

# TOMHET OG FYLDE

En studie av William Blakes  
*Songs of Innocence and of Experience.*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Universitetet i Bergen, høst 2006

Berit Øvrevik

## Innhold.

### Forord

|  |     |
|--|-----|
| Innledning.....  | 6   |
| 1. Hermeneutisk innfallsvinkel til <i>Sangene</i> som en helhet..... | 14  |
| 2. Verdensbilde, kosmologi, politikk.....                            | 23  |
| 3. Arbeidsprosessen.....   | 31  |
| 4. Veier inn i "Songs of Innocence".....                             | 41  |
| 5. Diktet "The Lamb".....  | 49  |
| 6. Mellom "The Lamb" og "Infant Joy".....                            | 59  |
| 7. Diktet "Infant Joy".....  | 63  |
| 8. Ut av "Songs of Innocence".....                                   | 72  |
| 9. Veier inn i "Songs of Experience".....                            | 74  |
| 10. Frem mot "The Tyger".....  | 80  |
| 11. Diktet "The Tyger".....  | 85  |
| 12. Etter "The Tyger".....   | 102 |
| Avslutning.....  | 108 |
| Litteraturliste.....   | 113 |
| Illustrasjoner   |     |

Illustrasjoner.

1. Tittelblad *Songs of Innocence and of Experience*
2. Frontispis "Songs of Innocence"
3. Tittelblad "Songs of Innocence"
4. "The Lamb"
5. "Infant Joy"
6. Frontispis "Songs of Experience"
7. Tittelblad "Songs of Experience"
8. "The Tyger"

Forord.

I prosessen med å finne tema for masteroppgaven min var jeg innom flere eldre tekster som Ovids *Metamorfoses*, for å finne sagnet om Orfeus og Eurydike, og Dantes *Divina Commedia*. Det var i møte med William Blakes illustrasjoner til Dantes *Divina Commedia* at jeg nærmest ved en tilfeldighet fant en perle av en bok, en faksimileutgave av William Blakes *Songs of Innocence and of Experience*. Jeg hadde tidligere bare sett boken som ren tekstutgave, og ante ikke at diktene hørte hjemme i vakre illuminerte bøker, det var som om boksidene strålte mot meg. I *Songs of Innocence and of Experience* fant jeg den forunderlige sikkerheten i forhold til temaer fra andre virkeligheter som jeg lette etter i de eldre tekstene. Jeg fant både en veldig fremmed virkelighetsforståelse og nøkler til å komme nærmere noe som virker så annerledes. I det store episke diktet *Jerusalem* skriver William Blake: "I must Create a System or be enslav'd by another Man's." (Keynes 1966:629) Det er skikkelsen Los, imaginasjonen (og nok forfatterens *alter ego*), som sier dette. Jeg har i arbeidet med masteroppgaven forsøkt å fastholde det umiddelbare inntrykket som *Songs of Innocence and of Experience* gjorde første gang jeg så faksimileutgaven av boken.

Jeg vil gjerne få takke min veileder Atle Kittang for klare kommentarer og gode råd, og for en unik evne til å gripe fatt i og forstå mine tanker om hva masteroppgaven skulle handle om.

Jeg vil også takke venner og medstudenter for at de har delt egne erfaringer med meg, og gitt meg mot til å fortsette arbeidet med masteroppgaven.

En spesiell takk til Synnøve for samtaler om livet og litteraturvitenskapen, og uvurderlig hjelp med datamaskinen.

Sist men ikke minst takk til Lars som har vært barnevakt og ellers behjelpelig med stort og smått i hverdagen.

Til Lars Erlend - min kjære venn på ni, snart ti år.

Alvøen, november 2006

Berit Øvrevik

Innledning.

William Blake ble født i London 28. november 1757. Han ble ikke sendt på skole som sine søsken, men fikk undervisning hjemme av foreldrene. 10 år gammel ble han elev ved det høyt ansette Henry Pars tegneakademi. 4. august 1772 begynte han på sju års læretid som grafiker hos James Basire. Blakes illuminerte bøker som kombinerer gravørkunst og malerkunst er særegne bidrag til bokkunsten.

William Blakes *Songs of Innocence* ble utgitt i 1789. *Songs of Experience* ble antakelig aldri utgitt som et eget verk. *Songs of Innocence and of Experience* (i det følgende benevnt som *Sangene*) ble utgitt samlet for første gang i 1794.

Blake tok selv hånd om alle ledd i bøkernes tilblivelsesprosess. Tekstene er konkret skrevet av ham på kobberplater i en teknikk han selv utviklet hvor bokstavene fremstår i relieff. Teksten er integrert i det billedkunstneriske uttrykket på hver kobberplate. Det er en sjeldenhet at samme person står for gravering, trykking og kolorering av egne bøker. Det har likevel vært, og er fortsatt, vanlig å utgi tekstene separat uten å ivareta det visuelle uttrykket Blake gav dem.

