne lesningen systematisk og strofevis fordi jeg er interessert i hvordan diktet konstitueres av en avansert arkitektur som hele tiden gir utkast til metapoetiske emblemer og problemstillinger.

Med andre ord er vi her ved første del av oppgavens problemstilling: Hvordan dannes poetiske bilder hos Næss? Min metode for å besvare dette spørsmålet vil være å studere diktet inngående, fordi litteraturvitenskapen ikke må glemme sitt opphav og primære studieområde, diktet selv. Jeg ønsker å få diktet i tale for å avlytte de bevegelser som her står på spill. Dette diktet interesserer meg fordi det fremviser en sanselighet og et begjær i fremskrivingen av bilder som avløser bilder, av nye ordsammenstillinger, ved nyord og fenomen som ikke er sporbare i en fysisk verden. Samtidig er det som om diktet vender seg bort fra det som er hjemlig, og i denne vendingen også aksentuerer noen metapoetiske problemstillinger. Mot slutten synes diktet også å dreie refleksjonen mot seg selv, og dermed tenke over diktningen som fenomen. Diktet anskueliggjør

³³ Gilles Deleuze ”Litteraturen og livet”, overs. av Ingrid Nielsen, i AUDIATUR- katalog for ny poesi (red. A. Lindholm) Bergen 2005, s. 215

også aspekter ved fortolkninger av dikterinstansen. Vi har å gjøre med et dikterisk ”vi” som blir et dikterisk ”jeg”, som etter hvert begir seg inn i en refleksjon over diktningens vesen.

Diktningens nøkkeltroper forkastes.

Jeg vil også benytte denne lesingen til å belyse problematiske aspekter ved Jan Erik Volds lesing av Næss sin poesi, ettersom Vold kobler diktets jeg til det biografiske jeget, og går grundig til verks med å identifisere visse språkfigurer og motiver som emosjoner hos forfatteren.³⁴ Vold forvalter og formidler en lyrikkforståelse preget av romantisk tankegods, hvor poesien forstås som individets uttrykk. Denne lesingen søker en annen vei. Jeg er interessert i språkskapelsen som pågår i diktet, i ambivalensen i bildene, og i det flyktige som skrives frem gjennom motiver som ”våte flammer”, ”synkende fugleskrik” eller ”solstrålespyd”. Svarer disse bildene for noe annet enn seg selv? Eller har de også en funksjon i form gjennom å utsi noe om litteraturens vesen? Med andre ord: Er de kun bestanddeler på diktets motivnivå, eller gir de antydninger om å være metapoetiske figurasjoner som kan lede oss inn på en diskusjon om poesien selv, i alle fall slik den fremstår i Kate Næss sin tapning?

Og hva er det attraktive ved et dikt som dette? Hvorfor dras vi mot dette diktet, til disse grafiske kodene på papir, når det lesingen tilbyr oss, er det Freud betegner som ”unheimlich”? I ”Havfolket” dreier det seg om fortæring, død og fuglesang som er på sikker vei mot forsvinning. Via en kort og ekspressiv tekst, begrenset til fire strofer, skapes gjennom bildene som tilbys, en språklig fornemmelse av overskudd, men også av uhygge.³⁵ Som mennesker er vi temporale

³⁴ Michel Foucault problematiserer lignende fenomen i *Diskursens orden* hvor han utlegger at innenfor den vitenskapelige diskursens orden har forfatterhenvissningen nærmest blitt utslettet som sannhetsprov, mens det motsatte fortsatt er tilfellet for den litterære diskurs: ”Forfatteren er det som gir fiksjonens urovekkende språk dets enheter, dets koherensknuter, dets innpoding i virkeligheten.” Et slik ”identifiserende” fortolkningsprang som Vold foretar seg i Næss-lesingen, bør utfordres fordi det stenger for lesingen av et mer nøytralt subjekt eller upersonlig jeg-instans som utsigelsesposisjon i teksten, og det begrenser blikket for teksten som et avansert språkarbeid, og reduserer det til ”levd liv” og biografisme. Michel Foucault, *Diskursens orden*, overs. av Espen Schaanning, Spartacus, Oslo, 1999, s. 18

³⁵ Adorno kommenterer dette i *Estetisk teori*: ”Hvis et verk ikke er gjennomkomponert, ikke formet, mister det nettopp den ekspressiviteten som var det det ville oppnå ved å gi dispensasjon fra det anstrengende arbeidet med

skapninger med vår slutt som vår horisont, vi er endelige, døden arbeider i oss, og vi har en vissthet om dette. Grensen mellom liv og død oppleves som absolutt. Slik er det ikke i dette diktet. Her er det et totalt opphør av eksistensielle grenser, og på den måten kan man argumentere for at dette ikke er et eksistensielt dikt. Her gis få svar på hva det vil si å være menneske. Den poetiske bevegelsen i diktet viser med all tydelighet at dette er dikt som vender seg bort fra den menneskelige virkeligheten. Men til hva? Vi skal følge diktets forløp for å utforske dette.

HAVFOLKET

På havets bunn
skinner månen med tredobbelt sigd.
Tennes en lampe av sol på stranden
Gir den gjenskinn i våte flammer her nede.
Vi er omgitt av myke planter
og streif av synkende fugleskrik.

Stundom ser jeg ringer i vannet
fra dem som sanket stener ved fjære
og falt.
Jeg hører den bløte gjørmen
Suge i andres føtter
rop fra en klippehule
hvor noen er innestengt
Og flokker av nylig døde
flyter forbi gjennom urskog,
stiger med oppblåste lunger mot stranden
der morilden eter alle spor.

Kunne jeg stanse de synkende skrik,
stilne rop ved å snekre en himmel,
lage et våpen av solstrålespyd,
hugge vei mellom stener og tang.
Noen har snekret en flåte av tre,
bedt meg finne verktøy og nøkler på land.

Men jeg tør ikke seile i pålandsvind
mot et rike jeg aldri har sett:
Jeg er redd for å drukne i lys og luft
når lavvannet faller fra flåtens bunn
og uvær av sol slår ned

formen; og den angivelig rene form som skjuler uttrykket”, overs. av Arild Linneberg, Gyldendal, Oslo, 2004, s. 204

Tittelen

Diktet er konstituert av fire strofer med uregelmessige mønster og frie vers. Versene inneholder henholdsvis 7, 11, 6 og 5 verselinjer. Typografisk går diktet over to sider. Vi skal lese oss trinnvis og systematisk gjennom diktet, og begynner med tittelen. Allerede diktets tittel, ”Havfolket”, angir at det lyriske viet i diktet er situert i en spesiell verden, ikke i den vanlige, men i en submarin. Gjennom tittelen blir flere av diktets indre motsetninger og spenninger introdusert via betegnelsen ”havfolket”. Tittelen navngir altså en populasjon, en samling skapninger, som både er avpersonaliserte og imaginære. De befinner seg i hydrosfæren hvor det reelt ikke er vilkår for menneskelig liv.³⁶

Tittelen konnoterer altså til en sfære utenfor menneskets sted. Topografisk ansporer tittelen også til diktets romlige fremstilling, havet og det oseaniske, og følgelig noe avgrenset, men samtidig grenseløst. Diktets topografi er dermed ambivalent og henviser til diktet som fremskapende, fri for mimesis og som en særegen form for litterær presentasjon av en verden som ikke ligner vår egen. Figurasjonen ”havfolket” er altså en imaginær størrelse. Og i dette diktet skal det tales fra ”et annet rike”, noe som bare er mulig i et dikt. Med andre ord vil tittelen være førende for min lesing fordi den så tydelig anskueliggjør diktningen som flukt og imaginasjon.

Første strofe: Bedragerisk lys

Og hvordan er det i dette riket? Jo, det sier første strofe noe om:

På havets bunn
skinner månen med tredobbelt sigd
Tennes en lampe av sol på stranden
gir det gjenskinn i våte flammer her nede.
Vi er omgitt av myke planter
og askeblomster som lyser

³⁶ Også bruken av betegnelsen ”folket” gir indikasjoner om at vi ikke kan identifisere disse språkfigurene som vanlige mennesker, jordiske skapninger. Kafka skriver eksempelvis om ”musefolket” i novellen ”Josefine, sangerinnen eller musefolket”. ”Folket” har dermed ikke bare menneskelige konnotasjoner. Og her er vi dessuten på havsens bunn hvor mennesker ikke finnes.

med streif av synkende fugleskrik

Diktets første strofe fremskriver og beskriver universet som foreligger og som havfolket bebor: ”På havets bunn / skinner månen med tredobbel sigd.” Diktet åpner med en stedsangivelse: ”på havets bunn”. Vi er nederst i hydrosfæren. Det neste vi får vite er at her i havriket fremtrer måneskiven trippelt. Den særegne fremstillingen av månen, forstyrrer den kosmiske geografien og bryter dermed med en mimetisk anskuelse. Månen fremstår, eller i hvert fall, sanses, som annerledes, som med ”tredobbel sigd”. Her er ingen identitet mellom vår fysiske verden og den som fremstår i dette diktet.

Til tross for at havbunnen vanligvis tenkes som omsluttet av mørke, er det her antydninger til lys (via måneskinn). Men tilstedeværelsen av ”måneskinn” hentyder til at dette er et indirekte lys, og et kaldt lys (i motsetning til sollys avgir jo ikke månelys noen varme), og månen er ikke en opprinnelig, men en sekundær lyskilde. Månens lys er et gjenskinn, og gjenskinner bare det som allerede skinner. Tilsynekomsten av lys er altså som et slags illusorisk lys, et tilsynelatende og indirekte lys. Dermed kan vi si at månens lys er bedragersk, fordi kun tilsynelatende er månens skinn dens eget. Slik kan vi si at lysmetaforene er tomme synsforekomster som opererer som bilder.

Trippel måne

Hva så med månen som dette illusoriske skinn kommer fra? Jo, månen fremtrer med ”trippel sigd” og bryter dermed med det regulære månebildet slik det vanligvis avtegner seg i vår fysiske verden. For her er månen multiplisert med tre, i ett bilde. At månen her fremstår som helt annerledes enn i vår fenomenverden, gir indikasjoner på at universet som her beskrives, er fundamentalt annerledes organisert. Vi har konstatert at månen skaper et falskt og kunstig lys som skaper skinn på havets bunn. Men vi kan ikke vite for sikkert om månen fremtrer slik i

serielle apparisjoner og lysende tilsynekomster på grunn av det dikteriske viets blikk. Muligvis ser vi månen gjennom dette ”rommet” av hav – med bølger og krusninger – som forklarer at månen ikke bare avtegner seg dobbelt, men trippelt. Kan hende sier dét noe om at den sansingen som skjer i havriket er fordreid. Det er også mulig å argumentere for at månen er situert på havbunnen, i likhet med diktets vi, og at vi altså har en omdreining av kosmosmotiver.

Vi går videre til tredje verselinje: ”Tennes en lampe av sol på stranden / gir den gjenskinn i våte flammer her nede”. Universet utlegges og forklares her med sine prinsipper og forordninger, og med en fenomenalitet som beskrives som annerledes via de konsekvens-logiske prinsippene om lampen som tennes på et sted som bare grenser til dette, men som fungerer som lyskilde på den mørke havbunnen.

Disse verselinjene fortsetter med å ta i bruk lysmetaforer for å beskrive havuniverset. Også her kan vi merke oss at det er innslag av *denaturalisering*. ”En lampe av sol” må kunne leses som en kunstig lyskilde, og som et kulturprodukt. Eller tenkt og lest litt annerledes: Metaforen tar solen i retning av et menneskeskapt apparat. Verselinjen innskriver både nærhet og avstand til det livet som er distansert fra havbunnen, eller det som vi forstår som ”her nede”, altså diktets sted. For hvis noen (en hånd, et menneske?) tenner lampen av sol, gir den bare gjenskinn, altså en slags refleksjon eller billedlig ”ekko” i flammene her på havbunnen. Fenomenverden synes å være forlatt, eller kan bare spores som rest eller gjenskinn.

Strofen forteller oss dessuten at fra havrikets perspektiv synes det ikke å være forskjell på natur kontra ikke-natur. Solen som er ur-emblemet for natur har her fått kulturell valør. Nevneverdig er dessuten diktets interesse for ”stranden” som kan leses som grensen mellom hav og ikke-hav, og kanskje dermed også som grensen for diktets sted, som en grense mellom havliv og jordeliv som diktet også senere vender tilbake til.

Flamme

Den tredje lysmetaforen som opptrer i diktet er ”våte flammer”. Først kan vi spørre: Hva gjør en flamme på havets bunn? Forening av elementene ild og vann er fysisk umulig ettersom vann destruerer og fortærer flammen. Men i dette diktet blir den naturgitte orden utfordret gjennom at språkkonstruksjoner som våte flammer er operative. Flammen finnes i diktet som et oksymoron, et umulig bilde. Det er faktisk dobbelt umulig, ved først å forekomme i hydrosfæren, og dernest ved å være konstruert av både ild og vann.

Flammen skaper dessuten en romlig dimensjon i diktet. Den er vertikal og skaper regioner av lys, i dette tilfellet på havets bunn. At flammen forekommer i hydrosfæren er allerede paradoksalt, men også i seg selv kan flammebildet tenkes som en kontradiksjon. For en flamme gir skinn av nærvær, men er i realiteten en tilsynekomst som varsler sin egen utslettelse. Flammen tilintetgjøres ved å blusse opp. Samtidig som ilden som bilde er knyttet til nærvær, er den altså knyttet til noe negerende, til fravær og forsvinning.

Hva har denne utlegningen av flammen som fenomen å si for lesningen av diktet, og for problemstillingen ”hvordan dannes poetiske bilder hos Næss”? Konkret vil jeg koble dette til forekomsten av lysmetaforer i første del av strofen. Jeg har allerede konstatert at det lyset som fremtrer i diktet og i havuniverset, har drag av å være billedmessig, eller å være noe som trer frem og dermed er tilsynelatende (måneskinnet, gjenskinnet fra noe på grensen til det hydrotopiske, via sollampen på stranden, og her oksymoronisk: våte flammer). Med andre ord, de tre tilsynekomstene av lys i diktet er illusoriske og flyktige størrelser. Det som viser seg, er i ferd med å forsvinne. Månelys opptrer kun til bestemte tider av døgnet, og oftest i mørket. Flammen er

også flyktig og utdøende.³⁷ Her opptrer altså en rekke visuelle intensiteter som er knyttet til destruksjon og fravær. Dermed kan vi si at dette er alle bilder som fremviser sin egen flyktighet.³⁸

Vi leser videre. Gjennom de fire første verselinjene har vi blitt introdusert for havbunnens sansemessige logikk. Først den sansemessige logikken, så følger en beskrivelse av omgivelsene på havbunnen gjennom strofens tre avsluttende verselinjer: ”Vi er omgitt av myke planter / og askeblomster som lyser / med streif av synkende fugleskrik”. For første gang introduseres en form for dikterisk ”nærvær” ved bruken av personlig pronomen. Så fortsetter beskrivelsen av det submarine miljøet, og dets underlige form for botanikk.

Materie kobles her til lyd og imaginære språkstørrelser.³⁹ Benevningen av ”planter” er verdt å merke seg som det første *organiske* bildet som introduseres i dette universet. Og igjen er diktets ”vi” omsluttet av et paradoksalt bilde i form av ”askeblomster”. Dette kan leses på flere måter, som blomster av aske, eller blomster som vokser ut av asken. Aske er som kjent et resultat av brann og destruksjon. Som realia er asken det som blir tilbake av brennbart materiale etter en fullstendig forbrenning. Fargen veksler mellom sort og hvit, alt etter hvor utbrent gjenstanden er. Det interessante er at askeblomsten i diktet får funksjon som lyskilde. Med andre ord, en av lyskildene som finnes her i havriket, stammer altså fra askeblomster, fra aske. Oksymoronet åpner gjennom asken for konnotasjoner til brann eller tap. Det er nærliggende å tenke figurasjonen av ”askeblomster” i tilknytning til blomstens betydning som poetisk emblem.⁴⁰

³⁷ I denne sammenheng er det også verdt å minne om hvordan Freud tenkte flammen som en mediator mellom det fremtredende og det forsvinnende, og hos Adorno er fyrverkeriet, *den absolutte apparisjon*, som fremviser sin egen flyktighet gjennom visuell intensitet, også et bilde på kunstens karakter av tilsynekomst, Adorno: *ibid* s. 59.

³⁸ *Flammen og ilden* er dessuten gjennomgående motiv når Næss dikter metapoetisk om språklig skapelse, dette kan kobles både til skrivingens begjærlige kraft, men kanskje også mot den tvil og flyktighet som preget hennes korte poetiske virke, med tanke på det begrensede antall utgivelser. Eksempler er diktet ”Ildfuglen”, og ”Om det du tror”: ”Du sier / Fortvil ikke / selv om ilden går ut / Ensomheten/Jeg sier/ Brannen kan slås ned/ Flammen kan gå ut / Men ilden/ ligger hele tiden i bakhold, Næss: *Ibid*, s.131

³⁹ Med ”imaginær språkstørrelse” tenker jeg her på forekomsten av ”askeblomster” og også dette at disse blomstene har ”streif av synkende fugleskrik”, en hendelse som bare er mulig i fiksjonen.

⁴⁰ Paul Celan skriver også om *askeblomsten* i diktet. ”Jag är ensam, jag ställer askblomman i glaset fullt av mogen svårta. [...] fra samlingen *Mohn und Gedächtnis* fra 1952, I denne sammenhengen er det interessant at Næss gjendiktet Celan til norsk.

Språkskapelse eller begynnelsens blomst?

Men askeblomster kan også leses annerledes og mer ”bokstavelig”: som blomster fra ask, fra ur-treet. Hva betyr i så fall dét? Askeblomst er en ustabil retorisk figur. I havriket vokser en blomst som på samme tid kan tolkes som destruksjonens blomst og begynnelsens blomst. Den kan leses både som en språkskapelse og som en blomst fra ur-treet. Blomsten stammer både fra utslettelsen og fra begynnelsen i min fortolkning av diktet. Med andre ord: I dette riket kan ikke begynnelse og slutt skilles.

Askeblomstene blir fremstilt ved at de lyser ”med streif av synkende fugleskrik”. Her blandes både visuelle og auditive momenter, lys og lyd i synestesi, altså sanseblanding. Forekomsten av fulger og fugleskrik er interessant som metapoetisk kjernesymbol. Atle Kittang gjør i en artikkel rede for fuglemotivet i poesien, og bemerker hvordan poesiens fugler er irrealistiske og hvordan fuglesangen utgjør et bilde på poesien selv.⁴¹ Men her er det altså fugleskrik som forekommer. Skrik er intensivert, oftest ukontrollert form for lyd. Siden fuglemotivet figurerer som skrik kan det kanskje tenkes som en dekonstruksjon av det tradisjonelt romantiske fuglesang-emblemet. Samtidig merker vi oss at bildet er dynamisk: fugleskrikene er ”synkende”. Det er vanskelig å avgjøre om dette vil si at fugleskrikene forflytter seg nedover, vertikalt i havriket, og i diktet, eller om vi heller bør forstå det slik at fugleskrikene sonorisk er i ferd med å fade ut. Et fugleløst rike, eller et rike med kun rester av fuglesang, kan leses som disharmonisk og uhjemlig, og innvarsle skrekk.⁴² Og førstestrofen slutter slik: Med skriket fra fuglene som er i ferd med å forstumme, eller i det minste bevege seg nedover i hydrosfæren. Strofen slutter altså med et bilde av bevegelse.

⁴¹ Kittang: *Møtestader*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1988, s. 51

⁴² Også Adorno reflekterer over fuglenes sang: ”Alle synes fuglenes sang er skjønn; ikke noe følende menneske, med levende rest av europeisk tradisjon i seg, som ikke blir rørt av lydene fra en svarttrost etter regnet. Likevel ligger det skrekkelige på lur i fuglesangen, fordi den ikke er en sang, men adlyder den makt som holder dem fanget. Skrekken viser seg også i fugletrekkenes trussel; i den gamle spådomskunst betød de alltid uhell. Adorno: *Ibid*, s. 123

Oppsummering første strofe

I diktets første strofe beskrives havuniverset, diktets sted. Og det gjøres gjennom oksymoroner, gjennom innstiftingen av en irregulær logikk og framskrivingen av et transformert univers med helt egne lover. Jeg bemerket også de metapoetiske emblemene som jeg mener å spore i verselinjene med fugleskrikmotivet, ved kosmiske motiver som sol og måne som er vridde og inngår i andre konstellasjoner enn i vår fysiske verden. Jeg var dessuten opptatt av lysmetaforene som preger strofen: Lyskildene finnes kun som serielle tilsynekomster og gjenskinn. Samtidig festet vi oss ved fremtredelsen av flammen og dens pendlende posisjon som både nærvær og fravær.

Andre strofe: Sug fra gjørmen

Her beskrives tilveksten til det undersjøiske universet. Dessuten endres det lyriske subjektet i diktets andre strofe, den lengste i diktet, fra et ”vi” til et ”jeg”. I denne strofen blir naturkreftene påtagelige, dødsfigurasjonene er mange. Strofen spiller dessuten på lydlige effekter, særlig den repetitive bruken av ø-lyd og alliterasjon ved bruk av s-ord.

Stundom ser jeg ringer i vannet
fra dem som sanket stener ved fjære
og falt.
Jeg hører den bløte gjørmen
suge i andres føtter,
rop fra en klippehule
hvor noen er innestengt.
Og flokker av nylig døde
flyter forbi gjennom urskog,
stiger med oppblåste lunger mot stranden
der morilden eter alle spor

Hva skjer så i strofe to? I første verselinje blir diktets *vi* innskrenket til et poetisk *jeg* som heretter forblir den talende instansen i diktet. Mens den første strofen redegjorde for havuniverset som verden, beveger vi oss nå mer inngående inn i hydrosfærens særegne bilder. Også her er flere sanser virksomme. Strofen åpner med det poetiske jegets blikk og iakttagelser: ”Stundom ser jeg

ringer i vannet / fra dem som senket stener ved fjære og falt". Tilsynelatende beskriver disse verselinjene spor etter menneskenes inngang til havriket, og kanskje dødsriket? For et fall i sjøen ved lavvann, må kunne leses som drukning, og som en konsekvens av at kroppene plutselig trekkes ned av vannets strømminger. Bruken av ordet "faller" markerer dessuten en plutselig (ikke-villet) bevegelse. Det er også interessant å merke seg at det ikke er de som faller som blir sett av det poetiske jegets blikk. Deres nærvær trer kun frem som bilder av fravær: spor, ringer og refleksjoner i vannet.

Hele andrestrofen er sentrert rundt det poetiske jegets sansinger og observasjoner av bevegelsene som foregår i havfolkets rike. Her er vertikale bevegelser fra med fokus på overganger fra en verden til en annen. Og overgangen til dette riket beskrives gjennom diktet som brå og ikke-intendert (menneskene er der for å samle steiner, men faller). Billedbruken er også utpreget kroppslig.

Det fins også andre bilder som gir fokus til de som er ved å dø, eller som nettopp har dødd. For det første hører det poetiske jeget "den bløte gjørmen" som suger i andres føtter. Å suge (til seg) vil vanligvis si å trekke til seg med uimotståelig makt. Her er det sterkt oppbløtte mudderet, *gjørmen*, som suger til seg individer. Kanskje er det de nylig druknede som fanges av gjørmen etter ankomsten til dette havriket. Gjørme har en fortærende effekt, men her er det bare lydene av gjørmen i føttene som sanses av det poetiske jeget ("Jeg hører den bløte gjørmen"). Dette åpner for å lese bildet slik at bare kroppens ytterste deler, føttene, fremstår som ufortærte av naturkreftene i mudderet.

Men det er ikke bare "gjørme-bildet" som fungerer som en dødsfigurasjon. For det poetiske jeget hører ikke utelukkende den surklende lyden av gjørme i andres føtter. Også "rop fra en klippehule" høres i det hydrosfæriske. *Røp* er lyd fremstilt over avstand med høy og lydelig røst,

og når ropene kommer fra en klippehule ”hvor noen er innestengt”, gir dette grunn til å tolke det slik at ropene kommer fra mennesker eller folk i fare. *Klippehuler* er hulrom i materien med trange åpninger som dermed gjør det vanskelig å unnsnippe, komme seg ut. Og strofen indikerer også at menneskene er innesperret i disse hulrommene. Slik varsler både gjørme-bildet og hul-bildet *fare*. Gjørmen er oppslukende og fortærende, mens hulen lukker inne. For begge disse bildene gjelder dessuten at det er naturens krefter som virker destruktivt. Men det poetiske jeget ser verken menneskene som fanges av mudderet, eller hvordan hulrommene omslutter de nyss ankomne til havriket. Det er gjennom høresansen at det poetiske jeget hører suget og ropene.

Hva vet vi så om billedbruken i denne strofen? Jo, de poetiske bildene indikerer både grenseoppganger og grenseoppløsning. Her er mennesker som blir en del av det store oseaniske altet, men det lyder også rop fra mennesker (”noen”) som er innestengt i en klippehule.⁴³ Og her fremskrives bilder av ”noen” som er i fare, som er ved å slukes av jorden, gjørme, grotter og andre naturfenomen som lukker inne eller fortærer.

Produksjon av død

Det er interessant å merke seg fremstillingen av kroppene som inngår i denne strofen. Som vi har vært inne på, går det en vertikal linje i strofen, gjennom kroppene som *faller*, i en nedadgående linje, mot havets bunn. Samtidig er det figurer i diktet som tilsynelatende innskrives i en stillstand fordi disse er innestengt i en klippehule. Herfra lyder både rop (bønn om hjelp?) og lyder fra gjørmen (naturens fortæring?). Dette trenger nødvendigvis ikke leses som ren stillstand, vi kan også argumentere for en endring i situasjonen: Disse kroppene i hulen synes å være på vei inn i jorden. Og vil disse også fortæres, etes som åtsel av naturen? Er de på vei tilbake til naturen slik gjørmen suger føttene og kroppene til seg? Det kan synes slik. Vi må lese resten av strofen til endes for å følge havrikets billedbevegelser.

⁴³ Denne fremskrivingen av en hule i hydrosfæren konnoterer til *Odyseen* til sjømonsteret Skylla som har halve kroppen i fjellhulen og fisker til seg (og fortærer?) ”seler og fete delfiner og stundom et større uhyre”. Homer, *Odyseen*, overs. av P. Østbye, Gyldendal, Oslo, 2000, s. 181

Og flokker av nylig døde
flyter forbi gjennom urskog,
stiger med oppblåste lunger mot stranden
der morilden eter alle spor.

Hva skjer så videre i diktets strofe? Jo, ”flokker av nylig døde/ flyter forbi gjennom urskog”. En *flokk* er vanligvis en større mengde av levende vesener som beveger seg, eller opptre sammen.

En flokk fremstår dessuten som ikke-individuert og anonym. Men denne bevegelsen i hydrosfæren markerer samtidig et opphør av liv, fordi det er ”nylig døde” som beveger seg i flokk. Slik synes strofens gradvis *anlivende* billedbruk å bli tydelig, først gjennom gjørmene som fortærer, så hulen som lukker inne, før dødsbildet blir absolutt i form av de ”nylig døde” som figurerer. Og hva mer vet vi om de nylig døde? Jo, de ”flyter forbi gjennom urskog”. *Urskog* betegner en skog som aldri har vært rørt av menneskehånd, og som derfor er tett og vill. Slik fremstår urskog som *ren natur*.

Men vi har ikke lest strofen til endes. De nylig døde ender ikke sin ferd i den hydrosfæriske urskogen, snarere flyter de gjennom, de passerer, i en horisontal bevegelse. Det som så skjer med disse kroppene, er at ”de stiger med oppblåste lunger mot stranden / der morilden eter alle spor”. Åndedretsorganene beskrives som *oppblåste*. Noe som er blåst opp, er vanligvis fylt av luft. Et påfallende merkelig bilde, i og med at vi kan lese disse kroppene som tilhørende flokken av druknende og døde. Det er således noe paradoksalt livgivende i fremstillingen av disse som akkurat er døde. Videre skjer oppstigningen i retning av *stranden* som markerer den ytterste randen av land hvor det støter mot hav eller sjø. Vi husker at stranden ble nevnt i første strofe som et lysbringende element fordi ”lampen av sol” avga visuelle refleksjoner på havbunnen. Vi kan også tenke oss at de druknende, de som sanket stener ved fjære, også ankommer havriket fra strandsonen, som slik kan tolkes som grensen mellom havriket og en mer fenomenal verden.

Siste rest av det menneskelige?

Men hva skjer når disse nylig døde har steget opp til stranden med luft i lungene? Lest i tråd med diktets egen logikk kunne vi tenke oss at det fantes en mulig redning ut av det fortærende, oppslukende, og tilsynelatende destruktive havriket. Men diktets sistestrofe åpner ikke for en slik vending. For hva hender så? Jo, ”morilden eter alle spor”. *Morild* er lysfenomen i havvann som blir frembrakt av småorganismer, planktonarter i bevegelse. Morild avgir vanligvis lys om natten, men i dette diktet har planktonforekomsten også fortærende egenskaper. *Å ete* vil si å fortære med grådighet, og det som skjer i dette diktet er at disse små, encellede organismene sluker ”alle spor”. Hvilke spor er det som slukes? Er det de siste spor av det menneskelige? Semantisk mener jeg vi må lese diktet slik. For de siste fire verselinjene beskriver de nylig dodes gjennomgangsreise gjennom urskogen før de stiger opp til stranden. Således virker det som om det er kroppene det ikke lenger finnes rester etter at morilden har virket på fortærende vis.

Omdannelse og tilblivelse

I havriket flyter altså døde rundt i en verden uberørt av mennesker. Slik synes det å være dødsriket som fremskrives her. Selv den siste grensen overskredet, og de ontologiske skillelinjene tilbakelagt. Hvordan skal vi lese denne poetiske fremstillingen av ”nylig døde”, innestengte kropp og kropp i fall gjennom havet? Skaper ikke disse alle sammen bilder av død og produksjon av død? Det er morbide figurasjoner av kropp, i overgangen mellom levende organismer, kropp som er på vei til å bli lik, og som allerede er blitt lik.

Gjennom disse fremstillingene av død, synes kulturens absolutte skille mellom liv og død å bli utfordret. Således kan heller ikke døden leses som det rene intet i dette diktet. De døde kroppene synes å fortsette en slags tilværelse i havriket. Denne produksjonen av død kan ikke leses rent negativt, men snarere som en ”produktiv” form for død. Kroppene synes jo å innlemmes i

havriket og dermed bidra til en morbid form for ”befolkningsvekst” til denne hydrosfæriske populasjonen. Her er et metamorft kretsløp av destruksjon, men også av omdannelse og tilblivelse.

For vi har å gjøre med kadavre, døde kropper som flyter mot land. De har oppblåste lunger. Det er altså en drift, en gjennomgående strømning i diktet, ut og inn av havriket, gjennom fortæring og destruksjon, altså ingen ro eller stabilitet, men kontinuerlig rørsle. For andrestrofen slutter slik: ”der morilden eter alle spor”. Igjen har vi å gjøre med et lysfenomen i havet, ett som bare har tilsynekomst når det er mørkt. Strofen ender i en form for utslettelse. Men utslettelse er også bevegelse, og igjen er det lyset som virker destruktivt – ved at morilden konsumerer restene av det menneskelige.

Oppsummering, andre strofe

Jeg skal oppsummere mine funn så langt: Førstestrofen dannet premissene for topografien i diktet, og forteller om elementenes logikk og fremtredelse. I andre strofe skjer det forflytning ved at diktets *vi* nå forlates. Blikket begrenses til ett dikterisk ”jeg”. Utsigelsesposisjonen må vi behandle mer inngående senere, vi nøyer oss med en konstatering i denne omgang.

Deretter følger andrestrofen som kretser om det dikteriske jegets observasjoner av forflytninger og bevegelser i universet som fremskrives gjennom diktet. Jeg la merke til at det hele tiden er på gang en produksjon av død, bliven-død og også beskrivelse av allerede døde, og til slutt av fortæring. Men bildeelementene er ikke bare i form av tydelige dødsfigurasjoner, *urskeg*, lunger fulle av luft har positiv, livgivende valør. Vi kan også merke oss strofens repeterende struktur. Den åpner med observasjonen av ”ringer i vannet” som kan leses som spor, ekko, refleksjon av noe menneskelig. Men strofen slutter med at alle spor fortæres.

Tredje strofe: Imaginasjon og snekkerkunst

I forhold til dødsfigurasjonene i den omfattende andrestrofen, tar diktet nå en merkverdig vending. Mens den forrige strofen fremskrev hvorledes havriket fortøner seg mer og mer fortærende og defenomenalt, hvor mennesker bare blir til åtsel for hydrosfærens aller minste organismer, handler diktets tredje strofe om det poetiske jegets oppbyggelige ønsker for tilværelsen i hydrosfæren. I denne strofen skjer en vending i diktet hvor det poetiske jeget synes å ville bygge og bo i hydrosfæren:

Kunne jeg stanse de synkende skrik
stilne rop ved å snekre en himmel
lage et våpen av solstrålespyd
hugge vei mellom stener og tang
Noen har senket en flåte av tre
bedt meg finne verktøy og nøkler på land

Hva skjer i denne strofen? Vi går fra det dikteriske jegets observasjoner av hydrosfærens spesielle forordninger og fortærende bevegelser, til en slags refleksjon over havriket. Hva går så denne ut på? De fire første verselinjene innledes med *kunne jeg*. ”Kunne jeg” er et *interrogativ*, og grammatisk betyr dette at avsenderen ikke uttrykker en påstand, men derimot et ønske, noe som ikke er. Hva er det så det poetiske jeg ville kunne? For det første vil det poetiske jeget ”stanse de synkende skrik”. Denne verselinjen synes å vise til diktets første strofe og ”synkende fugleskrik”. For det andre vil jeget ”stilne rop ved å snekre en himmel”. Slik jeg tolker diktet, må *rop* i denne sammenhengen, referere til strofe to, og ropene fra klippehulen. De to første ønskene angår lydbildene i diktet. Det poetiske jeget vil ”stanse skrik” og ”stilne rop”. I forlengelsen av at den siste forekomsten av lyd, tar nærmest morbid karakter, må ropet kunne leses som et fortvilt dødsrop fra de innestengte i klippehulen. Slik fortøner det seg som rimelige ønsker fra det poetiske jegets side.

Metoden, derimot, fremstår som temmelig aparte. For det poetiske jegets planlagte fremgangsmåte for å dempe de hydrosfæriske lydene, er ved å ”snekre en himmel”. Hva vil det si å *snekre en himmel*? Enkelt sagt, vil det poetiske jeget tilvirke en himmel av tremateriale. Men himmelen er et lag med gass i atmosfæren og verdensrommet. Slik fremstår arbeidet som kuriøst og umulig. For her dreier det seg ikke om å snekre en vei mot himmelen, men å faktisk snekre en himmel på havsens bunn.

Og det poetiske jegets planer og ønsker, stanser ikke her. Jeget vil også ”lage et våpen av solstrålespyd”. Hvordan tolke denne verselinjen? Det dikteriske jeget søker her å konstruere et jaktredskap. Og hva slags materiale vil jeget bruke for å bygge våpenet? Jo, ”solstrålespyd”. Rent semantisk vil det bygge våpen av et annet våpen, spydet. Men dette spydet er dannet av solstråler, altså lys- og varmestraler fra solen. Igjen vil poesijeget skape ut fra noe som ikke egentlig har reell substans. Solstråler er bare en optisk tilsynekomst.

Den siste verselinjen som inngår i ”kunne jeg”, og således representerer det poetiske jegets ønsker for tilværelsen i det hydrosfæriske, er å ”hugge vei mellom stener og tang”. *Stener og tang* er naturlig og kontrastert materiale i hydrosfæren. Men hva innebærer det å ”hugge vei mellom stener og tang” slik det utledes i tredje verselinje i denne strofen? Tang er en alge som lever i havet, og som fester seg til havbunnen, gjerne til stein, og vokser derfra. Å *hugge* vil si å rette slag med en skarp gjenstand, og man hugger inn i noe. Derfor lyder det som en merkelig, og kanskje unødvendig oppgave ”å hugge vei” mellom sten og tang. Dette forsterker inntrykket av at det poetiske jeget er preget av forvirring.

I sum vil det poetiske jeget i denne strofen *stanse, stilne, snekre, lage våpen, hugge vei*. Men de ønskede handlingene fremstår som umulige, også i form av det poetiske jeget ønskede sluttresultat. For

det poetiske jeget vil ”sneke en himmel” og ”lage et våpen av solstrålespyd”. Ergo vil det poetiske jeget lage et våpen av en ren metafor og tilsynekomst.

Etter et åpningspremiss som ”kunne jeg (...)”, forventer vi oss et ”så ville”, hva ville da skje? Det forteller ikke diktet oss. I stedet fortsetter, og avrundes tredjestrofen slik:

Noen har senket en flåte av tre,
bedt meg å finne verktøy og nøkler på land

Vi får ingen fortsettelse på det poetiske jegets hypotetiske tanker for å bygge i havriket. I stedet avsluttes diktets nest siste strofe med beskrivelser av aktivitet. Et ubestemt *noen* har firet ned en bred og primitiv farkost, en flåte. Flåter brukes til vantransport, og anmodningen i strofens siste verselinje er tydelig: Et ubestemt noen har ”bedt meg om å finne verktøy og nøkler på land”.

Nøkler har flere betydninger. For det første er nøkkelen et redskap til å åpne og lukke en lås med. For det andre har nøkkel i poesien en bibetydning som nøkkelen til gåten, mysteriet, til koden eller forståelsen. Både verktøyet og nøklene skal finnes på land. Med andre ord befordres det poetiske jeget ut av hydrosfæren.

Før vi ser nærmere på hvordan det poetiske jeget svarer på anmodningen om å transporteres ut fra hydrosfæren, må vi drøfte nærmere hva slags skille i diktet dette markerer.

En avbrutt hypotese

For det blir etter hvert tydelig at vi i denne strofen befinner oss på et metanivå i forhold til de to foregående strofene. Mellom strofe to og tre inntreer diktets hovedskille. De to foregående strofene har jeg betegnet som *deskriptive*, mens denne strofen er *hypotetisk*.⁴⁴ Det dikteriske jeget

⁴⁴ Jeg tenker disse strofene som deskriptive innenfor diktets univers og diskurs, fra lesingens perspektiv er de selvsagt også *skapende*. Men dette skillet mellom beskrivelse og hypotese vil være viktig for min lesing av diktet og aksentueringen av metanivåer senere.

begynner på et hypotetisk arbeid som innledes av det modale hjelpeverbet ”kunne jeg”. Men den hypotetiske setningen fullføres ikke: Leseren venter forgjeves på konsekvensen av den hypotetiske innledningen. Dermed fullføres heller ikke det hypotetiske virket som jeget synes å angi. Og i denne hypotesen inngår en refleksjon over det foregående beskrevne univers.

Hva går så denne hypotesen ut på? Først vil jeget ”stanse de synkende skrik”. Dette ønsket synes å være forbundet med forekomsten av fugleskrik i diktets første strofe. Hver verselinje innledes deretter med håndverkmessige begrep: Det poetiske jeget vil ”stanse”, ”stilne”, ”lage våpen” og ”hugge vei”. Det lyriske jeget vil dermed bygge en verden, eller et ”hjemlig” univers, muligens for å utgrense skrikene. Er ikke dette heller poesi-troper? Og måten eller metoden er *solstrålespydet* som igjen er et overveiende poetisk fenomen, den er en metafor, eller en optisk tilsynekomst – en solstråle som har form av et spyd. Dermed blir det bare et illusorisk våpen som egentlig er en språkskapelse uten reell substans. Følgelig kan vi si at det poetiske jeget griper i tomme luften, eller tar feil av virkeligheten når det vil lage et våpen av et ”tomt” poetisk fenomen. Vi ser at jeget hypotetisk ikke forholder seg til substansielle redskap, men til poetisk skapte objekt som bare er mulige i språket og imaginasjonen. Utsier dette en slags negativ poetikk? Det vet vi ennå ikke. For vi venter på et tilsvarende svar på denne uavsluttede strofen.

Oppsummering, tredje strofe

Med andre ord påbegynner diktet noe som ikke avsluttes eller får konsekvens. Dette sier oss kanskje noe om hvordan det er å befinne seg i havriket: Bilder, imaginasjoner og fremtredener overtar for det substansielle, konsekvente og planmessige. I den kommende strofen forventer leseren et formelt gjensvar på hypotesen i tredje strofe. Det skal vi ikke få.

Fjerde strofe: Hvorfor er jeg så redd?

I den fjerde strofen gir det poetiske jeget en underliggjørende beskrivelse av det som ellers er hjemlig og livgivende:

Men jeg tør ikke seile i pålandsvind
mot et rike jeg aldri har sett:
Jeg er redd for å drukne i lys og luft
når lavvannet faller fra flåtens bunn
og uvær av sol slår ned

Den fjerde strofen starter med det poetiske jegets innrømmelse ("Men jeg tør ikke"). Her svares det for utlegningene i de to avsluttende verselinjene i strofen foran, hvor diktets jeg bebudes om å "finne verktøy og nøkler på land". Og hva er det som det poetiske jeget ikke tør? Jo, det tør ikke seile i pålandsvind mot et rike det aldri har sett. Dette er en underlig innrømmelse.

Pålandsvind er vanligvis et meteorologisk gode for den som vil navigere, det er medvind og oppvarmet overflatesjø. Som ordet indikerer, fører pålandsvind i retning av land. Og dette ser ut til å skremme det poetiske jeget. Således fremskrives altså en redsel, en frykt for å nå "et rike jeg aldri har sett". Det lyriske jeget tør ikke navigere mot land, "den faste verden", i kontrast til den grenseløse verden jeget nå befinner seg i.

Med andre ord er det her den fenomenale verden som omtales som "aldri sett" og som jeget uttrykker redsel for. De fenomenale orienteringspunktene for hva som er kjent kontra ukjent er tydeligvis satt ut av spill. Den påfølgende redselen for å drukne i lys og luft understreker dette. Det lyriske jeget er altså redd for å kveles av det som finnes i den virkelige verden. Solen nedvurderes (som *uvær*).

Og diktet slutter som i en avbrutt poetisk diskurs, som i et rykk: "når lavvannet faller fra flåtens bunn / og uvær av sol slår ned." Hvordan lese diktets avsluttende verselinjer? Om lavvannet

faller fra flåtens bunn, synes det som om alt vann forsvinner. Slik kan det virke som om det poetiske jeget nærer en redsel for at det hydrosfæriske universet, som utgjøres av vann, skal forsvinne. *Uvær* er voldsomt vær med kraftig vind og nedbør. Men ikke i det poetiske jegets verden. Her tenkes sol som uvær. I og med at det poetiske jeget taler fra en havbunn, og uttrykker angst for *sol*, *lys* og *luft*, virker det som det poetiske jeget er ”lysømfintlig”, det ser ikke ut til å tåle sollys eller luft. Følgelig får det som er livgivende og nødvendig for organismer flest, *negativ* verdi i diktet, og fremstilles som destruerende i jegets verden. I forlengelsen av disse utlegningene, vil jeg karakterisere jegets rike som et ”negativt rike”. Og det poetiske jegets største redsel er nå å bli tvunget mot land. Snarere ønsker det altså å bli værende i dette sanselige, hydrosfæriske, mørklagte, dødsproduktive riket.

Diktets tydelige grense som språkarbeid avslutter dermed med et fall, og i en total blanding i form av solnedslaget.

Oppsummering av diktet som helhet

Det er nå mulig å skissere et svar på problemstillingen som angår lesningen av ”Havfolket”, nemlig ”hvordan dannes poetiske bilder hos Næss?”

Jeg har lest diktet strofevis og suksessivt. I det følgende vil jeg oppsummere mine funn, og reflektere over diktet som helhet. Først foreligger fiksjonen om havriket som fremstilles gjennom serielle tilsynekomster (månen med tredobbel sigd) og oksymoronske fremtredelser. Her utvikles et poetisk resonnement over forordningene i dette riket, og det gjøres gjennom en kontinuerlig bevegelse. Enten det er i form av diktets egne bilder som på motivnivå utgjøres av kunstige og distanserte lysforekomster (*flammen*, *måneskinn*, *solstrålespyd*, *morild*, *uvær av sol*).

Vanligvis brukes språket til å avgrense tingene, og til å ordne en verden. Men i dette diktet fremtrer tingene som frigjorte fra sine opprinnelige systemer, i et heterotopisk univers hvor flammer og vann kan opptre samtidig, og slik settes dikotomiene i bevegelse. Således kan vi si at den vanlige verden her er tilbakelagt, eller fremstår som negert både gjennom diktets spesielle topos og frembringelsen av et liv nederst i hydrosfæren, og dét gjennom visjoner og audisjoner som ikke lenger tilhører noe språk. (Blant annet ved bruken av tropen og synesthesien ”askeblomster som lyser med streif av synkende fugleskrik”).

Disse bildene har til felles at de er ustadige, i bevegelse og momentære. De er likevel forskjellige; ikke-identiske og hentet både fra det naturgitte og det kulturskapte. Diktet er som helhet heterotopisk: uensartede elementer fra ulike ”verdener” forekommer samtidig. Videre har jeg lokalisert en bevegelse i diktet, den kan bestemmes som tilhørende både et retorisk og motivisk nivå. Her er en drift av død, av kropp som er i horisontale og vertikale bevegelser, og som overskrider grensene til dette riket. Det er svært lite menneskelig nærværende i dette nærmest mimesis-løse diktet som kommuniserer til leseren i et tilsynelatende spenn mellom fravær og nærvær, tilsynekomst og forsvinning. Via retoriske strategier som bruken av oksymoron og fremskrivingen av umulige billedkonstellasjoner forlades det kjente, alt som er nært blir fjernt, distansene oppheves.

Selv det å tre over den ytterste grensen, døden, er mulig i diktet. For her lever de døde videre, i et slags metamorft kretsløp av destruksjon og skapelse. Dette kan dermed ikke leses som et eksistensielt dikt, i den grad eksistensens bestemmes av at vi ser vår grense som absolutt. Her er derimot døden ”produktiv” i ulike faser, og er noe stadig pågående, tilvirkende og som heller ikke ender i en total destruksjon. Døden som ”livgivende negasjon” synes å besørge tilveksten til dette de-fenomenale riket. Den ontologiske grensen mellom liv og død er opphevet.

I sum innebærer dette at diktet synes å se alt annerledes, sansemåter, serielt, oksymoronisk. Diktets dødsfigurasjoner synes å utfordre kulturens dualisme og absolutte skille mellom liv og død, og viser det arbeid av destruksjon og fortæring som er på gang som en bevegelse gjennom diktet. Min lesning åpner dessuten for at diktet hele tiden reiser metapoetiske spørsmål gjennom fremskrivingen av sine figurasjoner og nøkkeltroper (urtreet, urskogen, flammen). Dette nivået aksentueres særlig av tredjestrofen som synes å være en refleksjon over poetiske fenomen, og nærmest en ”schizofren” tale fordi den poetiske stemmen forveksler substans med det metaforiske og språkskapte. Å lage et våpen av solstrålespyd må være å famle i blinde, ta feil av ordene og fenomenene, eller å bli blendet av en apparisjon, som en solstråle er. En slags språkets *trompe d’oeil*. Dessuten er tiden her hinsides de lineære inndelingene, siden ”askeblomsten” både kan leses botanisk og metaforisk favner den om både begynnelse og slutt.

Det poetiske stedet er her altså et sted med billedmessige, serielle fremtredener (tredobbel månesigd), gjenskinn av kunstig lys på grensen av dette hydrotopiske universet, omgivelser som opphever og går utover den kjente fysikken (våte flammer) og fallende, forsvinnende skrik fra vesener som en gang sang lyrisk (fuglene). Alt i diktet har dermed karakter av *begivenhet*, og av å skape en estetisk tid som er indifferent overfor den empiriske tiden. Bilder, imaginasjoner og fremtredener har overtatt for det substansielle, konsekvente og planmessige.

Kanskje kan man også si at diktet heller ikke gir oss et fullendt verk. Diktet avbrytes med diskursbruddet mellom strofe to og tre, det ”av-verkes” og går mot en refleksjon omkring sin egen skapelse, om poetiske verktøy. Dette er et dikt som gir oss en illusjon av umiddelbarhet via sin fascinasjonskraft, men som også synes å vise frem en ambiguitet, både på motivnivå og når det gjelder diktet som helhet, eller som poetisk *oeuvre*. Alt fra begynnelsen forsøker å iverksette bilder som oppløses innefra, altså at billeddannelsen kan leses som forsøk på ”iverksettelse” og samtidig ”avverking”: bildene går mot forsvinning. Altså: det som forsvinner kommer til syne.

Hvordan det? Jo, fordi de poetiske bildene i diktet stadig er slående og ekspressive (*flammen, lysende askeblomst, solstrålespyd*). Men samtidig er de temporære og flyktige: Bildene viser seg bare som forsvinnende bilder. Det er da som om diktet viser frem den avstanden og nærheten gjennom paradoksale bilder som tiltrekker leseren, for så å vise at teksten bare er fravær, bildene forsvinnende. Diktet pendler dermed mellom poesiens akutte nærvær og det å vise bildene som skinn og apparisjon.

Sentrale stikkord i denne lesningen har vært *tilsynekomst, produksjon av død, diktets avbrutte hypotese, grenselandserfaringer, poesitroper, destruksjon innviklet i skapelse*. Jeg har dessuten vist hvordan det lyriske jeget fremviser en nærmest ubegrenset tillit til ordene på diktets motivnivå, og dermed, for leseren: fremviser hvordan tomme poetiske fenomen tenkes som representerende og således anskueliggjør diktning som tomme bilder. Lesningen av diktet synes dessuten å føre oss mot en poetikk hvor diktet selv blir subjekt i, og emne for den poetiske teksten.

KAPITTEL TO

*Det finns inget slut i den grenselösa;
Det finns inga slut i den djupa logos*
GÖRAN SONNEVI, *Oceanen*

”Havfolket” og ”den andre natten” hos Maurice Blanchot

I denne delen av oppgaven vil jeg undersøke hvordan Maurice Blanchots begrep om *den andre natten* kan bidra til å avansere refleksjonen over den erfaringsverden som skrives frem gjennom diktet ”Havfolket” sine billedmessige strategier. Jeg har gjort rede for de forskjellige og paradoksale billedmessige bevegelsene som er operative i diktet. Etter min mening vil det gi en mer kompleks lesing av ”Havfolket” å søke til Blanchots filosofi, fremfor å lese diktet allegorisk som et poetisk uttrykk for en eksistensiell og individuell erfaring. Jeg vil med henblikk på diktets topos også argumentere for at en slik lesning ikke er plausibel, og nærmest umuliggjøres av diktets egne bevegelser mot et hinsides, negativt rike. Et sentralt spørsmål for min tilnærming til Blanchot vil være: ”Hvilken erfaringsverden åpner billedstrategien i diktet for?”

Diktet skaper et paradoksalt og betydningsambigt univers, der bildene stadig skiller seg fra den fenomenale verdens (relative) bestandighet, substans og positive produktivitet. Så hvordan forstå dette poetiske universet? For å sirkle inn et svar vil jeg vende meg til Blanchots kunstfilosofiske refleksjon.

Først et lite riss av det som hos Blanchot har fått betegnelsen *den andre natt*. Blanchot skriver om dette begrepet i flere av sine litteraturfilosofiske essays. Hans ”litterære” skrivemåte tillater ham å stadig vende tilbake til begrepet om *natten*, som dermed fungerer som et sentralt motiv i hans eksperimenterende skrift omkring poetisk skapelse, og om hva som er mulig å erfare i møte med litteraturen. Betegnelsen om *den andre natten* avledes av *den første natten*. Hos Blanchot fremsettes

den andre natten som en sone utenfor kategoriene dag og natt som vanligvis forstås dialektisk.

Allerede tittelen ”The Outside, the Night” gir hentydninger til at begrepet forsøker å språkliggjøre erfaringen av noe *utenfor*.

Mens *dagen* hos Blanchot er det som sikrer solid væren, sannhet og essens, og er knyttet til oversikt, sammenheng, og samfunnets nytte, er den første natten dagens negasjon der hvor alt forsvinner, hvor fraværet og stillheten blir fremtredende. Natten er utsløkning, hvile og dermed også restituerende. Altså er den grunnlaget for fortsatt virke i dagen. *Den andre natten* byr imidlertid på tilsynekomst av det som forsvant i den første natten:

In the night, everything has disappeared. This is the first night. Her absence approaches – silence, repose, night. (...) But when everything has disappeared in the night, ”everything has disappeared” appears. This is the other night.⁴⁵

Hva er det som gjør at vi kan tenke at diktet ”Havfolket” har en foreløpig affinitet til natten som sone? På et rent motivisk nivå befinner ”havriket” seg i et undersjøisk mørke. Her er få lyskilder, og de har karakter av å være illusoriske, momentære, og serielle. Altså kan vi betegne dem som ”u-vesentlige”. Dermed er dette hydrosfæriske universet bare tidvis illuminert, og som grunntilstand henvist til et nattemørke. Men samtidig er det noe som kommer til syne i dette mørket. Jeg vil i fortsettelsen argumentere for at det dessuten er flere aspekter som gjør at vi kan tenke dette diktet i forhold til Blanchots begrep om *den andre natten*.

Et mørke som ikke er mørkt nok

Vanligvis tenkes *natten* som billedløs: Natten tilbakelegger forskjeller og utvisker distinksjoner. Men i den andre natten er det annerledes. Her er det nettopp som om andre distinksjoner trer frem i natten:

⁴⁵ Maurice Blanchot: *The space of literature*, s. 163

It is what we sense when dreams replace sleep, when the dead pass into the deep of the night, when night's deep appears in those who have disappeared. Apparitions, phantoms and dreams are an allusion to this empty night. It is the night of the Young, where the dark does not seem dark enough, or death ever dead enough.⁴⁶

Vi leser av sitatet at *den andre natten* beskrives som uten absolutte avgrensinger, og som en mellomsonne i forhold til dag og natt. Det mørke er ikke mørkt nok, og døden er ikke død nok. I forhold til diktet kan dette *grenseløse* og overskridende tenkes på flere måter. For det første befinner diktet seg i det hydrotopiske som kjennetegnes av å være uten avgrensing: I hydrosfæren finnes verken fikserte ruter, konstante retninger eller presise punkter. (Og hos Freud har det oseaniske posisjon som "det store altet" hvor grenser ikke finnes og hvor alt er ikke-identisk).⁴⁷ Det å befinne seg i det oseaniske er dermed å være i en grenseløs tilstand, hvor også grensene mellom jeget og omverdenen viskes ut. Så langt om diktets *sted*.

At *den andre natten* betegnes som uten absolutte avgrensinger kan dessuten tenkes i sammenheng med dødsfigurasjonene i diktet. Jeg beskrev andrestrofen som et metamorft kretsløp av destruksjon og skapelse, og denne betoningen fremviser hvordan "døden ikke er død nok". De døde kan ikke tenkes som immobile kropper med utelukkende passiv funksjon. Vanligvis tenkes den døde som forsvinning, oppløsning: *rest* av et liv som går over i intet, mens i diktet ankommer de døde, trer frem fra *intet*, de "produseres" og blir til (fra hulene og gjørmen). De kommer fra gjørmen og mudderet, "flokker av nylig døde / flyter forbi". Døden som den siste grense oppheves i diktet ved at de døde her også får en form for aktiv funksjon, gjennom bildene av bevegelse og kretsløp, ankomst, produksjon og "befolkningstilvekst".

Hva er vilkåret for å se de døde? Jo, lyskildene. I den filosofiske tradisjonen har lyset ofte vært en metafor for innsikt, forståelse, rasjonalitet og individualisering (og dermed tilhørende "dagen"). Men

⁴⁶ Blanchot: *Ibid.* 163

⁴⁷ Sigmund Freud, *Ubehaget i kulturen*, overs. av Petter Larsen, Cappelens upopulære skrifter, Oslo, 1999, s. 6

i diktet omskapes lysmetaforikken slik at det ikke på noen måte kan fungere som overblikk, individuasjon eller sikker kunnskap. Lyskildene er paradoksale og serielle. Så kan vi jo spørre hvilke forekomster som kan ”opplyses” gjennom *slike* lyskilder?

Også det mørket som ikke er mørkt nok, gir mening i forhold til lesingen av ”Havfolket”. Ved første øyekast kan dette momentet gjerne virke motsigelsesfullt, i og med at jeg har fokusert på alle lyskilde-motivene som ”funkler” i diktet. Men samtidig hører dette diktets sfære til i mørket, og når Blanchot skriver at det er ”et mørke som ikke er mørkt *nok*”, kan dette kaste lys over et grunnvilkår for diktets paradoksale bevegelser. Her er det jo nettopp noe som viser seg på tross av det mørket som er diktets realtilstand, og det som viser seg, er det som glipper unna dagslyset ellers, og som får gestalt ved hjelp av de momentære, paradoksale og serielle lysforekomstene. Dermed er det et mørke som ikke skjuler og utvisker, men som fremviser noe annet enn det den fenomenale dagen gjør: Bilder hinsides de avgrensingene *vi* kjenner. Og hva er det da vi ser – når vi leser diktet?

Hva er mulig å se i mørket?

En lignende grenseløshet er hos Blanchot knyttet til synsinstansen. I flere av hans tekster gjøres blikket til et primat for sansingen, gjerne for å utsi noe om den overskridende erfaring som kan fornemme i kunsten. Blanchot vektlegger ofte det ”urene” og tvetydige i blikket: Blikket tenkes som kontakt, men en kontakt som alltid har distansen som forutsetning. I essayet ”The outside. The night” kommer dette til uttrykk ved at *den andre natten* byr på denne form for konfrontasjon som er ustanselig og tilsynelatende uunngåelig fordi den er hinsides subjektiv intensjon og oversikt, og dermed er noe som maktstjeler subjektet:

What appears in the night is the night that appears. And this eeriness does not simply come from something invisible, which would reveal itself under the

cover of dark and at the shadow's summons. Here the invisible is what one cannot cease to see, it is the incessant making itself seen⁴⁸

Sitatet har på flere måter relevans for lesningen av diktet. For det som skjer i *den andre natten er* tilsynkomsten av forsvinning: altså av det som ikke kan holdes fast (de døde som flyter forbi), som er "umulig" som varig kategori (våte flammer), det som er konturløst, som bare fremtrer som bilde (for eksempel solstrålespyd). Det er jo disse "forsvinnende" fenomenene som diktjeget gir fokus, og altså fascineres av. Det som man ikke kan slutte å betrakte fordi blikket aldri kan appropriere disse, utvinne kunnskap, helhet eller substans av dem.

Det usynlige viser seg dermed som noe blikket ikke kan vike unna, og det gjør seg samtidig selv sett.⁴⁹ Her er det altså en gjensidig "fascinasjon" mellom objektene og blikket som ser.⁵⁰ Blikket blir absorbert av en urørlig bevegelse og et dybdeløst dyp. Blanchots betoning av blikket i essayet, gjør det mulig å avansere lesingen av diktet. Det som på dette tidspunkt blir klart, er at synsinstansen har en viktig funksjon i diktet. For hele denne fremskrivingen av poetiske bilder konstitueres av det poetiske jegets blick utover i dette mørke, men tidvis opplyste havriktet.

Og hva er mulig å se for dette dikteriske jeget i mørket? Jo, det som i en fenomenalverden ville være umulig å se: "våte flammer", "askeblomster som lyser", en sol som tar form av et menneskeskapt apparat, og kadaveraktige kroppar som flyter omkring i dette undersjøiske riket. Diktjegets blick blir dermed en premiss for diktets tilblivelse. Men hvordan kan dette blikket sies å være et "fascinert" blick i Blanchots forstand? Det fremstår i diktet som et uopphørlig blick fordi det ikke vender tilbake til seg selv med stabil viten om det sette. Tvert i mot: "Bygge-

⁴⁸ Blanchot: *Ibid*, s. 163

⁴⁹ "What happens when what is seen imposes itself upon the gaze, as if the gaze were seized, put in touch with its appearance?" Blanchot i Gerald Bruns, *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1997, s. 60

⁵⁰ "Fascinasjon" er for øvrig et nøkkelbegrep i Blanchots tenkning som vi skal komme tilbake til, og er tett forbundet med passivitet. "What fascinates us robs us of our power to give sense. It abandons the world, draws back from the world, and draws us along. It no longer reveals itself to us, yet it affirms itself in a presence foreign to the temporal present and to presence in space". Videre er "fascinasjonen fundamentalt förbunden med den neutrala, opersonliga närvaron, med det obestämda Man, med det ofantliga, ansiktslösa Någon". Blanchot, *Essaer*, s. 58

strofen” (tredje strofe) vitner om glemsel og forvirring, et umulig prosjekt påbegynnes. Dermed fremviser det et slags ”blanchotsk” begjær etter å bli ett med flammene og alt som viser seg i sin transparens gjennom diktets bilder.

Via det dikteriske jegets sansinger, dikter det opp et slags språklig intensitet i språket. For diktet starter uten noen form for nærvær, her er ingen personlige pronomen, kun en synsbeskrivelse av hvordan det transformerte månebildet skinner med tredobbelt sigd på bunnen av dette hydrotopiske diktuniverset. Men etter hvert introduseres et sansende ”vi”, som så kan sies å intensiveres til ett diktersubjekt, et tydelig ”jeg” som får gestalt som ”seer” i diktet.

Sanseforstyrrelser

Formålet med å knytte Blanchots *blikke* til det poetiske subjektet i teksten, er å vise hvordan disse synene får alvorlige konsekvenser for det poetiske jeget. Som vi så av sitatet synes dette blikket hos Blanchot å være knyttet til noe fascinerende, noe blikket ikke kan vike fra, det ”sette” tvinger seg på blikket, noe ”uhjemlig” som dermed både blir farlig og tiltrekkende. Således sporer jeg en bevegelse i diktet, fra nærmest ”nøytrale” beskrivelser av havriket (”På havets bunn...”), som går over til forsterkende og forstyrrende synestesier (”lysende askeblomster”). Allerede i løpet av den første strofen blir mer ”nøytrale” beskrivelser av den undersjøiske logikken (lampen fra stranden som gir gjenskinn ”her nede”) til ekstreme former for sanseblanding (umulige blomster som lyser ”med streif av synkende fugleskrik”). Og samtidig blir jeget, og jegets ”umulige virke” ”her nede” mer present. Slik jeg leser diktet, virker det som at jo mer intensiv billedskapelsen blir, desto mer forsøker jeget å holde fast, kontrollere bildene gjennom å skrive frem et eget nærvær – et produktivt virke ”her nede”, hvilket intensiverer ”feilgrepet” i ”byggestrofen”. Det poetiske jeget skiller ikke lenger mellom ordene og tingene, eller tingenes tilsynekomst. En slik form for forvirring kan knyttes til et annet moment ved fascinasjonen: ”What fascinates us robs us from our power to give sense. It abandons its”sensory” nature,

abandons the world, draws back from the world, and draws us along. It no longer reveals itself to us, yet it affirms itself in a presence foreign to the temporal present and to presence in space".⁵¹

En natt som ikke ønsker velkommen

I lesingen av diktets tredje strofe, har jeg vært inne på at strofen kan tenkes som en vending i diktet fordi den poetiske beskrivelsen her går over i et tempusskifte, noe som betones av bruken av det hypotetiske "kunne jeg". Men Blanchots tekst gir rom for å lese dette litt annerledes. Hva om vi tenker tredjestrofen som en fortsettelse på de to foregående, og som én samlet poetisk bevegelse. Hva slags lesning får vi da? Siden jeg argumenterte for at de to første strofene kan klassifiseres under betegnelsen "syner", må tredjestrofen dermed tenkes som en poetisk- logisk konsekvens av de sansemessige inntrykk som jeget er blitt konfrontert med i strofe nummer en og to, nemlig visjoner og audisjoner som bare finner sted i dette værensløse "utenfor" som nattens sone tenkes som. Hva er så jegets reaksjon på å ha stått overfor dette absolutte blikket i form av en umulig erfaring?

Rent logisk kunne vi tenke oss at den som har sett dødnings flyte forbi, ville flykte, og altså ville tre ut av dette dødsriket. Men det poetiske jeget synes å tenke dette annerledes:

Kunne jeg stanse de synkende skrik
stilne rop ved å snekre en himmel
lage et våpen av solstrålespyd
hugge vei mellom stener og tang

I første kapittel kommenterte jeg hvordan det poetiske subjektet her søker å bygge med poetiske fenomen, og at det forveksler håndverkmessige redskap med tomme poetiske fenomen. For den som vil skape et våpen av "solstrålespyd" er enten forført av sin egen poetiske diskurs, eller sansemessig forblindet slik at man tror at en solstråle som har spydaktig form dermed innehar reell substans og kan benyttes som redskap. Hva er det som har hendt med det dikteriske jeget

⁵¹ Blanchot: *Ibid.* s. 60

her? Det poetiske jeget søker paradoksalt nok å bo i en verden som alt er blitt beskrevet som en sfære hvor de fenomenale forordningene er forlatt: Det vil utgrense i en sfære som er grenseløs, og grunnleggende ubeboelig. Er det poetiske jeget lik en Orfeus som er beveget av sin egen sang i den grad at han tror han selv faktisk er nærværende, og at ordene gir ham den det substansielle og originale? For dette arbeidet med å bebo havriket må være et umulig prosjekt som aldri kan fullendes, og dette nedfeller seg i setningen hvor hypotesen ”kunne jeg” aldri får konsekvens.

Slik Blanchot beskriver *den andre natten* er den også uinntagelig og utilgjengelig. Det går ikke an å søke permanens i en slik kontradiktorisk sfære. *Den andre natten* er åpent og stengt samtidig, man har ikke fullstendig tilgang:

But the other night does not welcome, does not open. In it one is still outside. It does not close either; it is not the great Castle, near but unapproachable, impenetrable because the door is guarded. Night is inaccessible because to have access to it is to accede to the outside, to remain outside the night and to lose forever the possibility of emerging from it.⁵²

Dette sitatet fremviser at *den andre natten* ikke ønsker velkommen, den er utilgjengelig. Med andre ord kan den ikke omgjøres til en fortrolig, kjent og forutsigbar livsverden. Den forblir en utsideerfaring som man kan begjære, men hvor blikket alltid er forutsatt av en distanse, den fremtrer som transparent. Men det som er transparent er uten dybde og kan ikke ”forvaltes” eller mestres. *Den andre natten* åpner seg dermed heller ikke fullt og helt for det poetiske jeget. I den er man fortsatt på utsiden, og i motsetning til *den første natten* er den uten mulige passasjer. For det å strekke seg uendelig innover i en de-fenomenalisert verden er bare mulig i språket og imaginasjonen, men det synes ikke diktet (eller det poetiske subjektet) å vite.

Diktets forløp synes her å vise at de to første strofene fremskrives ved dikterinstansens imaginære blikk utover i havriket, det er gjennom syner og audisjoner at det språklige universet får dikterisk gestalt.

⁵² Blanchot: *Ibid.* s.164

Disse synene intensiveres inntil det ser ut til å inntreffe en vending, et klimaks eller en ”krise” i diktets tredje strofe. Altså synes det poetiske jeget å kave i bilder og forglemmelser når det griper til utgrensinger som bare er realiserbare i en hjemlig og menneskelig verden. Det dikteriske jeget forsøker å bebo havriket, ”gjøre seg velkommen” og ”å finne seg til rette”, men bommer på arbeidet og kan ikke realisere det arbeidet som planlegges i tredje strofe. Selv ikke på setningsnivå slutføres arbeidet. Men hvorfor dette begjæret etter det man ikke kan få?

Distanse og begjær

Slik jeg leser diktet søker det poetiske jeget en tilstand av permanens ved å skulle bygge, og bebo dette oseaniske intet. Det vil bygge rede i noe som er grenseløst, og hvor ingenting er bestandig, selvidentisk eller identifikatorisk. Altså utgjør dette riket et slags fravær av en verden. Lesningen av Blanchot åpner for å tolke det slik at det er det billedskapende blikket som leder til krisen i strofe tre. Tredjestrofen har et klart *hallusinatorisk* preg: Det poetiske jeget synes overveldet av de foregående sanseintrykkene, og vikler seg videre inn i bildet som verken gir substans, varighet eller verden.

For disse bildene gir aldri nærvær og innside. Dermed er det rimelig å knytte videre an til

Blanchot, nemlig til hans forståelse av fascinasjonen:

Varför fascinationen? Att se förutsätter ett avstånd, ett avskiljande beslut, förmågan att inte vara i kontakt och att undvika sammanblandningen i kontakten. Se innebär att denna åtskillnad trots allt har blivit et möte. Men vad inträffar då det man ser, om än på avstånd, tycks vidröra en och gripa om en, då sättet att se er en sorts beröring, då se är en kontakt på avstånd? Då det sedda tvinger seg på blicken, som om den uppfångades, vidrördes, trädde i kontakt med skenet? Inte en aktiv kontakt, inte det som ännu finns kvar av initiativ och handling i en verklig beröring, utan blicken dras med, uppslukas i en orörlig rörelse och et djup utan djup.⁵³

⁵³ Maurice Blanchot, *Essäer* Kykeon, 1991, s. 56

Hva er fascinasjonen hos Blanchot? Det handler om å la seg synke inn i dette værensløse hvor det kontradiktoriske fremstår som enhetlig, og hvor den som ser, mister evnen til å vite og til å forstå. Separasjonen betones som selve premisset for det fascinerte blikket. Og den som er fascinert fornemmer ikke et reelt objekt, fordi det som sees hører ikke til verdens realitet, men til fascinasjonens ubestemte sone. Blanchot understreker dermed blikkets ambiguitet. "Å se" tenkes som en kontakt på avstand hvor det sette nærmest tvinger seg på blikket. Blikket oppslukes i "et dyp uten dyp". Denne distansen fremlegges hos Blanchot som et vilkår for fascinasjonen. Samtidig er det noe illusorisk over det som tilbys for blikket, det gir skinn av å eie dybde, men er i realiteten hult og dybdeløst.

Den som er fascinerad ser inte i ordets verkliga bemärkelse det han ser, utan det berör han i en omedelbar närhet, det griper och lägger beslag på honom, trots att det absolut lämnar honom på avstånd. Fascinationen är fundamentalt förbunden med den neutrala, opersonliga närvaron, med det obestämda.⁵⁴

Sanseintensivering, eller sanseforstyrrelsen, som synes å inntreffe hos det poetiske jeget, som så opptrer nok så "hallusinatorisk" i tredje strofe, etter å ha møtt, eller manet frem dette "hinsides", denne skyggeverden, virker relevant å knytte til det Blanchot skriver om at den fascinerte ikke ser i ordets reelle benevnelse, og at det poetiske jeget forsøker å utgrense i det som har blitt utlagt som grenseløst - og som nettopp ikke kan "håndteres". Det er altså fascinasjonen som overtar og betvinger blikket. For det lyriske jeget oppleves det her som om begrepene sammenfaller med sin referanse. Dermed fremviser det poetiske jeget en blindhet for at ordene ikke er ett med referansen, akkurat som Orfeus i myten som forveksler sin egen sang med Evrydikes nærvær.

For leseren anskueliggjøres således den avstand som finnes mellom det poetiske jeget og den ugjennomtrengelige verden som det forsøker å bebo. Også Blanchots refleksjoner knyttet til Kafka-novellen "Hiet" kan anskueliggjøre aspekter ved den form for erfaring som diktjeget står overfor i strofe nummer tre:

⁵⁴ Blanchot: *Ibid.* s. 58

You build after day's fashion, but below ground, and what rises sinks, what is erected is swallowed up. The more the burrow seems solidly closed to the outside, the greater the danger that you be closed in with the outside, delivered to the peril without any means of escape. And when the every foreign threat seems shut out of this perfectly closed intimacy that becomes menacing foreignness. Then the essence of danger is at hand.⁵⁵

Med andre ord søker det poetiske jeget en form for hjemlig intimitet i det som *fremtrer* som intimt, men som egentlig er grunnleggende uhjemlig og risikofylt. Jeget ønsker å håndtere med redskaper, lage en vei i hydrosfæren som kjennetegnes nettopp av å være uten ruter og punkter, og der det er umulig å trekke forbindelseslinjer. Blanchots sitat gjør det mulig å påvise en mulig parallell til diktet. Det som fremtrer som intimt og hjemlig, slår over i sin egen motsetning og byr på grunnleggende fremmedhet ("foreignness"). Slik betones en viss risiko knyttet til konfrontasjonen med *den andre natten*.

Flamme og fascinasjon

Blanchots begrep om *fascinasjonen* har relevans også for diktets motivnivå. "Å se" er for Blanchot å sanse et dyp som bare fremtrer som et dyp, eller å oppleve intimitet med det som egentlig er fremmed og uhjemlig. Begjæret knyttes dermed til distansen i blikket, og til umuligheten av å tangere det som viser seg for øyet. Å se er for Blanchot å trekkes innover i noe endeløst. Det kan åpne for en mulig tolkning av diktets oksymoronske flammebilde. For flammen er en slik persepsjonsgjenstand, et vesen uten masse og substans som tiltrekker seg blikket i kraft av at det er en visuell intensitet. Også andre bildefigurasjoner i diktet kan sies å ha en tilsvarende kraft – månesigden viser seg som trefoldig og altså serielt endeløs. Og dette endeløse bringer oss til spørsmålet om temporalitet. For hvordan vurdere dette diktets fremstilling av tid?

⁵⁵ Maurice Blanchot, *The space of literature*, s. 168

Den andre natten er uren

Blanchots fremstilling av *den andre natten* må nødvendigvis også implisere et slags tidens *andre* i og med at den lineære klokketiden er forlatt, og vi er i en slags mellomsonne hvor kategoriene er opphevet. Motsetninger kan leve side om side:

This night is never pure night. It is essentially impure. It is not that beautiful diamond, the void, which Mallarmé contemplates, a poetic sky beyond sky. It is not true night, it is night without truth, which does not lie, however – which is not false. It is not our bewilderment when our senses deceive us. It is no mystery, but it cannot be demystified.⁵⁶

Den andre natten karakteriseres som nevnt av å være fri for sannhet og essens, i motsetning til dagen, og er dermed essensielt uren. I Blanchots fremstilling av ”den andre natten” består denne urenheten blant annet i at natten byr på et nærvær som er invadert av fravær. Samtidig er det også snakk om en temporal ekstase. Tiden kan ikke lenger forstås etter en lineær logikk slik den tenkes i vår fenomenalverden. Dette temporalitetsbruddet vises i diktet på forskjellige nivåer. Jeg vil nevne noen av disse. For det første fremstår ”Havfolket” som et urent diktunivers fordi tiden her kan sies å ha kollapset. For her angir språkfigurene tidvis både begynnelse og slutt, slik jeg konstaterte med ”askeblomsten”. Urenheten konstitueres i diktet også av forholdet mellom destruksjon og skapelse: her utgjør liv og død på langt nær en dualisme. I dette riket innebærer døden en befolkningstilvekst: ”produksjon av havfolk”. Døden markerer altså en begynnelse på ”tilværelsen” i havriket.

Jeg vil likevel argumentere for at diktet ikke kan fortolkes som et utelukkende ”negativt” rike på grunn av den stadige tilveksten av død, og forholdet mellom destruksjon og skapelse. Dessuten er det her en form for liv og vegetasjon i en atopisk sfære hvor mulighetsbetingelsene for menneskelig liv i realiteten er ikke-eksisterende. Disse momentene bidrar til at vi kan tenke dikte

⁵⁶ Blanchot: *Ibid* s. 164

som et grunnleggende urent univers, et ”heterotopos”, hvor uensartede forekomster opptrer samtidig.

Hos Blanchot kobles det urene ved natten dessuten til spøkelsesmotivet: ”Natten er det der fornemmes når drømmene erstatter søvnen, når de døde drager forbi dybt inde i natten, når nattens dyb kommer til syne i dem der forsvundet. Syner, spøgelser og drømme er en hentydning til denne tomme natt”.⁵⁷ Det synes altså å være en ”spøkelsesmessig” fremtreden i *den andre natten*. Og hva kjennetegner det som er spøkelsesaktig? Vi tenker gjenferder som uhjemlige tilsynekomster uten stedlig eller romlig forankring. Deres fremtreden korrupperer også tanken om en lineær form for temporalitet ettersom gjenferd er ”umulige tilsynekomster” fra en fortid, som trenger inn, og invaderer nåtiden. Det som kommer til syne i den andre natten er dermed det som bare tilsynelatende har været, og som egentlig befinner seg i en mellomposisjon mellom været og ikke-væren. Spøkelser tenkes jo som gjengangere av de allerede døde. Slik bidrar også dødsfigurasjonene i strofe to til at vi kan utlede dette som et urent univers fordi ingenting her synes å ha reell værensform: ”It is empty, it is not; but we dress it up as a kind of being: We enclose it, if possible, in a name, a story, a resemblance (...)”⁵⁸ Det som ikke egentlig er, får her en form for illusorisk væren i form av et bilde.

Døde kropper fremtrer som substanser, men ”lik” har jo bare tilsynelatende substans. I realiteten går de mot egen oppløsning og forsvinning. Samtidig er de ikke-identiske og utenfor enhver tids- eller stedskategori. Dermed får den kadaveraktige tilstedeværelsen status av å være både bundet til et ”her” og et ”intet”. Blanchot skriver om kadaveret at det skaper et paradoksalt nærvær i fraværet, og byr på ”a formless weight of being”, altså en substans som er grunnleggende insubstansiell. Relevant for lesningen av diktet er dessuten at Blanchot i essayet ”Two versions of the imaginary” lar kadavrets fremtreden være emblematiske for bildet. Bildet er tilsynekomsten av

⁵⁷ Maurice Blanchot, *Orfeus 'blick og andre essays*, Gyldendal København 1994, s. 95

⁵⁸ Maurice Blanchot, *The space of literature*, s. 163

det som ikke lenger inngår i en sammenhengende verden, slik som kadaveret, den døde kroppen som befinner seg i en mellomposisjon: den både er, og er ikke.

Og kadaverets fremtreden i diktet, bidrar også til å spalte tiden, og skape en form for temporalitet som gir en poetisk tid som er grunnleggende annerledes enn fenomenverdens lineære temporalitet. I forordet til Derridas *Marx' spøkelses* skriver Atle Kittang om det spøkelsesmessige, og hvordan denne modusen skaper en temporal kløft og omvridning:

Den modus som det spøkelsesaktige kjem til syne i, viser til ein temporalitet som ikkje består av en kjede med nåtider, vekslende mellom å vere framtid og fortid for kvarandre, men til ein temporalitet som er "out of joint", ute av ledd – der nåtida er kløyvd får seg sjølv, disseminert, utstrekt mot typar fårvær: fortida og framtida.⁵⁹

I diktet er det evig begynnelse og evig ende ved at bevegelsene synes å være sirkulære, dødsproduksjonen er kontinuerlig. Her er det derfor en slags tidløs verden, eller fremskrivingen av et ingenting som likevel fremstår som "fylt" av dette illusoriske nærværet av urene fremtredelser. Og hvilken effekt har de urene fremtredelsene i diktet? Jo, de skaper en form for angst som jeg i det følgende vil drøfte i lys av Heideggers angstanalyse.

Heideggers angst?

Kan vi finne eksistensiell angst hos et diktsubjekt som synes å ha tilbakelagt alle eksistensielle kategorier? Dette paradoksale spørsmålet synes relevant for den følgende sekvensen hvor jeg vil lese den siste strofen i diktet ved å sirkle inn både Heideggers angstanalyse og Blanchots videreføring av Heidegger.

⁵⁹ Atle Kittang i Jacques Derrida, *Marx' spøkelses*, (overs. av Karin Gundersen), Pax Forlag Oslo 1996, s. 14

Vi er nå ved overgangen fra diktets tredje til dets fjerde strofe. Her skjer det et nytt omslag i diktet: ”Noen har senket en flåte av tre, / bedt meg å finne verktøy og nøkler på land” avslutter tredjestrofen. Fra aktiv sansintensivering går diktet her over i en mer passiv modus, hvilket kan korrespondere med det dikteriske jegets selvforglemmelse. Benevningen av dette ubestemte ”Noen” som vil hente det poetiske jeget til fast grunn og det jordiske er interessant. ”Noen” kan naturligvis ikke bestemmes endelig. Men i en adornittisk forstand, kan vi åpne for å lese dette som ”herredømmet”, altså som en betvingende orden som vil sanksjonere det dikteriske jeget som har trosset forbudet, og oppsøkt denne hinsidesverden, og latt blikket konfronteres med det som ellers er usynlig og umulig å erfare. Men jeg åpner for at dette muligvis er spekulativ tolkning, dette ”Noen” lar seg ikke identifisere.

Uansett leser jeg fjerde strofe som en respons på de to siste verselinjene i tredje strofe (gjengitt ovenfor). Det hypotetiske arbeidet er avbrutt, selv på setningsnivå. Og det dikteriske jeget skal hentes tilbake til en tilsynelatende fenomenal verden. Men dette fremkaller redsel hos diktjeget. Intensiteten munner ut i ”angst” (”hvorfors er jeg så redd?”). Det underlige er her at jeget i diktet er redd for det som for oss andre nettopp er vilkåret for en verden (lys, luft og sol). Derfor kan det virke som det oseaniske ”intet”, der ingenting er bestandig, selvidentifikatorisk eller inngår i en positiv sammenheng, er det hjemlige for diktets jeg.

Eller kan dette tenkes i sammenheng med Blanchots utlegning om *den første natten* versus den andre? Mens den første natten tjener dagen, og gjør det dermed mulig å vende tilbake til dagen uthvilt, opplagt, og klar for ny innsats, står den andre natten utenfor en slik dialektikk. Som allerede vist fascinerer *den andre natten* slik at man trekkes innover i noe endeløst, og dermed blir det for dikterjeget umulig å vende tilbake etter å ha sett ”alt”.

Den avsluttende strofen kan gjøre det fristende å tenke i retning av Heideggers fremstilling av angst. Opplevelsen av angst blir hos Heidegger tenkt som en momentan opphevelse av den konvensasjonsbårne sammenheng som verden utgjør fra subjektets synspunkt, og hvor det individuelle verdensbildet og egne handlinger gjensidig bekrefter hverandres meningsfullhet.⁶⁰ Når denne brått forrykkes, slik som det tenkes i diktet, oppstår erfaringen av intet hvor tilværelsen plutselig svever i tom luft, uten retning eller mening. Heideggers metaforer ”bokstaveliggjøres” altså i diktet.

Men Heideggers angstanalyse synes å være både dekkende og forkjær for diktet. På den ene side er den beskrivende for det som inntreffer hos det poetiske jeget ved redselen for at lavvannet skal forsvinne fra flåtens bunn, og dermed ville det være diktjeget som svever i den tomme luft, og meningssammenhengen blir avskåret. Men på den annen side er det muligens selvmotsigende og psykologiserende å tenke inn en erfaring av angst hos et diktsubjekt i et dikt som nettopp synes å ha lagt bak seg eksistensielle kategorier. Her er vi kanskje *utenfor* den form for væren som hos Heidegger tenkes som absolutt. Det som i alle fall blir tydelig, er hvordan en oppstigning til *dagen* og den solide væren, for det poetiske jeget fortoner seg som rent destruktivt og umulig.

I essayet ”Fra angst til litteratur” parallelliserer Blanchot det litterære språks utgrensing av verden med tilintetgjørelsen av verdens meningsperspektiv i Heideggers angstanalyse.⁶¹ Det poetiske verket uttrykker fravær av virkelighet. I litteraturen er tilintetgjørelsen av den kjente verden vedvarende, og slik åpner den for et dimensjonsløst og fremmedartet univers som vi bare er på nippet til å erfare.

⁶⁰ Blanchot, *Orfeus blick og andre essays*, overs. av Carsten Madsen, Gyldendal, København, 1994 s. 14

⁶¹ Maurice Blanchot, *Essäer*, KYKEON, s. 9-33

Kapittelkonklusjon om billedannelsen i Havfolket

”Som en skipper sitter i båten og stoler på den svake farkost på det rasende havet, det som uten grenser mot noen side hylende hever sine bølgebjerg og lar dem falle, og på samme måte sitter det enkelte menneske rolig i en verden av lidelser, støttet til *principum indiviuationis*, og stoler på det”.⁶² Med dette sitatet fra Schopenhauer skaper Nietzsche en metafor for det apollinske i *Tragediens fødsel*. Og motsatsen, det dionysiske får også sin metafor i det marine, og undersjøiske: Å konfronteres med avgrunnsdypet sammenlignes hos Nietzsche med å oppleve at en båt forliser og at en drukner i havet, en føler skrekk når havet fråder. For å avrunde lesningen av diktet, og samtidig åpne et perspektiv videre vil jeg i den følgende, relative korte sekvens knytte lesingen av diktet til Nietzsches utlegning om det dionysiske og det apollinske.⁶³

Det poetiske jegets inntreden i havriket har jeg allerede sammenlignet med en form for ”ontologisk lakune”. Det grenseløse fremtrer, individuasjonsprinsippet synes brutt, selvforømmelsen, ekstasen og de glødende sansebildene er fremtredende. Disse ”urene” aspektene ved diktet gjør det nærliggende å tenke i retning av Nietzsches beskrivelse av den dionysiske tilstanden som er knyttet til posisjonen mellom være og ikke-være. For det poetiske jeget har glemt grensene som konstituerte *den første natten*, nemlig grensen mellom liv og død, grensen mellom ordene og det ordene forsøker å gripe. Det poetiske jeget vil favne og beherske det grenseløse og formløse fraværet i det dødsriket som hydrosfæren her utgjør. Jeget nøyer seg altså ikke med å sanse dette rike. Men jeget opplever også en skrekk, eller angst etter at det tar feil av erkjennelsesformene for verden. Den berusende henrykkelsen i tredje strofe, og den svinnende selvforømmelsen vender til angsten for å drukne. Også diktets tydelige musikalitet ved

⁶² Friedrich Nietzsche *Tragediens fødsel*, overs. av Arild Haaland, Pax Forlag, Oslo, 1993 s. 39

⁶³ Jeg er klar over at dette er komplekse begreper som ikke uproblematisk kan tolkes som rene motsetningspar, jeg foregir ikke å redegjøre uttømmende for Nietzsches antinomi i denne ekskursen, men bruker begrepet om det dionysisk noe ”pragmatisk” for å anskueliggjøre vesentlige aspekter ved billedannelsen i diktet.

assonans og allitterasjon gjør det mulig å koble begrepet om det dionysiske til diktets billedskapelse.

Hos den tidlige Nietzsche gjøres poeten til ”bærer av det apollinske”. ”Lyrikken kan utsi intet over det som i den mest uhyrlige alminnelighet og gyldighet tvang taleren til å tale i bilder”⁶⁴ Enkelt utlagt er det apollinske knyttet til klarhet, oversikt og grenser. ”Den bildende kunst” fremtrer dermed som apollinsk, og for Nietzsche representerer den greske tragedien eksempelet *par excellence* på foreningen av det billeddannende apollinske og de dunkle, irrasjonelle og livsbejaende kreftene i det dionysiske. Dermed fremstår den greske tragedien som en ”temming” av de ekspanderende driftskreftene i det dionysiske.

Vi husker Apollon som lysguden, og samtidig den ”sannsiende gud”.⁶⁵ For å beskrive billeddannelsens imaginære magi, kontrasterer Nietzsche altså det apollinske lys mot det dionysiske mørke. I forlengelse av min analyse av ”Havfolket” fremstår det kanskje som et paradoks at selv om diktet er så artikulert, så formet og kunstferdig, som Nietzsche ville knyttet til det apollinske, så fremstår den samlede virkningen av det dionysisk. Her skilles ikke det kulturskapte og naturen, lyskildene er flyktig, bildene forsvinner inn i et mørke. Og diktet kan tolkes som at bildene viser seg som tilsynekomst, og går mot forsvinning, og avverking. Dette åpner for at vi kan tolke det slik at bildene i Næss sitt dikt synes slik å ha en dionysisk funksjon, de er verken tilskårede eller formede, og fremtrer ikke i Nietzches apollinske form. ”Lyrikken kan utsi intet ut over det som i den mest uhyrlige alminnelighet og gyldighet allerede lå i den musikk som tvang dikteren til å tale i bilder. Derfor kan musikkens universelle innhold aldri bli uttømmende nådd gjennom språget”, skriver Nietzsche.⁶⁶

⁶⁴ Nietzsche: *Ibid.* s. 59

⁶⁵ *Ibid.* s. 39

⁶⁶ *Ibid.* s. 59

Men kanskje er det nettopp det som skjer i Næss sin musikalske og tøyleløse billeddannelse i dette diktet? Bildene bunner i artefakter som kan sies å være avgrensede, tilsnittede, formede og kunstferdige, oversiktelige, men gjennom *lesningen* skapes også forestillinger som gjør det vanskelig å skille mellom artefakt og leser (hva er ”ord”, hva er jeg som leser, hvor går grensen?), og dermed en undergraving av de individuasjonene som leseren og teksten kan tenkes som. Også de tropologiske polysemiene, flertydighetene (askeblomst) må kunne leses som dionysiske tap av stabil individuasjon.

Og i forhold til lesningen av det neste diktet, ”Formørkelse”, går det kanskje an å tenke Nietzsche som en litt ”manisk vitalist” når han så klart vektlegger det livsfeirende i det dionysiske, mens min lesning her vil betone også de dionysiske kreftene som døden setter løs

KAPITTEL TRE

En lesning av diktet ”Formørkelse”

Mens jeg gjennom lesningen av "Havfolket" undersøkte *skapelsen* av det poetiske bildet, vil jeg i studien av ”Formørkelse” utforske den andre delen av oppgavens problemstilling, nemlig ”hva er det poetiske bildet?”

Hvilken poetisk munn kan tale fra et edderkoppnett? Hvordan lese et tilsynelatende kjærlighetsdikt som kjærlighetsløst? Disse spørsmålene er vesentlige innganger til oppgavens neste dikt, ”Formørkelse”. Her beveger vi oss fra én poetisk natt til en annen, men vi skal snart se at dette diktet byr på en annen form for billedutfoldelse og poetisk erfaring enn diktet i forrige kapittel. Dessuten er det episke elementet i dette diktet langt mindre tydelig, og diktuniverset fremstår som mindre avgrenset enn i ”Havfolket”. I dette diktet blir det dionysiske og naturens krefter enda mer påtagelige: her står slimet, spindelvevet og oppspaltingen av menneskekroppen sentralt. En kropp synes å fortæres i et slimet spindelvev, og det synes å tale fra grensen mot et absolutt opphør av liv og språk. For den dikteriske kroppen fremstår nærmest som amorf. Igjen søker jeg til den systematiske nærlesingen for å undersøke hva slags poetisk refleksjon diktets bildeskapende bevegelser åpner for.

”Formørkelse” er et relativt kort dikt i forhold til Næss sin øvrige produksjon. Diktet består av tre strofer, og igjen avslører den konsekvente komposisjonen en kompleks billedutfoldelse som fører diktet ut i radikale bevegelser. Handlingen i diktet kan i tilsynelatende synes oversiktlig: Et henvendt diktersubjekt tiltaler et fraværende kjærlighetsobjekt med døds lengtende og erotiserende begjærsmotiver.

Diktet er hentet fra debutsamlingen *Billedskrift* (1962). Forskningshistorisk er diktet hittil kun summarisk behandlet. Vigdis Flottorp bruker et avsnitt i sitt forfatterskapsstudium på å bestemme diktet som et entydig destruktivt kjærlighetsdikt ut fra det argument at ”ordforrådet sier mye om den brutalitet og destruksjon som ligger i dette kjærlighetsforholdet”.⁶⁷ I motsetning til Flottorp er jeg interessert i hva slags vibrasjoner som skjer i tegnene når den poetiske skapelsen åpner språkets skjøre muligheter for å tilvirke, og å fremme, andre prosesser. Det er ett av spørsmålene vi kan få svar på ved å vende oss mot en mer distinkt studie av diktet. Jeg vil lese diktet strofevis og etter hvert trekke inn Blanchots essay ”Two versions of the imaginary”.

FORMØRKELSE

Fra nattens hengemyr
spinner edderkoppen
sin slimete streng
Opphengt i spindelvevet
mine øyne
min munn
min viljeløse lengsel

Himmelens hjertekule
farves av sort blod
Tiden stanser sine åndedrag
Alt venter på deg

På hjemvei
er dine øyne oppløsning
Dødens stillhet
sliper våre ord
og knaser dem til støv –
jeg drikker mørkt vann
fra dine hender

Tittelen: Glidning og skapelse

”Formørkelse” er et ikke-bipolært ord og en språkfigur som betegner prosess, glidning og overgang. Fra naturvitenskapen vet vi at formørkelse betegner tilstanden som inntreffer når månen skygger for solen, altså når et ikke selvlysende himmellegeme dekker helt, eller delvis for

⁶⁷ Flottorp: *Ibid.* s. 21

et annet. Således viser tittelen at dette er et dikt som glir fra dag til natt. Gjennom den trinnvise lesingen skal vi dessuten se at mørket ikke bare understrekes innledningsvis, i tittelen, men blir et gjentakende motiv i hver av de tre strofene som utgjør det nitten linjer lange diktet. Og det er den spinnende edderkoppen som igangsetter diktets poetiske bevegelse.

Første strofe: Fortæring og lengsel

Gjennom den første strofen blir det tydelig at diktet har komplekse vilkår: Det er natten, hengemyren og edderkoppnettets som er vilkår for diktets bilder.

Fra nattens hengemyr
spinner edderkoppen
sin slimete streng
Opphengt i spindelvevet
mine øyne
min munn
min viljeløse lengsel

I første verselinje etableres diktets grunnhendelse: Det spinnes en slimete streng ut fra nattens hengemyr. I og med at diktet åpner her, kan dette også sies å være en forutsetning for diktets videre billeddannelse.

Og hva vet vi så om den? For det første kommer spinningen fra ”nattens hengemyr”. Ordene utgjør en metafor, nærmere bestemt en *genitivsmetafor* som hevder en likhet mellom *natten* og *hengemyren*. Hva er så en hengemyr? Kort sagt er hengemyren en torvmatte som flyter på vann, vanligvis er den svært næringsfattig. Myr er fra realia knyttet til bunnløshet og forsvinning, og den representerer således fare. Begrepet *hengemyr* benyttes dessuten for å betegne en situasjon man ikke kommer løs fra. Hvis disse beskrivelsene også gjelder natten, da synes det igjen ikke å være en vanlig natt diktet her forsøker å bevege seg ut fra. Nattens hengemyr kan således tenkes som et sted hvorfra bevegelse skulle være nærmest umulig og utelukket.

Men i diktet finnes altså en mulig forbindelse fra nattens hengemyr til det poetiske jegets univers: nemlig den slimete strengen. Denne utspente strengen spinnes fra ”nattens hengemyr”, således finner den sitt skjøre feste i noe som er fri for fast grunn, ikke-fiksert og potensielt farlig. Og siden strengen kommer fra nattens hengemyr, er det naturlig å tenke at den strekker seg ut i dagen, altså ut i det poetiske jegets univers. Således kan strengen leses som en forbindelseslinje mellom natt og dag.

Og hva mer vet vi om denne strengen som beveger seg ut fra hengemyren? Jo, diktet forteller oss at den er *slimete*. Vanligvis tenker vi slimet som seigt og sleipt stoff, knyttet til biologisk opprinnelse, og slik forbundet med en form for skapelse, men her representerer den fare. Slim er et fortærende sekret, og i dette nettet fungerer den slimete strengen både fangende og samlende. Den danner et fortærende fangnett. Altså kan vi kanskje allerede her påpeke at det som er potensielt destruktivt i diktet (*slimete, strengen, veven*), også fremstår som et vilkår for selve diktets bevegelser (spinningen ut fra nattens hengemyr)?

Strofens andre verselinje bringer inn et zoologisk bildeelement: Det er *edderkopp* som spinner sin slimete streng. Også edderkopp er et ambivalent motiv. Fra naturvitenskapen vet vi at edderkopp er et giftig rovdyr. Edderkopp utgjør altså selv en potensiell trussel og risiko, men den trues samtidig av sin egen fortæring i fangnettet. En edderkopp lager spindelvev. Biofaktisk tenker vi dette som edderkoppens selvskapte habitat – og da som en naturskapt og imponerende konstruksjon av fast og klebrig silketrådsmønster. Dette nettet fremstår også som skapelse i seg selv – spindelvevet kan fremstå som estetisk vakkert. Men den kunstferdige veven har samtidig funksjon som et fangnett hvor edderkoppens bytte blir oppløst av enzymer. Slik får edderkopp også en paradoksal status i denne poetiske sfæren, den kan tenkes som selve utgangspunktet for

diktets skapende billedutfoldelse, men fra naturens side, trues den også med sin egen plutselige fortæring i egen vev.⁶⁸

Men edderkoppen er ikke alene i dette dikteriske spindelvevet. Vi kan tale om en dikterisk kropp i denne poetiske teksten. Den har klare menneskelige attributter; øyne som kan se, og munn og lepper som kan tale, og i diktets spesifikke sammenheng: *synge*. Men versene refererer ikke til kroppen som en helhet: Det er munnen og øynene som henger i veven, altså enkelte kroppsdeler. Derfor er det rimelig å tolke det slik at vi har å gjøre med en opplemmet kropp. Således gestalter diktet en kropp som ikke lenger fremstår som legemlig helhetlig og essens. Når øynene er løsrevet fra kroppen, må vi kunne koble dette til ikke bare en kropp som er rammet, men et blikk som ser annerledes, eller for å modifisere: synsorganet må være fanget, opphengt eller i alle fall, styrt av veven.

Umiddelbart virker det plausibelt å tenke det slik at det ikke-hele subjektet her er fanget av veven, og at utsigelsesmuligheten dermed er hemmet ved at dette subjektet er frarøvet friheten, opplemmet, og fanget i spindelvevet som edderkoppens bytte. Lest slik skulle ordene bli filtrert i, og subordinert dette intrikate kryssnettet av spindellevstråder. Men kanskje åpner diktets bevegelser for at vi må tenke dette annerledes? For den poetiske munnen kan fortsatt tale og *synge* lyrisk i dette diktets kompliserte kryssnett av silkestråder. Men det synges ikke fra en hel, samlet kropp. Det er en kløyvd kropp, hvor øyne og munn fremstår som løsrevet. Det er dermed langt fra noen likegyldige motiv som er fanget i dette dikteriske spindelvevet.

⁶⁸ Bruken av vevet som motiv er dessuten klassisk, og alluderer både til greske mytekretser (Ariadnes tråd) og til Ovids *Metamorfoser* hvor veven blitt knyttet til forsvinning, spredning, men også til skapelse og fluktruter. Slik mister også diktet seg selv som enhet, og får betydning som noe kreativt og ødeleggende samtidig. Semiologen Roland Barthes benytter en slik tankemåte om diktet som teksten som en anonym formulering uten klart opphav til å argumentere for at studiet av skrivemåten, i dette tilfellet den poetiske strategien dermed blir det mest interessante. Se ”Tekstteori” i *Moderne litteraturteori* (red. Kittang, Melberg, Skei), 1991 Også i Kate Næss sitt dikt ”Barbent skrivende” gjøres spindelvevet, eller mer presist *spindelverskeriket* til motiv. Dette er en form for ”fantastisk” dikt som tematiserer den litterære skapelsesprosessen. Næss: *Ibid.* s. 136

Både øye og munn har i vestlig tradisjon vært oppskattet som kroppens fineste og mest betydningstunge sansorganer, og er dessuten tett forbundet med subjektet forstått som en enhetlig størrelse. Ansiktet er vanligvis selve emblemet på et talende nærvær. Siden Platon har disse sansorganene symbolisert innsikt og erkjennelse. Og gjennom Derridas filosofi knyttes *talen* i vestlig filosofisk tradisjon til forståelsen av subjektets selvnærvær. Munnen forstås dessuten som passasjen mellom den indre og den ytre verden. Men i dette diktet fremtrer altså et *brutt ansikt* siden begge disse identitetsmarkørene fanget i spindelvevet. Hva skjer med den traderte betydningen av sansorganene da?

Når munn og øyne er løsrevet og splittet fra et subjekt som dermed ikke lenger fremstår som selvidentisk, eller har selvnærvær, så synes også noen av de metaforiske betydningene som har vært forbundet med øye og munn å negeres. ”Å se” som metafor for innsikt og erkjennelse blir problematisk når sansorganene er skilt fra den øvrige kroppen. Det samme gjelder for munnen som subjektets selvnærvær når den bare eksisterer som avspaltet der i edderkoppnettet. Og når sansorganene ikke lenger kan tenkes som et sted for gjenkjennelse og identitet, punkteres også forestillingen om et helhetlig og identisk ”jeg” i diktet.

Men det er ikke bare sansorganer som er fanget i nettet. Også ”min viljeløse lengsel” er opphengt i spindelvevet. Og hva er det som gjør lengselen viljeløs? Lengselen er vanligvis fiksert og tenkes som et begjærlig savn av noe. Her har lengselen derimot verken motiv eller opphav. Snarere fremtrer den som forkroppet og materialisert i og med at den er fanget i veven på lik linje med øyne og munn. Det fins en lengsel, men det er ikke jeget som er herre over den, eller som kjenner dens retning. Strofens bevegelse avslutter dermed i det passive. Det poetiske subjektets sansorganer og lengsel synes overgitt (opphengt) i et fortærende silketrådsmønster som kommer fra natten.

Situasjonen er paradoksal: Det er frihetsberøvelsen som muliggjør den dikteriske munnens dikteriske utsigelse fra sin passive posisjon i veven. For det er den lyriske munnen og de dikteriske øynene som passivt henger der som gjør diktets imaginerende utsigelse mulig.

Oppsummering første strofe

Til nå har diktet fremvist noen billedmessige paradokser: En opplemmet og ruinert kropp *synger* i diktet. Det er altså en diktende kropp fanget av et nett fra nattens hengemyr, og som slik er på grensen mellom natt og dag. Videre er det en potensielt farlig og risikofylt posisjon. Den lyriske sangen synes å være på vei inn i natten. Figurasjonen av en slik opplemmet kropp som ”synger” poetisk, hentyder til det klassiske motivet med Orfeus’ sønderrevne kropp. Etter at han er revet i stykker av menadene, driver hodet, fortsatt syngende, i land på Lesbos hvor det blir opphav til lyrikken. Og når strengen som forbinder og samler i dette diktet, også splitter, hvordan tenke den i forhold til den opplemmede kroppen? Skal de opplemmede sanseorganene samles (av strengen) til en større helhet i hengemyren? Vi må følge diktets videre billedbevegelser.

Andre strofe: Forkroppet sol

I denne strofen intensiveres diktets billedkarakter, diktets blikk går fra veven til himmelen, og fra kroppens mikrokosmos i veven går vi til makrokosmos; solen, tiden og altet får poetisk gestalt.

Slik kan vi si at diktet går fra *intet* til *altet* gjennom billeddannelse i strofe en og to.

Himmelens hjertekule
farves av sort blod
Tiden stanser sine åndedrag
Alt venter på deg

Hva slags syner har en spaltet og dispartat kropp? Hvilken *sang* synger en atskilt munn som er fanget av nattens klebrige streng? Det kan kanskje diktets andre strofe si noe om. Diktets bildebevegelse går her fra det konkret kroppslige og opplemmede til kosmiske. Det poetiske

blikket løftes fra veven mot lyskilden. Det som sees er ”himmelens hjertekule” men den er allerede på vei til å ”farves av sort blod”.

La oss først se på strofens åpningsbilde: ”Himmelens hjertekule” kan betegnes som en barokk metafor, på grunn av den ornamentale, nærmest pompøse billedbruken. Den høystemte stilen (foreningen av himmel og hjerte) markerer et tydelig språkmodalt skille fra diktets første strofe. Det er videre rimelig å tolke metaforen som et bilde på solen. Dette er en implisert metafor, og solen sees altså slik, som en hjertekule. Slik figurerer solen som suverenitet, som himmelens sentrum. Solen tenkes vanligvis som det høyeste og edleste i vestlig kultur, så også i diktet.⁶⁹ Når hjertet gjøres lik en kule, skapes en likhet mellom hjerte og kule, som samlende og livgivende muskel. Hjertet er sentrum i menneske- og dyrekroppen, og forbindelsesorganet til årer og organer. Slik blir figuren også en *prosopopeia*, men delvis poetisk omdreid, for "kule" er en perfekt geometrisk gjenstand som ikke har hjertets asymmetriske form. Denne tydelig *ornamentale* billedbruken (”himmelens hjertekule”) tar språket ytterligere i retning av å ha billedkarakter. Men kanskje kan vi si at metaforen også korrumpes ved at hjertekulen fylles av sort blod, noe destruktivt og dødbringende trer inn i den barokke og ornamentale språkfiguren.

I andre verselinje forkroppes solen ytterligere. Solen ”farves av sort blod” og dermed tar den bildekarakter av å være en menneskelig attributt, nemlig hjertet som er en sort, hul og todelt muskel. Her blir solen formørket av blod, og mister sin status som et livsforutsettende kosmisk fenomen. Fra medisinen vet vi at sort blod er det blodet som ikke lenger er livgivende fordi oksygenet er oppbrukt. Blod blir dessuten sort når det størkner. Den blodsorte solen kan således leses som et undergangsbilde som varsler sin egen forgjengelighet. Men ikke utelukkende.

⁶⁹ Janike Kampevold Larsen nevner solens posisjon i studien av et Tor Ulven-dikt i *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo 2007, s. 111

Den diabolske solen

For hvordan lese en sol som skinner sort? Siden Nerval har den sorte solen vært emblem for sammentenkningen mellom melankoli, avgrunn og kreativ skapelse.⁷⁰ Når solen i diktet ”farves av sort blod” er det vanskelig å tenke dette isolert fra moderne melankoliforståelse. Men hva innebærer så melankoli, og hvordan lese melankolien i forhold til dette diktet?

Primært innebærer melankoli en formørket tilstand som historisk har vært knyttet til øyeblikk av genialitet og skapelse. I sin studie *Den andra födan* fremholder Anders Olsson og Daniel Birnbaum at melankoliens modus er knyttet til ambivalens, og til rivningen mellom nattens destruktive krefter og det kreative. Sentralt for melankolien forstått som virkelighetsperspektivering er dessuten det at virkeligheten for melankolikeren fremstår som ødelagt og ruinert. Verden fremstår ikke lenger som sammenheng og helhet. Med andre ord: *destruksjon, skapelse, ruin og passivitet* er sentrale stikkord for melankoliens modus.

Melankolimotivet er for øvrig også tydelig i andre av Næss sine dikt, blant annet et dikt fra *Billedskrift* som nettopp bærer tittelen ”Melankoli” som gjennom sitt symbolistiske billedspråk synes å tematisere sansing, aldring, glemsel og erindring. Diktets episerende element er en gammel dame som drømmer, og hvor tidens grenser oppløses. Til tross for et melankolsk tapsmodus, avslutter diktet nettopp med fokus på en form for skapelse: ”før neste evighet / har lagt sitt dugg i nattens begerblad / og nye frø blir åpnet under solen.”⁷¹

I sum synes diktet ”Formørkelse” å aktivere flere av melankoliens karakteristika. For det første er formørkelsen tittelgivende for diktet, og skulle dermed være av særlig betydning for hvordan vi leser diktet. Dessuten er jo vilkåret for diktets billedskapelse at øyne og munn er her passivt

⁷⁰ Se eksempelvis Julia Kristevas melankolistudie *Svart Sol – depresjon og melankoli* [*Soleil noir. Dépression et mélancolie*] overs. av Agnete Øye, Pax, Oslo, 1994, eller Daniel Birnbaum og Anders Olssons *Den andra födan – En essä om melankoli och kannibalism*, eller Kjersti Bale, *Om melankoli*, Pax Forlag, Oslo 1997

⁷¹ Næss: *Ibid.* s. 47

fanget i veven, men likevel fremstår som skapende. Den poetiske munnen er subordinert den potensielt destruktive veven, men herfra gjøres den samtidig billedskapende. Dobbeltheten som hefter ved den imaginære bevegelsen er dermed prekær.

Dette knytter an til neste moment: den melankolske ruinen. Jeg har allerede etablert at diktet gestalter en *ruinert* kropp. Det poetiske jegets øyne fremstår som et ruinert blikk som samtidig er diktets optiske og betraktende sans. Og det paradoksale kan trekkes enda lengre: Selve vilkåret for å se i diktet er den slimete strengen som fungerer samlende (den kleber og fester sansorganene til veven), men også splittende, den sønderriver kroppen. Dermed er blikket ut fra spindelvevet også et ruinert blikk.

Et siste moment som synes å forbinde diktet med en melankolsk gestalt er svarte solstråler. Sort lys. Igjen forskyves lysets posisjon som metafor for innsikt og erkjennelse. Det er vanskelig å tolke nøyaktig hva denne forskyvningen innebærer: Hva gjør det mulig å reflektere gjennom mørket?

Men hva har denne ekskursjonen ut i melankolien å tilføre min lesning av diktet? Andre strofe innskriver en klassisk melankolsk posisjon, som ofte følger av et fatalt tap. Er det da det ikke lenger selvidentiske subjektets sorg som kommer til uttrykk her? Den kan sies å forsterke relasjonen mellom destruksjon og skapelse som mulig metapoetisk tematikk i diktet. Den synes dessuten å forsterke hypotesen om *ruinen* som et implisert og indirekte motiv i diktet.

Forkropping og pust

Forkroppingen intensiveres i tredje verselinje: ”Tiden stanser sine åndedrag / Alt venter på deg”. Tiden er antropomorfisert i diktet, for den har pust og åndedrett. Den som stanser sine åndedrag,

holder pusten. Den neste verselinje innvarsler diktets første *apostrofe* ved den høytidelige henvendelsen ”alt venter på deg”.

Det at tiden stanser, er nærliggende å lese som tidens opphør, døden. Det presserende spørsmålet videre blir derfor: Hva slags død er det som varsles? Men noe venter. Tiden har trukket pusten. Her åpnes det et mulig mellomrom før den absolutte endetid. Destruksjonen er med andre ord ikke igangsatt. Diktets modus er fremdels i presens, og dermed som til-virkende bevegelse. ”Alt venter på deg”. Tiden stopper i påvente av ”deg”.

Hittil har det kløyvde dikteriske jeget fremstått som alene i diktets sfære. Også i dette diktet har det performative nærværet vært tydelig. De tre siste verselinjene i første strofe danner en repetitiv bruk av eiendomspronomen ”min”, mine øyne, min munn, min viljeløse lengsel. Når et lyrisk ”du” nå introduseres, synes det betydningsambivalent. Umiddelbart kan det gi mening å lese dette som påkallelsen av noe guddommelig (dersom det er den kosmiske døden som varsles), eventuelt som henvendelsen til et fraværende kjærlighetsobjekt. Siden det kosmiske emblemet *par excellence*, solen, fremstår som sort, virker det rimelig også å lese dette som en invokasjon av døden. Ikke minst fordi dikterkroppen allerede fremstår som opplemmet i et fortærende fangnett som har *natten* som sin opprinnelse. Dette åpner for å lese det som om tiden holder sin illusoriske pust, og den venter på et ”deg”. Et slik omdreiningspunkt i lesingen kunne vært plausibelt. På dette tidspunktet kan vi ikke vite hvem eller *hva* ”du” er, bare at det er ved å dø. Men vi skal etter hvert se at det diktets billedutfoldelse synes å åpne for andre mulige lesemåter.

Hva som i neste omgang er påfallende er benevnningen ”alt”. Her sporer jeg et tilsynelatende paradoks: når duet skal dø, venter ”alt”, det er jo vanligvis da ”intet” venter. Dette gjør det mulig å tenke at det er for jeget – som er fanget på grensen av nattens hengemyr – at ”intet” fremstår som ”alt” – et vrengt perspektiv.

Oppsummering andre strofe

Billedutfoldelsen utvides fra det poetiske jegets splittede posisjon i veven. Det poetiske blikket går dermed fra det lave, jordiske til det grenseløse og kosmiske. Jeg leste tekstens ”du” som mangetydig: noe guddommelig, et mulig erotisert fravær. Jeg gjorde ”sort sol” til et nøkkelmotiv i strofen. Den viktigste forbindelsen mellom melankoliens modalitet og diktet, synes foreløpig å være den indirekte gestaltingen av ruinen som motiv; kroppens spalting, blikkets ruinerende, edderkoppveven som ruinerende og samtidig er nettet vilkår for jegets skapelse i diktet. Melankoli er også en *endetidsfølelse* og det er det jo for jeget. Forkropping og antropomorfering ble presisert som vesentlige for den tropologiske bevegelsen i strofen: duet synes å avlives, mens tiden gis liv. Det menneskelige gjøres dermed umenneskelig, mens det u-menneskelige får menneskelige attributter.

Tredje strofe: Språkets støv

I diktets siste strofe angis en retning i det hittil nærmest viljeløse poetiske universet. Ruineringsmotivet intensiveres, og diktet avsluttes i en tilsynelatende dødserotisk gest som kanskje må leses helt annerledes.

På hjemvei er
dine øyne oppløsning
dødens stillhet
sliper våre ord
og knaser dem til støv –
jeg drikker mørkt vann
fra dine hender

I lesningen av diktets tredje og avsluttende strofe vil jeg være særlig opptatt av hvordan denne strofen synes å åpne for et metapoetisk nivå i diktet. Jeg vil dessuten forsøke å påvise en parallellitet mellom hvordan en slik innsikt formuleres poetisk i tredje strofe, mot en mer motivisk behandling av samme tema gjennom billedskapelsen i første strofe.

Jeg starter i diktets to første verselinjer: ”På hjemvei /er dine øyne oppløsning”. Slik jeg leser diktet, synes ”på hjemvei” å innebære en merkelig vending i diktet. Derfor vil jeg dvele litt ved denne åpningen. For jeg har konstatert at diktet, og den syngende lyriske munnen, befinner seg i et fangnett. Et poetisk jeg som er fanget i edderkoppnettet, har ikke mulighet til å være på hjemvei, henimot det trygge og hjemlige. Tvert i mot synes det å være på vei til nattens hengemyr, altså: det farlige, uhjemlige og uhyggelige. Og i lys av dens utsatte posisjon i et destruerende fangnett som truer med forsvinning og fortæring (veven oppløser sitt bytte), skulle det være *no direction home*. Men vi har sett før at jeget som er situert i nettet, inntar et ”vrent” perspektiv som kanskje også gjør seg gjeldende her.

Således er det nattens hengemyr som for jeget arter seg som hjem. Følgelig det mørke, den forsvinningen som det engang kom fra, og som det nå er ved å vende tilbake til, gjennom døden. Angivelsen *på hjemvei* fremstår derfor som en paradoksal retningsbevegelse. Lest slik vil jeg betegne den som grunnleggende ”uhjemlig” og disparat.

Igien blir det foreløpige svaret at diktet kanskje forvalter et vrent perspektiv: Er det slik at fra den lyriske munnens sted, så fortøner spindelvevet seg som ”hjem”, følgelig i et perspektiv som er omsnudd i forhold til forestillingen om fangenskap og død som berøvelse av det hjemlige? I forlengelsen av en slik tanke kan det å være fanget i spindelvevet leses i retning av en frisettende bevegelse. Vevet oppløser sitt bytte og et spindelvev strekker seg i alle retninger. Samtidig er det spindelen som blir mulighetsvilkår for diktermunnens utsigelse, og dernest for diktets skjøre muligheter til å skape erfaringer. For det poetiske jeget taler på vilkår av at det er i et destruerende nett. Samtidig er subjektet her satt fri fra sin opprinnelige og enhetlige posisjon. Subjektet befinner seg dermed utenfor en form for maktstjelende diskurs som disiplinerer. Den slimete strengen trekker diktets bilder frem og tilbake, og de trues av fortæring. Dermed virker nettet til-

dragende, og det oppløste poetiske jeget synes å se den betvingende bevegelsen tilbake til natten og forsvinnende som noe ”hjemlig”. Vi aner dermed et motivisk slektskap til ”Havfolket” og det poetiske jegets ønske om utgrensing i en grenseløs verden.

La oss nå se nærmere på hele verselinjen ”På hjemvei er dine øyne oppløsning”. Hva skjer her? Jo, igjen får en destruert kropp gestalt i diktet, og igjen er det det optiske sanseorganet som aktiveres som trope. Således markerer strofen en tydelig forbindelse til kroppspaltingen i diktets første strofe. At øynene *er* oppløsning, markerer at opplemmingen intensiveres: Øynene gjøres identisk med oppløsning. Når diktet sammenstiller øynene med oppløsning, kan vi lese det som at øynene som frigjøres fra kroppen, eller at øyekulene selv oppløses og går mot forsvinning. Uansett hvilken tolkning vi her anlegger, synes dette å gjenta diktets *ruin-*motiv. Men denne gang er det *dine øyne* som omtales. Diktets ”du” har jeg konstatert som mangetydig. Og taler vi her om et annet ”du”, eller kan det hende at diktet her inntar et *vrengt* perspektiv: Må diktets ”du” nødvendigvis være noe annet enn diktets ”jeg”? Dette spørsmålet vil jeg behandle når diktet avsluttende strofe snart er lest til endes.

Dødens to effekter på språket

For de neste versene kan løfte frem et nytt nivå for lesningen av diktet. Her synes dobbelheten i bildene å intensiveres, samtidig som strofen synes å åpne for metapoetiske refleksjoner.

Dødens stillhet
sliper våre ord
og knaser dem til støv

”Dødens stillhet” er igjen en genitivsmetafor. Vanligvis har *stillhet* grunnbetydningen opphør av lyd. Både ”døden” og ”stillheten” kan tenkes som et nullpunkt, opphøret av liv eller av lyd og støy. Men i diktet har metaforen en aktiv funksjon. ”Dødens stillhet” både *sliper* og *knaser*. Lest

slik, ser vi for det første at på et retorisk nivå antropomorfiseres døden. Igjen gis døden kroppslighet indirekte ved at den *sliper*. Hva betyr det så at døden ”sliper”? Umiddelbart er det mulig å lese dette som en rent destruktiv handling: Å slipe kan bety å slipe ned. Døden både ”sliper” ordene og ”knaser dem til støv”. Dermed virker det som om døden arbeider destruktivt i språket. Imidlertid kan ”slipe” også bety *å slipe til*, i betydningen av *å foredle* og skjerpe. Metaforen må derfor tolkes som tvetydig. Døden får her både en produktiv og destruktiv funksjon i forhold til språk, ifølge diktet. For dødens ruinering er ikke totaliserende. Noe blir igjen, nemlig støvet. ”Språkets støv” er dermed et ruinert språk, men støv er samtidig finslipte partikler. Døden har dermed to effekter på språket, slipingens ender i foredlede og skjerpede ord: poesi?

Strofen synes å åpne for metapoetiske refleksjoner. Verselinjene lar døden og stillhet være vilkår for språk og forvitring, men også for skjerpet og foredlet språk. Kan hende gjør det diktet til en forgjengelig og skrøpelig størrelse. Diktet synes ikke å utsi en normativ poetikk, verken stillheten eller poesien gis forrang. Kan vi da tenke det som diktets *hjemvei* som strofen taler om? For å lese diktet som en henvendelse til døden (som jeg åpnet for i ”alt venter på deg”) og da som en dødserotiserende bevegelse, synes lite plausibelt etter at ”døden” her omtales som noe ”tredje” – noe annet en diktets ”du”. Diktet skal snart slutte, opphøre, inngå i den uendelige stillheten, vende tilbake til sitt opphav, forsvinne.

En erotisk gest?

Men noen verseliner gjenstår i strofen. Etter at diktet har skrevet frem en poetisk diskursiv forbindelse mellom døden, stillheten og språket gjennom antropomorfismen i første verselinje, kobles både diktets ”jeg” og diktets ”du” sammen til den første handlende hendelsen i diktet: ”- jeg drikker mørkt vann fra dine hender”. Igjen gjentas formørkelsesmotivet som vi har sett

fremtre i hver av de foregående strofene, (natt – sort sol – mørkt vann). Vann tenkes vanligvis som livgivende og ubesudlet, mens ”mørkt vann” fremstår som urent, og muligens giftig og dødbringende. Lest isolert synes en slik verselinje å dra diktet i retning av en erotiserende undergangsdrift. Å aktivt drikke smittet vann fra noens hender, kan sammentenkes med en form for total overgivelse.

Det som vekker min mistanke om at en slik tolkning ikke helt treffer ”Formørkelse”, er igjen at bildeelementene er for ambivalente til at vi kan fiksere en endelig lesning av dette avsluttende dødsbildet. Jeg vil ikke stenge for å lese diktet i retning av en sødergransk dødserotiserende gest som kobler kjærligheten til døden, men i lys av radikaliteten i billedutfoldelsen, tenker jeg det annerledes.

Det gjøres tidlig klart, vil jeg hevde, at diktet ikke forvalter et intensjonelt subjekt. Dermed synes det ikke å være figurasjonen av et selvidentisk *jeg* som her gjentas. Det er ikke en hel, eller selvnærværende kropp som fremskrives i diktet. Kan vi også tale om et multippelt jeg i diktets siste strofe, et splittet ”jeg” som ser seg selv i doble speilinger? For diktet synes å skrive frem en umulig bevegelse: Et splittet subjekt som ikke lenger differensierer eller mestrer en enhetlig diskurs om den disparate kroppen. Dermed spaltes også den språklige og enhetlige diskursen: ”Jeg drikker mørkt vann fra dine hender”, nærværet av en annen er muligvis illusorisk, og kan heller leses som et poetisk uttrykk for intensivering av den opplemmingen som diktets billedutfoldelse har gestaltet. Duets hender kan leses som deler av det som en gang var *jeget*.

Vesentlig for lesningen er det i alle fall at diktet munner ut i det konkrete motivet *hender*. Hender og fingre er kroppens ytterste ekstremer og taktile berøringspunkter, og er forgreninger på linje med diktets åpningsfigur: spindelvevet. Samtidig virker de også samlende. Dermed avsluttes diktet med en krysstruktur: et grunnmotiv som igjen står for samling og spredning.

Oppsummering tredje strofe

Jeg har nå lest diktet til endes. Sentrale stikkord for lesningen av tredje strofe er et *vrengt* perspektiv, diktets forkroppende tendens intensiveres, ruinerer og et mangetydig ”du”. Strofen synes å åpne for metapoetiske refleksjoner idet at dødens destruerende aktivitet også beskrives språklig produktiv. Dette koblet jeg til diktets motiviske åpning. Med andre ord: Det som fremkommer av billedutfoldelsen i diktets første strofe, hvor den poetiske sangen har det fortærende fangnettet som sitt vilkår, repeteres og belyses poetisk diskursivt i diktets sluttstrofe.

Tre billedstrategier for diktet ”Formørkelse” som helhet

Det er nå på tide å hente opp problemstillingen som ble angitt for kapitlet: hva er det poetiske bildet? Jeg har lest det slik at nettet kommer fra hengemyren (døden, intet, forsvinningen) og danner slik vilkåret for diktet som kommer fra munnen. Spindelvevet kan leses som den nesten usynlige, umerkelige og skjøre, men også farlige og tilklebende muligheten for at jegets munn skal kunne henge i det og dikte. Slik representerer spindelen både splittelse og samling, og fungerer både styrende og frigjørende for diktersubjektets utsigelsesmulighet.

Også i denne tekstvirkeligheten diktes det fra en posisjon på grensen mellom liv og død, en lyrisk posisjon som synes på vei inn i hengemyren. Dermed blir det mulig å mene at den poetiske ”sangen” hele tiden trues med å utraderes ved å bli edderkoppens bytte i en total forsvinning.

Diktets billedstrategier fremstår både som *samlende* og *spredende*. Veven samler sitt bytte, men sprer også sitt nett, og danner slik en forbindelse mellom natt og dag. Forkropping er en betydelig retorisk strategi for diktet. Det som egentlig har kropp, avkroppes, mens *tiden* og *døden* gis legemlig liv i diktet. Amorfe og metafysiske størrelser får dikterisk kropp, mens diktets helhetlige

kropp spaltes. Dermed er det en livgivende billedtendens i diktet som samtidig fungerer avlivende i forhold til det lyriske subjektet.

Ruinen er et indirekte motiv i diktet. Konkret angår den solen, språket, dikterkroppen/subjektet. Ruinmotivet er imidlertid også viktig for diktet tenkt som helhet, og for den form for meningsdannelse som konstrueres og dekonstrueres i diktet. For alt ”ødelegges” på sett og vis i diktet: Den legemlige dikterkroppen er allerede ruinert, ”dine øyne er oppløsning”. ”Solen” får først *ornamental* billedkarakter (himmelens hjertekule), men transformeres i neste verselinje til en ”ruin” av sort blod. Slik ser vi hvordan billeddannelsen i diktet skjer nærmest subversivt, negasjon og skapelse er tett forbundet. Også melankoliens topoi i diktets midtstrofe, bidrar til å intensivere ruin-motivet i diktet fordi melankoliens virkelighetsperspektivering kan kobles til det ruinerte blikket. Videre knases språket til støv, og fremstår slik som "knust språk", hvilket igjen synes å være betingelsen for den poetiske utsigelsen som skapes i diktet. Med andre ord: det som en gang inngikk i en samlet helhet, ødelegges i diktet. Samlingen og spredningen som kjennetegner det poetiske dødsnettet i første strofe blir slik bestemmende for diktets videre bevegelse mellom skapelse og ødeleggelse. Slik synes det å være en sterk korrelasjon mellom diktets billednivå og den tropologiske bevegelsen. Diktet bildeskaper en nærmest amorf eksistens på randen av ingenting og forsvinning. Det dikteriske synes tett forbundet med døden gjennom diktets symboler, og tilslutt tar verket form av å være en refleksjon over seg selv. Det billedmessige i diktet tilfører oss dermed ikke væren, men finner snarere sin lakune i randsonen av forsvinningen, natten, tausheten og språkløsheten.

Det som hittil i resepsjonshistorien er blitt karakterisert som et destruktivt kjærlighetsdikt og dermed som en stabil utsagnsserie som lar seg fiksure tematisk, kan vise seg heller å romme språklige forflytninger, tvetydige troper som suspenderer begjæret etter å la lesingen av diktet munne ut i en konkluderende helhet. Diktet forvalter noen tradisjonelle poesibilder, som det

södergransk-klingende avslutningseblemet ”Jeg drikker sort vann fra dine hender”, som i lys av diktets billedutfoldelse og tropologiske spredning fremstår som ikke-stabile og disparate.

På dette punktet blir det også mulig å se hvordan diktet på to forskjellige tropologiske nivåer fremskriver en forbindelse mellom språket og døden, eller kanskje mer presist formulert: mellom den poetiske utsigelsen og døden. For diktets imaginære bevegelse tar til i det potensielt destruktive dødsnettet, i spindelvevet. Spinningen fremstår slik som språkets skjøre mulighet til å utsi og skape over en avgrunn. Ikke bare er den poetiske stemmen i en dødlignende tilstand før den gies ordet, slik jeg leser diktet, kommer diktjeget også til å returnere til denne tilstanden. Slik kan vi lese diktet metaforisk som at språklig skapelse og død henger sammen i en uopløselig dialektikk. I første omgang kan edderkoppveven fremstå som en ren destruktiv passivisering av subjektet. Det som tilsynelatende virket hemmende og begrensende: edderkoppveven som et språkssystem som har fanget subjektet, splittet det i organmessige deler, fremstår i diktet nemlig ikke som en diskursiv begrensning.

Snarere tvert imot: I diktet er det nemlig det ikke selvnærværende subjektet, splittet fra seg selv som kan tale poetisk. I diktets tredje strofe sporer jeg en strukturmessig repetisjon av motivet som her fremføres mer poetisk diskursivt, altså som en metapoetisk innsikt gjennom verselinjen: ”Dødens stillhet sliper våre ord / og knaser dem til støv”. Igjen er det et tvetydig bilde som her fremskrives, døden arbeider tilsynelatende destruktivt i språket, men slipe betyr også å finslipe, tilvirke. Dermed fremsettes døden igjen som en produktiv forutsetning for den språklige utsigelsen. I diktets imaginerende bevegelse danner ”støvet” og ”spindelvevet” to metaforiske likheter.

Vi har nærmet oss et mulig svar på hva *bildet* er i Næss sitt dikt, i neste kapittel skal dette utvikles videre i lesningen av Blanchots billedfilosofi.

KAPITTEL FIRE

- OM BILDET OG DEN FREMMEDE GJENKJENNELSEN I ”FORMØRKELSE”

Diktet ”Formørkelse” går langt i å fremdiktet umulige erfaringer som naturligvis bare kan fremskapes dikterisk, gjennom imaginasjon og utvidede metaforer. Mens jeg gjennom lesningen av ”Havfolket” argumenterte for at diktet viser sine bilder som tilsynelatende, kan bildene i ”Formørkelse” tolkes som kontinuerlig *truet* fordi den dikteriske munnen er fanget av et klebrig og farlig dødsnett. Det som fremtrer i diktet er i oppløsning: den kadaveraktige kroppen til det poetiske jeget, ordene knuses, øynene ruineres. Det billedmessige i diktet synes dermed å være knyttet til forsvinning. For å utforske sammenhengen mellom bilde og forsvinning vil jeg i det følgende knytte Blanchots ”Two versions of the imaginary” til lesningen min av ”Formørkelse”.

Den glade, kunstige drømmen

Blanchots essay er skrevet i forlengelsen av en pågående filosofisk billeddiskusjon og kan leses som et svar på Jean Paul Sartres fenomenologiske utlegning av bildet i *Hva er litteratur?*, hvor Sartre knytter bildet til den doble negasjonen og bevissthetsakten. Også Heidegger fremstår som en skjult samtalepartner når Blanchot skriver om de to versjonene av det imaginære. Hva er bildet for et fenomen for Blanchot? I sitatet nedenfor synes Blanchot å nærme seg en beskrivelse av den første versjonen av det imaginære.

(T)he image fulfills one of its functions which is to quiet, to humanize the formless nothingness pressed upon us by the indelible residue of being. The image cleanses this residue – appropriates it, making it pleasant and pure, and allows us to believe, dreaming the happy dream which art too often authorizes,

that, separated from the real and immediately behind it, we find, as pure pleasure and superb, the transparent eternity of the unreal.⁷²

Denne typen bilde skaper altså form, sammenheng og kontinuitet, bildet harmoniserer det meningsløse. Slik blir det mimetiske bildets funksjon en måte å beherske Væren på, ved å gi form til det formløse. Blanchot fremholder imidlertid at denne versjonen av bildet ikke er tilstrekkelig, og representerer en eskapisme, eller en form for drøm som deler av kunsten luller oss inn i ("dreaming the happy dream"). For Blanchot er denne formen for bilde ikke tilfredsstillende for å forstå bildet fullt ut som paradoksalt fenomen. Den versjonen av bildet holder oss ikke på avstand fra tingene, skaper en form for billedkonfrontasjon hvor subjektet alltid har kontroll "we think ourselves masters of absence which has become interval, and the dense void itself seems to open onto the radiance of another day".⁷³ Denne formen for bilde hører til i "dagen" hvor erkjennelse og identitet fortsatt er mulig.

Men denne billedmodusen kan altså ikke absolutteres, for bildet hos Blanchot er ikke bare knyttet til Sartres form for negasjon. Blanchot åpner essayet slik:

But what is the image? When there is nothing, the image finds in this nothing its necessary, but there it disappears. The image needs the neutrality and the fading of the world, it wants everything to return to the indifferent deep where nothing is affirmed; it tends toward the intimacy of what still subsists in the void.⁷⁴

Bildet kommer fra intetheten, men her *forsvinner* det også, skriver Blanchot her. Altså er denne andre versjonen av bildet knyttet til en dobbelt form for negasjon. Blanchots posisjonering av bildet markerer en viktig distinksjon i forhold til tidligere billedfenomenologisk teori. Bildet, i blanchotsk forstand, fremstår da ikke lenger som garantist for soliditet og positivitet, men bringer oss tvert i mot bort fra bestandighet og form. Ergo blir bildet hos Blanchot grunnleggende de-

⁷² Maurice Blanchot, *The space of literature*, s. 254

⁷³ Op.cit.

⁷⁴ Op.cit.

fenomenalt. Bildet er ikke lenger bare en estetisk kategori i Blanchots tenkning om det billedmessige. Snarere går Blanchot i retning av å si at bildet eksponerer betrakteren for en avgrunn. Slik må vi i alle fall forstå det når Blanchot knytter bildet til en form for utsideerfaring.⁷⁵ Bildet fremstår ikke lenger som en ivaretagelse av det værendes former. Slik synes Blanchot å knytte bildet til tingenes tilsynekomst, men i samme bevegelse også til fravær og forsvinning. Den andre formen for bilde fremtrer altså når en faktisk forekomst er invadert av fravær.

Ruinen som en rest

Før jeg vender tilbake til diktet for å studere hvordan Blanchots betraktninger om det imaginære kan bidra til å belyse billedligheten i diktet, er det nødvendig å dvele ved *kadaveret* som blir emblemet par excellence når Blanchot reflekterer over bildet. Og hva kjennetegner kadaveret? Jo, ”the cadaver is its own image”, skriver Blanchot.⁷⁶ Hva forteller dette sitatet oss om bildet? Kadaveret er (blitt) sitt eget bilde, og er løst fra betydning. I sitatet fremholder Blanchot at kadaveret ikke lenger er stedbundet. Snarere synes kadaveret å suspendere nærværstanken ved å oppløse en fenomenal temporalitet, det er blitt sin egen ”skygge”. Døden skaper en form for imaginasjon som er mer fascinerende enn originalen fordi det hjemsøker originalen (”the man is un-made in his image”). Ved å være sitt eget bilde, fremholder Blanchot også at liket ligner seg selv. Atle Kittang beskriver dette som ”likets likskap”:

Likets lik-het er at det likner uten å likne på noe (n). Det likner seg selv, sier Blanchot. Den døde er en som ikke lenger er av denne verden, dagslyset og virksomhetens verden som vi strever med å ha som meningsfull verden. Liket er en ukjent, en fremmed, en ”unheimlich” i verden, og i det øyeblikket vi innser det, tar den døde til å likne på seg selv.⁷⁷

⁷⁵ Eksempelvis gjennom et sitat som dette: ”Everything becomes image, and the essence of the image is to be entirely outside, without intimacy.”

⁷⁶ Blanchot: *Ibid* s. 258

⁷⁷ Kittang i Krog Hansen og Holmgaard (red.) *Billedsprog*, Center for Eæstetik og logikk, Aalborg Universitet, 1997, s. 308

Vesentlig for å forstå bildet mer inngående er flere momenter som er knyttet til kadaverets paradoksale fenomenalitet. Som død kropp kan vi si at liket har en lav ontologisk status, det er der og er der ikke. Det er fraværende og allestedsnærværende samtidig, slik etablerer det en relasjon mellom et ”her” og et ”ingensteds”. Blanchot knytter dette til likskuet som anskueliggjør hvordan den dødes nærværende fravær er overalt i rommet.

Likets likhet. Bildets fremmedhet

Likets likhet forteller oss, i følge Blanchot, noe om bildets fremmedhet. Det vesentlige er at kadaveret lar et fravær komme til syne. Liket både er og er ikke. Slik fremstår det også som bilde på seg selv ved å være ute av alle nyttige, forståelige sammenhenger. Når Blanchot sammenligner bildet med kadaveret, utgjør bildet dermed langt fra en ivaretakelse av det værendes former som kan representeres mimetisk. ”Bildet” eller ”liket” representerer et fravær som trer frem. Slik gjøres bildet til et potensial i hver ”ting” som trer frem når tingen ikke lenger ”virker”.⁷⁸

Kadaveret er ”mennesketingen”, den døde kroppen som er blitt en ting som er ved å forsvinne. Kadaveret er ikke lenger et objekt i verden, men snarere sin egen fordobling eller skygge. For en død kropp utgjør ikke lenger noe legemlig og essensielt, men snarere en substans i oppløsning. Og Blanchots utlegning om kadaveret er av klar betydning for å forstå hans teori om den billedkonstituerende dobbelthet. Det billedmessige i bildet består av denne tvetydigheten av å være og ikke være.

Bildets to muligheter kommer dermed fra negasjonen. Forskjellen mellom det første og andre bildet kan nå kort utledes som at det første bildet er negasjonen og tingenes tilsynekomst. Den andre versjonen lar forsvinningen komme til syne. Slik inngår bildet i en tvetydighet hvor det

⁷⁸ Blanchot benytter eksemplet om verktøyet for å vise hvordan det billedmessige i tingen kommer til syne når det er løst fra sin instrumentelle sammenheng. Når det ødelagte verktøyet er ute av funksjon, fremtrer det som tingens skygge, som bilde på seg selv. ”In this case the tool, no longer disappearing into its use, appears. This appearance of the object is that of resemblance and reflection: the object’s double. *Ibid.* s. 258-259

viser til en ideell negasjon og mimetisk gjengivelse av verden, men samtidig er bildet en fordobling av seg selv, og vitner om et nærværende fravær. Bildet er for det første knyttet til dets ideale grep, og for det andre til bildets maktstjelende nærvær av fraværet. Den andre versjonen av bildet eksponerer en substans på vei ut av formen. For det andre bildet viser til et nivå hvor tingene bare kan gripes i forsvinning. Det som av-bildes fremstår ikke lenger som et objekt i verden, men tingen fordoblet, skyggelagt, og bare med *likhet* til sitt tidligere selv.

Diktets doble billedstruktur

Finnes det så en uhygge ved å eksponeres for den umenneskelige ”underverdenen” som leseren (litterært sett) konfronteres med gjennom å dras inn i diktets mimetiske effekt? Det spørsmålet vil jeg la hvile mens vi nå vender tilbake til billedskapelsen i ”Formørkelse”. Diktet fremstår paradoksalt nok som et overskudd av form, men genererer på samme tid en forestilling om det uutsigelige, et intet. Det er ingen individuell kropp som figurerer i diktet, snarere en ”demontert” kropp, en subjektløs stemme med utrevne øyne. Den har ikke lenger synlig individualitet eller fenomenal status. Døden er ”løs” i diktet, og det som er løst, holder seg ikke innenfor sine grenser.

Blanchots betraktninger om kadaveret synes slik å ha relevans for diktets billedmessighet. Diktet starter i bildet av ”nattens hengemyr”, og da som en ”usikker” bevegelse ut fra et mørke via den skjøre strengen som beveger seg nærmest over en avgrunn. Slik skapes også forbindelsen mellom ”natten” og ”dagen” i diktet. Tittelen ”Formørkelse” minner oss på at det er brytningen mellom natt og dag, liv og ikke-liv som er diktets sone. Og dikterkroppen som taler i diktet har nærmest en amorf eksistens, den kan verken kategoriseres som levende eller død, i alle fall ikke i ontologisk forstand. Diktets bilder konstitueres slik på en *grense*, grensen mellom liv og død, og

grensen mellom natten, forsvinningen og intet. Dette viser til det billedmessige i bildet, denne tvetydigheten av å være og ikke være

Det billedmessige kommer til syne når tingen ikke lenger kan inngå i meningssammenheng, poengterer Blanchot i essayet. I Næss sitt dikt kommer objektene til syne ved å være dissosierte fra sin opprinnelige helhet. Bare det som har overgitt seg til bildet kommer til syne, og denne formen for passivitet virker treffende for den spaltede kroppen hvor også lengselen henger ”viljeløs” i spindelvevet sammen med de andre ”menneske-tingene”: øyne og munn. Dette kan knyttes til Blanchots poeng om at billedmessigheten er skjult så lenge tingen inngår i en instrumentell sammenheng. Tingens ”andre”, dens skygge, kommer først til syne når tingen er ødelagt, hos Blanchot eksemplifisert med verktøyet som er ute av funksjonell bruk. Det billedmessige trer altså frem i diktet ved å eksponere det ødelagte, det ruinerte – ”tingenes nøytrale fordobling der all tilhørighet til verden er oppløst”.⁷⁹

Den poetiske kroppen i diktet synes å ha videre affinitet til en form for kadaveraktig fremtreden, slik den ble fremstilt gjennom Blanchots refleksjoner. For jeg vil argumentere for at den opplemmede kroppen kan tenkes som en form for negativitet som trer inn i det værende. Den dikteriske kroppen kommer ut av det mørke intet og etter denne amorfe kroppens inntreden, synes det ikke lenger å være noen garanti for soliditet og positivitet i diktverdenen lenger. Diktet igangsettes av at jeget invaderes av fravær. En form for intethet trer altså inn i det værende, og hva skjer så? Gjennom min lesning viste jeg hvordan ruinmotivet blir operativt gjennom diktet. Alt ødelegges og oppløses i diktet: Den dikteriske kroppen, solen sortner, øynene er oppløsning, språket blir til støv. Heller ikke diktets bilder forblir substansielle. Snarere forsterkes billedkarakteren, diktet blir ornamentelt, kunstig (”himmelens hjertekule”)

⁷⁹ Blanchot overs. av Atle Kittang i *Billedsprog*, (red. Per Krogh Hansen og Jørgen Holmgaard) Center for Æstetik og logikk, Aalborg Universitet, Aalborg, 1997, s. 309

Men den fremstår heller ikke som ren negativitet. For denne kadaveraktige formen for inntreden i diktet synes også å igangsette en bevegelse. Den oppspaltede kroppen kan tenkes som en billedmessig ting. At intet trer inn det værende er dermed grunnlaget for den poetiske talen i diktet. Og hva er det da som billedskapes gjennom diktet? Eller rettere, hva er det som ruineres gjennom diktets kontaminerende billedbevegelse?

Døden synes å være løs i diktet. Figurasjonen av død kan knyttes både til den opplemmede kroppen som så å si taler "from beyond", og til den slimete strengen som også figurerer som dødsfigur fordi den kleber til seg det levende i diktet, og den er som nevnt også selve det dødbringende premisset for billedskapelse i diktet. Dette invaderte fraværet (som introduseres ved den nærmest amorfe dikterkroppen) synes å smitte over på alt som er i denne poetiske verdenen. Strofe for strofe blir ruineringsmotivet forsterket, til øyne er oppløsning, og subjektet ser seg selv i egen skygge, eller bilde. Døden gjøres dermed til en imaginerende kraft, ikke bare gjør den "språket til støv", også på tropologisk nivå blir døden destruerende og produserende i dette diktet. Og dette kan knyttes til diktets ruineringsmotiv. Alt ødelegges eller "besmittes" av negativitet. Diktets billedskapende bevegelse er slik preget av negasjonen, fanget av fraværet. For "spinningen" som ble beskrevet som diktets grunnfigur og skapelse, kommer fra intetheten og negasjonen. "Noe" fremstår på grensen av intet.

Bildet i "Formørkelse" blir dermed det som kommer til syne gjennom sin deformasjon. Den fremtreden som vises i diktet er hele tiden knyttet til forsvinning. For vi husker fra lesningen hvordan de "ødelagte" objektene i diktet er subordinert veven og den skjøre forbindelseslinjen mellom "dagen" og natten tenkt som død og forsvinning. I diktet trues bildene hele tiden av fortæring (den oppspaltede kroppen er på vei tilbake i natten, ordene oppløses, øynene oppløses, også solen gjøres til en ruin). Men denne formen for negasjon er samtidig også selve

forutsetningen for diktets billeddannende kraft. Diktets billedmessighet lar dermed forsvinningen tre frem.

Samtidig som diktet kan leses som sanselig nærværende, viser det hele tiden til sin egen bevegelse bort fra det sanselige, også gjennom at det som gir (språklig) liv i diktet også hele tiden slår om i sin egen motsetning – diktjeget er en substans i oppløsning, som negeres for at de andre språkbildene skal slippe til. Men også disse er truet av fortæring. Tilslutt har også liket blitt likt seg selv, et bilde av seg selv, i diktet, ved at det ser sin egen fordobling, drikker vann av sine egne hender. Slik Blanchot beskriver bildet som inessensielt og uten grunn, tilfører ikke bildene Væren gjennom dette diktet. Snarere går billedbevegelsen langt i å ekskludere oss fra det gjenkjennelige, sikre, eller en antatt soliditet. Men kanskje finnes det likevel en mimetisk ”rest” eller ruin i møtet dette diktet?

”Den kadaveraktige likheten hjemsøker oss”, skriver Blanchot i ”The two versions of the imaginary.”⁸⁰ Til tross for at diktet ikke byr på gjenkjennelse i klassisk mimetisk forstand, skulle det altså bære på en *lik-het*, som også den andre billedversjonen hos Blanchot byr på. Er dette fordi diktet viser oss avgrunnen i det allerede værende? For Blanchot eksponerer bildet også det værendes dobbelthet, menneskets potensial til å av-bildes, ”tingliggjøres”. Det bestående skulle dermed også eksponere oss for ”fallet”, kadaverets fall i verden. Slik er det ikke bare bildeskapelsen av et ”uhjemlig nærvær”, en form for utsideerfaring som dette diktes doble struktur konstituerer. Diktets mimetiske ”effekt” på oss som imaginerende lesere, handler dermed også om gjenkjennelsen av en avgrunn, den alltid allerede pågående døden i det allerede værende. For å parafrasere en setning om liket: Døden (diktet) skaper en form for imaginasjon som er mer fascinerende enn originalen fordi det hjemsøker originalen (det lesende levende mennesket).

⁸⁰ Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, s. 259

The law averts its face and returns to the shadow

the instant one looks at it, when one tries to hear
its words, what one catches is a song that is no more
than the fatal promise of a future song

MICHEL FOUCAULT, *The thought from outside*

KAPITTEL FEM

EN LESNING AV DIKTET ”BEKJENNELSE”

ELLER: HVORFOR DIKTE?

I det siste kapitlet vil jeg lese Kate Næss sitt aller første dikt, hentet fra debutsamlingen *Billedskrift* (1962). Det er interessant at dette diktet, langt mer direkte enn de to andre, selv artikulerer at det omhandler diktning og diktningens prosjekt. Slik kan diktet leses som et poetologisk utgangspunkt for Næss sitt prosjekt. Diktet åpner det verket som de tre påfølgende utgjør. Heller ikke her fremskrives noen geografisk forankring for poesiens topografi. Vi skal imidlertid bevege oss bort fra nattens dunkelhet. Dette diktet kan verken plasseres i det nokturne, eller i formørkelsen, hvilket var tilfelle for de to foregående. Diktet fremstår i utgangspunktet som noe mindre komplisert. Den dialogiske formen forsterker også diktets oversiktelighet.

Samtidig synes diktet å utforske et av litteraturvitenskapens mest vesentlige og vanskelige spørsmål: hvorfor dikte? Også i denne avsluttende avdelingen er det diktlesningen som skal lede oss mot mer grunnleggende litteraturfilosofiske spørsmål. Oppgavens avsluttende problemstilling skal etter hvert drøftes i lys av Blanchots essays ”The song of the sirens”.

Det er ikke lett å sirkle inn et svar på dette spørsmålet ved utelukkende å følge diktets resonnement. For som vi etter hvert skal se, gir diktet bare noen mulige svar, men ingen substansiell innsikt, eller avsluttende epifani. Jeg vil også argumentere for at diktet gjennom

kontradiksjoner skriver frem diktningen både som noe håndverkmessig og hverdagslig, og som noe mystisk og ikke-menneskelig. Slik skriver diktet seg inn i den vestlige poetikkhistorien hvor Platon-tradisjonen har pekt på guddommelig inspirasjon, anelse og den underbevisste impuls, og på den annen side har Aristoteles-tradisjonen forklart diktningen som et resultat av rasjonell tenkning, håndverkmessig kunnen og aktiv skriftpraksis.⁸¹

BEKJENNELSE

Du står på den andre siden
av et eller annet hav
og roper at diktet
må være et eventyrrike
båret av løsrevne skip

Ved mine verft
blir de bygget med seil
som venter på storm
og sjøsatt før tidevann

Jeg laster dem med
stadig, nye bilder, leter etter
nye land å seile mot

Men løyer vinden,
klarner tanken.
Da hører jeg deg rope:
”Hvorfor flukt fra ett
og flukt mot ett,
meg kan du likevel
aldri nå.

Dine byggekunster
legger snarer for deg selv,
og dine ord
er tiggere i klovneklær”

|

⁸¹ For mer om dette, se Peter Stein Larsen, *Digtets krystal*, Borgen, København 1997

Tittelen: Å tilstå det lovløse

Tittelen "Bekjennelse" antyder at her skal noe avsløres, blottstilles eller i alle fall tilstås. Dermed ser vi at tittelen setter i spill andre betydninger enn de to foregående. Her varsles ikke gåtefullhet i samme grad som en mer imaginær tittel som "Havfolket", som i seg selv kan sies å skape et nytt folk. Det er altså ikke lenger imaginasjonens bevegelse som blir antydnet av diktets navn. Snarere er det som om dikterens *credo* skal spille seg ut i de kommende strofene. Fra kulturen vet vi at "bekjennelsen" er en uttalelse av noe skjult, syndig eller hemmelig. Dermed antyder tittelen at den tekstvirkelighet som her skal foldes ut, snarere beveger seg mot det som ligger bakenfor, eller forut for det imaginære for å utspørre diktningen som aktivitet. Tittelen konnoterer både den religiøse og juridiske tilståelsen av noe *hemmelig*, kriminelt eller syndefullt. Siden dette tydelig metapoetiske diktet er det aller første Næss utgir, kan det leses som en slags *rite de passage*, et bekjennende overgangsrituale før forfatterskapet kan iverksettes. Karakteristisk for bekjennessjangeren er ofte et vurderende og selvkritisk aspekt.⁸² Altså hentyder tittelen til diktet som en kritisk undersøkelse av den poetiske orden, eller avsløring av hva de poetiske bildene egentlig kan svare for.

Første strofe: Bevegelsen mot sangen

Diktets bekjennelse kan imidlertid ikke spores i den første strofen, som omhandler et "du" som ytrer seg om diktet. Det skal likevel vise seg å utgjøre første etappe i diktets gåtefulle bekjennelse.

Du står på den andre siden
av et eller annet hav
og roper at diktet må være et eventyrrike
båret av løsrevne skip

Diktet åpner med en poetisk henvendelse som introduserer diktets dialogiske form. Duet er lokalisert på den andre siden av et eller annet hav. Og hvem eller hva er dette duet? Det kan vi ikke vite, men det er en ropende instans som det dikteriske jeget relaterer seg til. Videre fremstilles duet som fysisk fraværende og langt borte. Dets plassering angis heller ikke nøyaktig, for havet omtales som ubestemt og ikke-lokalisert. Graden av distanse forsterkes ettersom det oseaniske selv er knyttet til det ubegrensede. At duet i tillegg ”roper” viser igjen til avstand mellom jeget og duet. Et rop er vanligvis nødvendig for å overskride avstand, men selvsagt også hvis det budskapet som fremføres er særlig prekært. Og hva er det så som ropes? Jo, ”at diktet må være et eventyrrike / båret av løsrevne skip”. Diktduets bruk av det modale hjelpeverbet ”må være” kan leses som påbud og ordre, som en tale med sterk autoritet. Men semantisk kan en også tenke det som et fortvilt ønske, eller et håp som kommuniseres fra et sted langt borte. Ropet virker dermed tvetydig: det kan være som autoritær ordre eller nødstilt håp.

Fabel og fantasi

For første gang i denne studiens poetiske utvalg gjøres diktet selv til eksplisitt artikulert materiale for diktet. Påbudet og håpet kan dermed leses metapoetisk: Diktet må være et ”eventyrrike”, et rike hvor eventyr utspiller seg. Eventyr er ikke-reelle begivenheter som mangler tydelig forankring i tid og rom. Eventyr representerer en mytologisk virkelighet med farer, ”prøver”, med dyr som kan tale og handle. Dermed er eventyrets rike også utenfor en normal fenomenverden. Slik vi kjenner eventyret har det ofte oversanselig innhold: menneskets møte med noe som er grunnleggende fremmed, og som både representerer fare og fascinasjon. For ”eventyr” er også knyttet til noe positivt, til drøm og vidundre. ”Eventyrrike” må altså være et fremmed, muligens farlig, muligens vidunderlig rike. *Diktriket* som duet beordrer, og håper på, er dermed imagistisk og gåtefullt. For ”eventyret” kjennetegnes av at det er hemmelighetsfullt og uutgrunnet. Diktet anmodes av duet å måtte være et eventyrrike, dermed som et ikke-sted, et utopisk domene hvor

mennesker konfronteres med noe som er større enn dem selv, fremmed, uhjemlig og vidunderlig. Men også et sted hvor mennesker ikke kan få endelig opphold. Fra latin vet vi at ”eventyr” har sitt etymologiske opphav i *aventura*, med andre ord ”det som skal komme til”, eller ”landet som ikke er”, noe som ikke er fastlagt. Slik har det en forbindelse med *utopia*, og utopia er det umulige stedet ved historiens slutt hvor mennesket kan få endelig opphold.

Men påbudet eller håpet stanser ikke her. Det som kjennetegner det diktiske ”eventyrriket” er nemlig at det bæres av løsrevne skip. Det som er ”løsrevet” er dissosiert og avgrenset fra en større helhet. Det løsrevne fremstår altså som individuelt og singulært. ”Løsrevne skip” synes å seile hvor de vil. Men at noe er ”løsrevet”, antyder samtidig at det en gang var knyttet til helhet og sammenheng.

Så når skipene som bærer det diktiske eventyrriket, er løsrevet, vil det si at det navigerer og beveger seg autonomt, uten å styres av noen større orden. Ingen kan styre disse dikt-skipene og bestemme hvor de ender. Diktene må altså være eventyrriker som beveger seg på denne måten. Altså beskrives diktene som løsrevet fra sin kurs. De har autonomi, men er også uten mål, på åpent hav. Å navigere uten kjent kurs, virker befriende, men også farlig. Den som ikke kjenner kursen, kan grunnstøte, eller havne i farlig farvann.

Strofen skaper en forbindelse mellom navigasjon og dikterkunst. De ferdigbygde diktene skal videreføres som fantastiske og ikke-reelle, og manøvrere ut i verden – uten sin billedskaper. Men hvordan vurdere det faktum at diktet åpner med en apostrofisk tiltale? Hvem er ”duet” som bebuder og lovpålegger og håper på at diktet skal bære disse utopiene og samtidig opptre som løsrevet fra en helhet? I tillegg er det et ”du” som ikke er konkret tilstede, men dets instruksjoner og håp oppfattes som performative påbud for diktjeget. Vi må lese videre for å tenke bedre om denne invokasjonen.

Andre strofe: Diktning og byggekunst

I denne strofen utvikles diktets dialogiske struktur, vi skal se at det lyriske jeget kommer til orde om sin egen ”skipsbygging”, og kan slik sies å besvare duets oppfordring om billedskapende aktivitet. Ved å ta i bruk motiver som ”verft” og ”bygge” går diktet dessuten i dialog med en antikk tradisjon hvor håndverkmessige aktiviteter gjøres til metafor for dikterisk skapelse. Her er det *skipsbygging* som blir emblem for diktekunsten. Disse motivene sammenbindes dessuten med tydelige marine motiv i teksten: ”storm”, ”sjøsatt” og ”tidevann”.

Ved mine verft
blir de bygget med seil
som venter på storm
og sjøsatt før tidevann

I dette verset introduseres diktets bruk av håndverkmessige motiv og det marine. Diktetes tilblivelse beskrives som byggekunst. I forlengelsen av forrige strofe, må ”de” leses som skip som bærer diktetes riker. Verft er marine fabrikanlegg som bygger skip. I tillegg blir skipene bygget med *seil* som vilkår for bevegelse og drift for å bære frem de dikteriske eventyrrikene.

Strofen forteller at seilene venter på storm. Stormen skal sette skipene i bevegelse. Men ”storm” er ukontrollert vær og innebærer en risikofylt bevegelse for seilskip. Skipene ”venter”, en *prosopopeia* som gir skipene menneskelige egenskaper. Når skipene ”venter” betyr dette muligvis at de er utålmodige, og klare for sjøreisen, i håp om storm. Videre ser vi at diktskipene blir ”sjøsatt før tidevann”. Hvordan lese dette? Kan hende intensiverer dette det utålmodige og prekære ved skipenes avreise. Navigering er vanligvis avhengig av tidevannets veksling. Men hva skjer hvis man sjøsetter et skip før tidevannet har kommet inn? Jo, det risikerer å gå på grunn. Den form for utålmodighet som skildres her er knyttet til en betraktelig risiko. Det lyriske jegets utålmodighet etter å sjøsette diktskipene, gjør at de risikerer å grunnstøte. Hva forteller dette oss?

Vi kan i alle fall konstatere at diktets kombinasjon av marine motiver med diktekunst, skaper billedkombinasjoner hvor selve utsendelsen av diktene er belagt med farer.

Tredje strofe: Bilder over til et annet land

Her fortsetter klargjøringen av diktens bildetransport. For første gang introduseres det poetiske jegets aktivitet. Strofen spiller på elementer fra barneleken ”Mitt skip er lastet med”. Igjen forbindes den dikteriske skapelsen med det utopiske ved at diktens destinasjon fremstilles som ukjent:

Jeg laster dem med
stadig, nye bilder,
leter etter
nye land å seile mot

I diktets tredje strofe avløses ”duet” av et tydelig dikterisk jeg. Igjen synes strofen å fortsette den metapoetiske billedannelsen i andre strofe. Mens den forrige strofen generelt handlet om hvordan diktskipene bygges, og muligvis da som et kollektivt arbeid, er det nå diktjeget selv som er eneste handlende poetisk subjekt. At det poetiske jeget laster skipene med ”stadig nye bilder”, kan leses i retning av at skipene skal transportere poetiske bilder. Dette lastearbeidet skjer ”stadig”, sier diktet. Arbeidet beskrives altså som et ustoppelig og ekspanderende virke, en produksjon uten stans, siden billedlastingen skjer ubrutt. Men hvor skal så denne overfarten ende? Jo, jeget ”leter etter/ nye land å seile mot”. ”Nye land” kan tenkes som ukjente land, eller land som ennå ikke finnes, altså oppdiktete land. Ukjente territorier. Diktet impliserer slik at vi ikke kan forutse hvor bildene ender eller hva de søker mot.

Det er dessuten påfallende at skipene ikke seiler ”til” nye land, men ”mot”. Bruken av preposisjon ”mot” understreker kun retningen for diktseilasen, som om overfarten skulle være det vesentlige, og ikke den endelige landgangen ved seilasens bestemmelsessted. Eller vet man

ikke for sikkert hvor skip som seiler i storm kan ende? Med andre ord, finnes kanskje ikke noen endelig terminus. Det er mulig å si at diktet her understreker diktningens utopiske aspekt. Det dikteriske skipet navigerer mot steder som aldri vil finnes eller ankommes endelig.

Avgjørende er det dessuten at diktets transportmotiv også setter i spill klassiske myter. Selve det språklige bildet, metaforen er i tradisjonen nært forbundet med det å transportere mening.⁸³ Men sjøtransport i litterær forstand er knyttet grenseoverskridelsen til dødsriket, overfarten, kryssingen av grenser og transgresjon.⁸⁴ Bildet er igjen knyttet til noe overskridende i Næss sine dikt, både på et konkret motivisk nivå, og metapoetisk. Slik kan dette leses som en utvidet metafor for diktets krysning av grenser. Etter hvert skal vi med Blanchot se at krysningen av grensen også angår døden.

Fjerde strofe: Diktningens grense?

I den fjerde strofen skal vi se at diktets metapoetiske billeddannelse virkelig er gåtefull, og at duets ønske eller påbud, som har blitt fulgt opp i de påfølgende strofene, får en drastisk konsekvens.

Men løyer vinden,
klarner tanken.
Da hører jeg deg rope:
”Hvorfor flukt fra ett
og flukt mot ett,
meg kan du likevel
aldri nå.

⁸³ *Metafora* er hentet fra gresk og betyr ”overføring”, retorisk trope som betegner ”ord som er overført fra sin opprinnelige mening”, ifølge Aristoteles. Jakob Lothe m.fl. (red) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Gyldendal, Oslo, 1997, s. 154.

⁸⁴ Et modernistisk eksempel er Allen Ginsberg ”A supermarket in California”. Jon Haarberg og Hans Skei (red). *Dikt fra antikken til vår tid*, Gyldendal akademisk, 2002, s. For øvrig er Ginsberg en av de mange poetene som Næss gjendiktet.

Mens de tre første strofene har beskrevet diktets imaginære bevegelse ut på havet, og hvordan tilvirkingen skjer som marin byggekunst, får vi i diktets fjerde strofe et tydelig omslag: ”Men løyer vinden, / klarner tanken”. At tanken nå skulle klarne, innebærer at den hittil har vært uklar og sløret. Vi forventer et omslag i diktet etter dette, og en ny innsikt som følge av plutselig klarhet. I forhold til diktets tittel er dette et påtakelig skille. For ”bekjennelse” er som nevnt knyttet til klarhet. Bekjennelser kommer vanligvis etter at tanken nettopp har klarnet. Men ikke her.

Poetisk mistro?

De neste verselinjene henviser igjen til et utelukkende auditivt nærvær: ”Da hører jeg deg rope”. Igjen er det duet som roper. Heller ikke her er duet nærværende, det har bare hørbar gestalt: ”Hvorfor flukt fra ett / og flukt mot ett / meg kan du likevel / aldri nå”. Hvilken form for flukt er det som her fremstilles? Det er vanskelig å bestemme sikkert hva *ett* i ”flukt fra ett og flukt mot ett” viser til. Sannsynligvis refererer ”ett” til *land* siden billedtransporten navigerer mot nye land. Siden diktjegets virksomhet i strofen foran har vært å laste de spredte skipene med bilder som skal transporteres til ”nye land”, blir det nærliggende å lese det slik at det er flukten mot landene, eventuelt billedtransporten (skipene) det her stilles kritiske spørsmål ved. Hvorfor kritisere en i utgangspunktet konstruktiv foretaksomhet? I diktet er det skipene som bygges og bildene blir lastet på dem. Ja, hvorfor en slik skepsis eller *sorg* (”meg kan du likevel aldri nå”) overfor at språkbilder bearbeides og sendes på en nautisk reise til nye steder?

Svaret på dette ser ut til å finnes i de to siste verselinjene: ”meg kan du likevel / aldri nå”. Når diktduet sier ”meg kan du likevel / aldri nå” virker det som om et mulig møte med dette diktduet er billedtransporteringens egentlige mål. Skipene vil altså aldri kunne nå frem til du´et, heter det her, noe som underforstått også tilsier at dette, å nå frem til duet, er skipenes, jegets egentlige mål med transporten. Dermed fremstilles det poetiske jegets nitide arbeid, først byggingen ved verftet

og den ustanselige lastingen av skip som skal transportere bilder, som et tilsynelatende fånytted arbeid. Verselinjen fremstår som en sorgfull resignasjon over at lokkelsen mot det utenfor som diktduet representerer, ikke vil kunne tangeres.

Femte strofe: Umenneskelig klovneri

Her avslutter bekjennelsesdiktet med at duet utdyper skapelsesprosessen tvetydige resulater for det dikteriske jeget:

Dine byggekunster
legger snarer for deg selv,
og dine ord
er tiggere i klovneklær”

Diktets femte strofe fortsetter og avslutter det dikteriske duets utsagn. Med verselinjen ”Dine byggekunster” fortsetter diktets sammentenkning av håndverksmessige fenomen med dikterisk skapelse. Diktene bygges av ord og bilder. Men i dette diktet får dette virket tilsynelatende uheldige konsekvenser. Det som hittil er blitt betegnet som skapende aktivitet, diktene som reiser som eventyrriker på skipene blir destruktivt for det poetiske jeget: ”legger snarer for deg selv”. Med andre ord: Skapelsen av dikt er også skapelsen av feller som rammer jeget. For ”snarer” er noe som snører inn den som fanges og som hindrer fra bevegelse. Men her er det jeget som gjennom sine egne ”byggekunster” fanger seg selv, og ikke kommer av flekken. Da beskrives diktningen som en selvdestruktiv virksomhet. Skipene drar ut på sin risikofylte nautiske reise, men denne bevegelsen innebærer altså stillstand og passivitet for jeget som blir fanget av egne byggekunster.

Strofen sier at skipsbyggingen eller billedskapelsen ikke når sine uttalte intensjoner. Første del av diktet er en beskrivelse av diktningens ambisjon, drøm eller mål gjennom det dikteriske duets påbud eller bønn, en slags tese om hva diktningen skal være, og hvordan den er forbundet med

utopi og navigasjon. Siste del viser hva som faktisk er dikningens ”skjebne”: Å ikke komme frem. Imidlertid skal vi se at de siste verselinjene feller en gåtefull og tvetydig ”dom” over diktjegets poetiske skapelse. Før bekjennelsesdiktet avslutter med ”dine ord / er tiggere i klovneklær”. Hva er det ”ord” sammenstilles med her? For det første er de ”tiggere”. En tigger er hjemløs, uten stedlig forankring. Samtidig er tiggeren ikke selvtilstrekkelig. Tiggeren har som levevei å be andre om penger eller mat for å kunne opprettholde sin eksistens. *Henvendelsen* er altså vilkåret for at tiggeren skal sikre sitt livsopphold. Således har tiggeren en usikker eksistens i randsonen av et samfunn. Tigging er normativt lovstridig og ofte en form for usynlig aktivitet. Men denne verselinjen er en simile som sammenligner ordene med tiggeren. Slik er det, sier duet, ordene som fremstilles som hjemløse, de må flakke hvileløst av sted, nærer seg på andre, og befinner seg lovstridig i randsonen.

Klovneri og poesi

Men ordene er ikke bare ”tiggere” i dette diktet. De er også tiggere ”i klovneklær”. De er altså utkledd som noe annet enn det de egentlig er. Ordene er maskerte. Og hva kjennetegner klovnen? Klovnen skaper latter og underholder gjennom intetsigende og komiske kunster. Men klovnen er samtidig en tvetydig figur. En klovn er sminket med et varig kunstig smil. Menneskelig plastisitet er derfor fraværende. Ansiktsmimikken er ikke naturlig, grimasen varer evig. Slik får klovnen en nærmest umenneskelig og uhjemlig fremtreden. Klovnen har et todelt janusansikt: både som lystig og uhyggelig. Denne dobbeltheten gjør klovnen alltid ustabil. Den kan like fort vende om til sin motsetning, uhyggen eller gråten. Slik kan vi ikke stole på klovnen, hans ansikt er alltid skjult. I diktet er det de tiggerske *ordene* som gjøres like med klovnen signifikante trekk. Det klovneriske ved språket innebærer altså at det tilsynelatende er muntert og underholdende, men at det også er forbundet med sin motsats hvilket gjør dem dehumaniserte og uhyggelige.

Sammenstillingen kan umiddelbart fremstå som en latterliggjøring av jegets ord. Men strofen kan like full uttrykke en *sorg* over at ordene ikke skulle svare for noe mer enn dette: en lovløs randsoneeksistens, alltid allerede hjemløs, utkledd, alltid hvileløst omflakkende og avhengig av henvendelse og respons.

Konklusjon: Et umenneskelig credo?

Det er påfallende at diktning er selve temaet og motivet for diktet. Likevel er den pregnante oksymoronske skrivemåten fra "Havfolket", og den intrikate billedutfoldelsen i "Formørkelse" fraværende i "Bekjennelse". Etter å ha lest tre dikt, ser vi hvordan bevegelsen har gått fra å være monologiske dikt til et stadig mer poetisk nærværende "du". Riktignok gjøres navigasjonen og skipskunsten til metafor for diktenes konstruksjon og utbredelse. Bildene er på et tropologisk nivå mindre komplekse og kunstferdige.

Diktet "Bekjennelse" er bygget opp som en dialog mellom to stemmer, jeget og duet. Men likevel skjer ingen formidling, ingen reell utveksling mellom de to stemmene. Duets tale både åpner og avslutter diktet. I Vigdis Flottorps studie betegnes diktjeget presist som "kompositorisk klemt inne" mellom diktduets strofer.⁸⁵ Dette formelle aspektet forsterkes dessuten av at diktjegets bekjennelse, dets credo, aldri reelt avsluttes. For når tanken klarner, slik varsles et omslag, men den etterfølges ikke av en innsikt siden det er diktduets monolog som får avslutte teksten. Og hvem er det så, dette poetiske duet som avslutter teksten? Det kan vi endelig få svar på.

"Hvorfor dikte?" er denne avsluttende delen av oppgavens problemstilling, og diktet gir noen gåtefulle svar på dette. Først må vi se hva diktet svarer på denne fordringen, før jeg vil vende meg

⁸⁵ Vigdis Flottorp: *Ibid.* s. 22 (Igjen er dette en kort lesning av diktet, på mindre enn en halv side hvor Flottorp leser diktet både som metadikt, men også som et dikt som "søking etter en tapt del av seg sjølv". Også i denne sammenheng stiller jeg meg skeptisk til den *psykologiske* lesestrategien til Flottorp).

til Blanchot for å utforske diktets mystiske og utilgjengelige du. Siden billedskapelse har vært oppgavens sentrale omdreiningspunkt, er det nødvendig også å redegjøre for billeddannelsen i dette diktet. Diktet "Bekjennelse" skaper en figurlig forbindelse mellom navigasjonen og diktekunsten. Samtidig synes diktets tydelige poetikk å "bekjenne" at diktningen er et forgjeves arbeid, at diktningens mål (duet) aldri kan nås til tross for dikterens ærgjerrige, stadige arbeid. Det finnes et mål, men det kan ikke nås. Hvorfor dikte billedskapende hvis frembringelsen bestemmes som et forgjeves arbeid?

Å gjøre navigasjonen til metafor for den dikteriske bevegelsen er ikke noe nytt fenomen i en litterær tradisjon. I de følgende avsnitt vil jeg knytte an til momenter fra et essay hos Blanchot hvor han nettopp gjør navigasjonen til emblem for en litterær søken. Det er flere grunner til at jeg vil hevde at Blanchots essay har affinitet til dette metapoetiske diktet vi nettopp leste. Foruten å benytte *sjøreisen* som utgangspunkt for å tenke om grenseoverskridelse, imaginasjon og skapelse, mener jeg Blanchot i essayet fremskriver en dobbelthet som også kan belyse diktet ytterligere. Denne dobbeltheten vil angå diktets tydelige sammenstilling av den poetiske skapelsen med noe håndverkmessig, men som likevel synes å dras i retning av noe "umenneskelig".

Først et kort riss av det som er på gang i Blanchots essay "Sirenenes sang". Her benytter Blanchot sirenemotivet fra *Odyseen* til å tenke metaforisk om diktningens mål, og (den lyriske) sangens natur. Vi husker fra Homers epos at sirenene var halvt menneskelige, halvt dyreaktige kreaturer som lokket sjømennene med deres forførende, men også *fatale* sang. I Blanchots tradering av myten anvendes sirenemotivet for å knytte kunsterfaringen til overskridelse, til en umulig navigasjon og til begjæret etter et hinsides. Samtidig synes Blanchot gjennom essayet å reflektere over poesiens betydning.

Gjennom min lesning av diktet viste jeg hvordan jeget kalles fra noe *utenfra*, hvis rop melder seg over avstand. Når diktet så tydelig artikulere at det omhandler diktningens bevegelse, åpner dette for å tolke denne påkallelsen som en fundamental side ved poetisk skapelse. Den planmessige og lovmessige byggingen i dagen ved skipsverftet beskrives også som forbundet med et begjær: tiltrekningen mot noe grenseoverskridende, en bevegelse som er knyttet til både risiko, utålmodighet og kanskje også til en mulig undergang. For i diktet venter diktskipene med utålmodighet på kraftig vind og andre ustyrlige farer, og navigerer uten stø kurs eller bestemmelsessted. Snarere blir diktskipene ført dit hvor naturkreftene tar dem. I Blanchots essay er det sirenenes sang som lokker sjømennene, og Blanchot tolker deres draging som en søken etter sangens opprinnelse. Slik gjøres navigasjonen til reisen mot imaginasjonens umulige opprinnelse. For slik Blanchot beskriver det i essayet, vil dette begjæret mot å nå sirenenes sang, bare kunne finne sted som en evig søken:

What was this place? One where there was nothing left but to disappear, because music, in this region of source and origin, had itself disappeared more completely than in any other place in the world: sea where, ears blocked, the living sank, and when the Sirens, as proof of their good will, also had, one day, to disappear.⁸⁶

Sangens opphav knyttes dermed til forsvinningen og fraværet. Og her ved sangens *ur-kilde* skulle altså sangen være mer fraværende enn andre steder. Seileren kan ikke nå kilden for sangens begynnelse. Og sitatet viser at selv sirenenes sang er truet av forsvinning. Slik blir bevegelsen mot sangen, mot en slags kilde for kunsten og poesien, beskrevet som en umulig bevegelse alltid i retning *av*.

Det kan virke både rett og samtidig forkjært å knytte Blanchots utdypning av sirenemotivet til dette så tydelig metapoetiske diktet. For en innvending kunne være at diktningen skjer gjennom *dagens* oversiktlige gjøremål og virke fordi den nettopp finner sted ved dette ”poesiverftet” hvilket gjør diktningen til et håndverkmessig og menneskelig aktivitet i dagslyset. Billedbruken er i all

⁸⁶ Maurice Blanchot, *The book to come*, Stanford University Press, California, 2003, s. 3

hovedsak knyttet til skipsverftets byggeaktivitet ("verft"/"bygge"/"seil"/"skip") – altså utpregede kroppslige og håndverkmessige fenomen, arbeid som kan gjøres av mennesker *i dagen*. Diktningen skjer altså i dagen, og bare i dagen er det mulig å bygge og ordne. Men samtidig intervenserer duet gjennom hele diktet. *Inspirasjonen*, som både arter seg som ordre og håp, kommer derfor fra en utside. Blanchots fremstilling av kunsterfaringen eller den poetiske skapelsen som en bevegelse alltid i retning *av* noe større eller umenneskelig som aldri kan tangeres eller fullt ut beskrives innenfor en normaldiskurs, virker relevant i forhold til *bekjennelsen* i diktet. Diktning innebærer da en bortvendthet fra dagen, mot dette kunstens dunkle punkt som får sine stedfortredende metaforer gjennom "sirenene" i Blanchots essay, eller diktets du i "Bekjennelse".

Jeg leser det slik at diktet gjennom billedkomposisjonen skaper en dialektikk mellom diktningen som en verdiløs virksomhet og som skapelser av andre fascinerende, vidunderlige, men også farlige poetiske virkeligheter og utopier. Denne dobbeltheten synes å kunne knyttes til Blanchots videre beskrivelse av sirenesangen. For Blanchot refererer til den tradisjonelle oppfatningen av sirenemotivet fører til at sangen må tenkes både som hverdagslig og avgrunnsaktig:

There was something wonderful in this real song, this common, secret song, simple and everyday, that they had to recognize right away, sung in an unreal way, by foreign, even imaginary powers, songs of the abyss, that once heard, would open an abyss in each word, and would beckon those who heard it to vanish into it. ⁸⁷

Den trollbindende og maktstjelende virkningen av sirenenes sang, nyleses altså av Blanchot. For sirenenes sang er både hverdagslig, hemmelig, enkel og uvirkelig. Sirenenes sang virket forførende fordi den symboliserte noe ikke-menneskelig, noe utenfor menneskets forståelse, grep og makt, og som nettopp derfor vekket "that extreme delight in falling" som ikke kan oppnås i den

⁸⁷ Blanchot: *Ibid.* s. 4

sedvanlige tilværelsen.⁸⁸ Men desto viktigere for å forstå de vidtrekkende konsekvensene av Blanchots sirene-tolkning: Sirenenes sang vekker mistanken om at det skulle være noe avgrunnsaktig også i den menneskelige utsigelsen, slik sitatet overfor. Døden forbindes med den poetiske diskursen, som et premiss, eller kanskje både implisitt og eksplisitt. Begjæret i retning av sirenene representerer begjæret mot avgrunnen. Diktningen er bare bevegelsen i retning av dette. For dette reelle fraværet kan jo aldri eksponeres fullt og helt gjennom ordenes representasjonskraft.

Er det derfor det utilgjengelige duet advarer mot poesiens imaginasjonsdrivende krefter? Og uttrykker *sorgen* i vissheten om at diktene er dømt til en evig omflakkende tilværelse i en randsone utenfor dagslyset og det lovmessige? For denne billedskapelsen som søker nye land, kan aldri nå sitt egentlige mål, sier duet. Duets fraværende nærvær (kun sansbar gjennom hørselen) blir tydelig allerede i åpningsstrofen. Det taler fra *den andre siden* og fremtrer aldri som kjennelig eller legemlig nærvær. Lest slik fremstår det som det dunkle punkt som diktningen ikke kan nå. Og hva er diktets du da? Min tanke er at ordet ”du” i diktet kan klassifiseres tropologisk som en *katakrese* ved at det gir språk til det som språket ikke egentlig kan romme. På samme måte som vi kan tenke oss at ordet ”gud” er en katakrese for en metafysisk størrelse. ”Du” er vanligvis et dialogisk, dagligdags og i høyeste grad et ord som vanligvis er ensbetydende med kommunikasjon. Men i dette diktet forbindes det altså med noe som lokker fra utenfor en menneskelig verden, og det som ikke lar seg kommunisere. Dermed er det en tvungen eller stedfortredende metafor for det vi ikke kan språkliggjøre.

Kapittelkonklusjon

I klassisk bekjennelsestradisjon skulle vi tro at når tanken klarner, kommer den endelige bekjennelsen og dermed diktningens *credo*. *Credo* står for læresetning, overbevisning eller tro.

⁸⁸ Blanchot: *Ibid.* s.3

Men her ender diktet i en slags sorg over diktningens tvetydige posisjon. Derfor er det påfallende at vi ikke får en bekjennende konsekvens av strofens innledning. Tilsvarende var tilfelle i oppgavens første dikt, hvor det igjen var et konsekvensmessig brudd mellom nestsiste og siste strofe. Heretter er det kun duet som taler i dette diktet. Vi får ikke vite hva jeget oppnår med denne klare tanken. Vi får ikke engang vite hva som skjer med diktjeget etter at diktduet har talt.

Det er påfallende at det dikteriske jeget forholder seg taust. For gjennom diktet så vi hvordan jeget svarte aktivt på duets påbud. Og når diktet har dialogen, altså samtalen som form, er det slående at duets diktum etterfølges av taushet fra jegets side. Men i utvidet forstand varer ikke tausheten ved. Diktet "Bekjennelse" markerer nettopp begynnelsen på et forfatterskap, som riktignok ble svært kort i form av tre diktsamlinger. Fordi diktet innleder disse tre samlingene, kan vi dermed si at svaret holdes åpent gjennom disse tre samlingene. Det dikteriske jeget svarer på duets diktum med et poetisk virke og 164 dikt som følger etter "Bekjennelse". Slik forsterkes diktningen som en spørrende bevegelse, som en utforskning av usikkerheten. Hvorfor dikte når ordene stadfestes som i et evig eksil, i skjul for en lovmessig orden, og *dømt*, i dette diktet, til en posisjon i det kriminelle, det fattige, det tilsynelatende underholdende, men uhyggelige og uhjemlige, nærmest ikke-menneskelige? Diktet åpner for en annen måte å skrive på, som er vendt bort fra dagens gjøremål og virke, som søker noe annet, en navigasjon med risiko og uten garanti om nå et endelig bestemmelsessted.

Som min lesning viste, bekjenner diktet at poesien kanskje bare har en lavmælt og moderat rolle, alltid omflakkende, tilsynelatende munter, men like fullt knyttet til det muntres motsats.

Og svarer ikke da dette diktets egne ord for at diktningen rommer fascinasjonen for det ikke-menneskelige, en begjærlig bevegelse i retning av et mål som kanskje er dømt til å bli en bevegelse alltid i retning *av*. Slik jeg leser dette diktet, åpner Næss her for sitt eget mulige og umulige prosjekt, slik vi har sett det i de to andre diktene, en poetisk billedskapende virksomhet som gjør

diktningens ruinerte, oksymoroniske språk, et språk som ikke har noen etablert mening i verden, til et språk å gjøre nye erfaringer i.

OPPGAVENS AVSLUTNING

– POESIENS ANARKI

Det er filosofiens redsel å forholde seg til det *ukjente*, skriver Blanchot i essayet ”Kjennskap til det ukjente”, og vrir slik på George Batailles maksime om at ”filosofen er en som er redd”.⁸⁹

Blanchots dialogiske tekst går langt i å betegne den systematiserende og begrepskjære filosofien som en *trygghetsøkende* virksomhet, fordi filosofien, i følge Blanchot, ikke evner å åpne for heterogene og radikale erfaringer som ligger utenfor loven, sannheten, og erkjennelsen. Blanchots kritikk mot filosofien går ut på at den forholder seg selv-identisk, og dermed ikke åpner for erfaringen av noe utenfor. Slik synes essayet å nærme seg en vesentlig tanke hos Blanchot, at litteraturen kan nærme seg det som ligger utenfor, ved å våge å konfrontere det ukjente. Slik kan også litteraturen bedrive tenkning, i alle fall i poetisk forstand.

Således skulle diktningens fordring nettopp være å gjennom språket åpne for fallet, og å konfronteres med en form for intethet som bildene avslører. Derfor er det ikke en trygg lykke som kjennetegner lesingen, men snarere lidenskapen for det utenfor. ”Skrekken”, snarere en ”lykken”, blir kjennetegnende for poesiens mulighetsbetingelser:

I skrekken går vi utenfor oss selv, og kastet utenfor, erfarer vi, i forferdelsen, det som helt og fullt er utenfor oss og annet enn oss: selve det utenforliggende⁹⁰

⁸⁹ ”Hvorfor skulle ikke den kontakt med det ukjente som viser seg i redselen, selve denne måten å være det ukjente på som bringes oss i redselen, angå filosofien i dens sentrum. Å være redd, å søke det som er berørt av redselen som settes i gang i og med den rystelse som redselen er, er kanskje ikke filosofi; og likevel fører tanken som er redd, tanken på redselen og redselen for tanken, oss til et avgjørende punkt, og dersom det unnslipper filosofien, er det noe viktig som unnslipper filosofien, Blanchot, *Imviss*, oversatt av Marius Wulfsberg, Aschehoug Kursiv, Oslo, 1996, s. 107

⁹⁰ Blanchot: *Ibid*, s. 106

Parallellen til de studerte diktene av Næss, ”Formørkelse”, ”Havfolket” og ”Bekjennelse” synes tydelig. På et metapoetisk plan behandler de nettopp dette: fallet ut fra den ordnede verden, og en konfrontasjon med en form for fravær som viser seg gjennom en form for billeddannelse som nedbygger enhver orden.

Den tanken som tenker mer enn den tenker er begjær, skriver Blanchot i ”Kjennskap til det ukjente”.⁹¹ Vi leser i begjæret etter å få vite, og etter å kjenne meningen. Men lesningen har ikke sin garanti i verden. Å lese blir for Blanchot å befinne seg ansikt til ansikt med det som verken kan beherskes eller kjennes, det ukjente.

Et slikt begjær er ikke en sublimert form for behov, heller ikke et forspill til kjærlighet. Behovet er en mangel som venter på å bli fylt; behovet søkes tilfredsstilt. Kjærligheten vil forening. Begjæret, som man kan kalle metafysisk, er begjær etter noe som ikke ønsker å forene seg med det begjærte: det begjærer det som den som begjærer ikke har behov for, som ikke er en mangel ved ham og som han ikke ønsker å nå, i det det er selve begjæret etter det som for ham må bli utilgjengelig og fremmed – begjær etter det andre fordi det er noe annet. Et strengt, uselvisk begjær, uten tilfredsstillelse, uten nostalgi og uten tilbakevenden.⁹²

Jeg åpnet oppgaven med overskriften ”Begjæret etter å se i mørket”, og nettopp et slikt defenomenalt begjær synes å være betegnende for diktene jeg har lest. Mens den begrensede resepsjonen av Kate Næss hittil har blitt tenkt innenfor et emosjonelt-personlig register, har jeg gjennom denne oppgaven forsøkt å anskueliggjøre at det er en helt annen form for fabulering som settes i spill gjennom Næss sin originale billedskapelse. I møtet med denne billedskapelsen kan verken en affirmativ eller analytisk lesing, fungere tilfredsstillende. For i de tre diktene jeg har studert, trues det fastlagte og essensielle hele tiden, og de poetiske bildene fremstilles som på vei mot det grenseløse, og hvor en form for intethet ustanselig trer frem i språkets umiddelbare og sanselige nærvær. Dikt som dikter frem verdener som om vår egen ikke var der, eller ikke var gitt. Slik skaper disse bildene også nye, og hittil ukjente sansinger, og dermed en annen, og kanskje nærmest umulig ”kunnskap om verden”, hvor ”askeblomster kan lyse med streif av synkende

⁹¹ Blanchot: *Ibid*, s. 112

⁹² Blanchot: *The space of literature*, s. 112.

fugleskrik”, og hvor amorfe kropper fortsatt kan synge lyrisk i et spindelvev, og hvor sjøgress kan gro over lyset. Altså ordenes egne ”ekstaser”, der de står ut fra seg selv som entydig mening.

(T)yngdepunktet i språket er dette: ”Å tale bringer en bort fra alt synlig og alt usynlig”. Å tale det er ikke å se. Å tale frigjør tanken fra det optiske krav som, i den vesterlandske tradisjon, i tusenvis av år har underlagt seg vår tilnærmelse til tingene, og innbyr oss å bare tenke uten garanti av lyset eller trusselen av lysets fravær”

”For å skrive må, må man allerede skrive” heter det på slutten av Blanchots essay ”Orfeus’ blikk”.⁹³ Sitatet gir signal om at det for Blanchot finnes to måter å skrive på, og hvor den ene skrivemåten er et vilkår for den andre. Den ene skrivemåten er den som befester og legitimerer dagen, kulturen, verden. Og dette kan åpne for en annen måte å skrive på, som er vendt bort fra dagens gjøremål og virke, som søker noe annet, noe utenfor ”a eller ikke-a”. Altså en bevegelse i retning av en annen skriving som er lovløs, knyttet til galskap og ekstase, og som glemmer verden.

Jeg innledet denne oppgaven med å peke på hvordan Blanchot vektlegger at lesning krever usikkerhet og ydmykhet. For Blanchot synes litteraturens mål å være å forstyrre de hensiktsmessige stegene vi tar mot dypere forståelse og et sikrere grep om ting. Det eneste autentiske er for Blanchot, er dette grunnleggende usikre. Kate Næss sin diktning synes å vende seg mot det som hos Blanchot verken handler om innsikt eller erkjennelse, men snarere om å våge konfrontasjonen med det ukjente, og å tørre å se og tenke i mørket der hvor ingen garantier blir gitt.

⁹³ Maurice Blanchot, *Inmris*, s. 30

LITTERATUR- OG REFERANSELISTE

- Adorno, Theodor *Estetiske teori*, overs. av Arild Linneberg, Gyldendal, Oslo 1998
- Bachelard, Gaston *Lysets flamme*, oversatt av P. Bundgaard, Hans Reitzels forlag, København 1996
- Blanchot, Maurice *Orfeus' blik og andre essays*, overs. av C. Madsen, Gyldendal, København, 1994
- Blanchot, Maurice *The book to come*, overs. av Charlotte Mandell, Stanford University Press California, 2003
- Blanchot, Maurice *The space of literature*, overs. av Ann Smock, University of Nebraska Press London, 1989
- Blanchot, Maurice *Innriss – Essays i utvalg* overs. av Marius Wulfsberg og Atle Kittang, Aschehoug, Oslo, 1996
- Deux lectures de Maurice Blanchot* Fata Morgana, Montpellier, 1973
- Blanchot, Maurice *Essäer*, red. Horace Engdahl, Kykeon
- Blanchot, Maurice *L'amitié* Gallimard, Paris 1971
- Blanchot, Maurice *The infinite conversation*, overs. av Susan Hanson, University of Minnesota Press 1993
- Engdahl, Horace *Beröringens ABC – En essä om rösten i litteraturen*, , Albert Bonniers Forlag Uddevalla, 1994
- Eriksson, Ulf *Natten, vakenheten* Autor, Göteborg 2007
- Flottorp, Vigdis *Forfatterskapet til Kate Næss – motiv, formspråk, plassering*, Universitetet i Oslo, Oslo, 1984
- Foucault, Michel *Diskursens orden*, overs. av Espen Schaanning, Spartacus, Oslo, 1999
- Foucault, Michel *The thought from outside*, overs. av Brian Massumi, Zone Books, New York, 1990
- Freud, Sigmund *Ubehaget i kulturen*, overs. av Petter Larsen, Cappelen Fakta, Oslo, 1999
- Hansen, Per Krogh *Billedsprag*, Center for Æstetik og Logikk, Medusa, Aalborg Universitet, Aalborg, 1997
- Jørgen Holmgaard (red.)

- Heidegger, Martin *Kunstverkets opprinnelse* overs. av Einar Øverenget, Pax Forlag, Oslo, 2000
- Karlsen, Ole
2003 *Ord og bilete – Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* Det Norske Samlaget, Oslo, 2003
- Kittang, Atle *Ord, bilete, tenkning* Gyldendal, Oslo, 1998
- Kittang, Atle
og Asbjørn Aarseth *Lyriske strukturer – Innføring i diktanalyse*, Universitetsforlaget, Oslo, 1988
- Larsen, Peter Stein *Digtets krystal*, Borgen, København, 1987
- Lothe, Jakob,
Christian Refsum
Unni Solberg (red.) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1997
- Man, Paul de *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* Minnesota, University of Minnesota Press, 1971
- Næss, Kate *Sekstallets hemmelige dronning - Samlede dikt* red. Jan Erik Vold, Den norske Lyrikkbokklubben, Oslo, 2003