Det er også gjort mange fortolkninger hvor tekstene er behandlet separat. Harold Bloom skriver for eksempel i sin *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument* at hans erfaring er at diktene er temmelig uavhengige av illustrasjonene og at han velger å se bort ifra dem. (Bloom 1970:9) Bloom er i all hovedsak opptatt av hva den poetiske teksten *mener* og utlegger et betydningsinnhold ved å "oversette" den poetiske teksten

til prosa. Tekstens *hva* tillegges forholdsvis mye vekt i fortolkningen, mens dens *hvordan* nevnes i generelle ordelag, som for eksempel at et dikt er vakkert. Bloom baserer utlegningen sin på at Blake skriver allegoriske tekster som antas å bety noe annet enn det de bokstavelig talt sier. Han tillegger Northrop Fryes lesninger av Blakes verk æren for at disse tekstene åpnet seg for ham. I *Fearful Symmetry. A Study of William Blake* argumenterer nemlig Frye for at nøkkelen til forståelse av Blakes tekster er å lese dem allegorisk. Frye mener en også må lese de bøkene som Blake forholder seg til i tekstene og bildene sine allegorisk, det tilsier en allegorisk tilnærming til bl.a. *Bibelen*, Dante Alighieris *Divina Commedia* og John Miltons *Paradise Lost*. (Frye 1949:10-11) Frye henviser til Dante, som setter den anagogiske fortolkningen høyest av de fire betydningsnivåene tekstene hans kan forstås på. (Frye 1949:121) Dante skriver om *Divina Commedia* at "dette verk har ikke bare en betydning; det kan kalles polysemos, d.e. mangetydig." Han beskriver betydningene som bokstavelig, allegorisk, moralsk og anagogisk, og mener de tre sistnevnte alle kan "kalles allegoriske, da de er forskjellige fra den bokstavelige eller historiske betydning. For *allegoria* kommer av gresk *alleon*, som på latin heter *alienum*, d.e. annen eller forskjellig." (Eide m.fl. 2001:94)

De fleste litterære tekster betyr selvfølgelig *noe mer* enn det de på et bokstavelig nivå sier. Det utelukker imidlertid ikke at også den konkrete fremtredelse har betydning. Dette tar W.J.T. Mitchell på en helt annen måte høyde for. Ikke minst ved å innreflektere det visuelle uttrykket i fortolkningen. Han legger hovedvekten her, og selve tekstene behandles ikke like grundig som det billedlige. Mitchell skriver lite om *Sangene*, han konsentrerer seg om *The Book of Thel*, *The Book of Urizen* og *Jerusalem*. Et opplagt eksempel på at bildene bør tas med i fortolkningen, er *Sangenes* frontispis. Uskyldens

(ill. 2) og erfaringens (ill. 6) frontispis er så nært knyttet til både teksten og hverandre at de har innvirkning på forståelsen av *Sangene*. Jeg vil argumentere for at en adekvat fortolkning vanskelig kan abstrahere fra verket som helhet uten at noe går tapt i prosessen.

Mitchell skriver om hvordan et indre spenn i det visuelle uttrykket spiller mot et tilsvarende spenn i tekstene slik at det skapes en firfoldig dynamikk: "Blake's pictorial style, like his poetic form and the total of his composite art, is organized as a dramatic, dialectic interaction between contrary elements." (Mitchell 1978:74) Denne firfoldighet er sentral i Blakes verdensanskuelse. Frye skriver at Blakes tekster gir forholdsvis lite på et bokstavelig nivå, i motsetning til for eksempel William Shakespeares arbeider som gir godt utbytte også på dette nivået. (Frye 49:119-120) Men Blake skriver selv i notatboken sin at arbeidene er visjonære, ikke allegoriske: "is not Fable or Allegory but Vision/ Fable or Allegory are a totally distinct & inferior kind of Poetry. Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably. Fable or Allegory is Formd by the Daughters of Memory." (Erdman 1973:N68) Blake bruker begrepene visjon og imaginasjon om hverandre. Det visjonære eller imaginære favner annerledes enn det allegoriske. Blake skriver selv, i diktverket *Milton*: "The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself". (Erdman 1971:574) Blake var opptatt av at det visjonære må fremtre i klar form. Imaginasjonsevnen er for ham en formgivende kraft. *Sangene* har i faksimileutgave et nærvær som blir borte når diktene trykkes separat. Den konkrete fremtredelse transformeres til en abstraksjon. *Sangene* behandles slik ironisk nok i strid med seg selv. Jeg vil si mer om *Sangenes* forhold til abstraksjoner senere og begrunne hvordan jeg kan hevde dette.



Hva er det som foregår i verkene? For å kunne si noe om det må en se på hvilket forhold det er mellom tekst og bilde. Mitchell skriver: "*Ut pictura poesis* ("as a painting, so also a poem") became, in eighteenth-century aesthetics, not a casual comparison but a commandment for poets and painters." (Mitchell 1978:16) I møte med Blakes illuminerte bøker kan man ikke "reduce pictures to visual translations of verbal text". (Mitchell 1978:xvii) I disse verkene illustrerer ikke bildene teksten og teksten beskriver ikke bildene, som en ekfrase gjør. Blake illustrerte aldri, heller ikke når han arbeidet med det som vanligvis omtales som illustrasjoner. I arbeidene med bl.a. Miltons *Paradise Lost*, Dantes *Divina Commedia* og *Jobs bok* gir han i bildene egne kommentarer til tekstene ved å la bildene gå i dialog med dem, og tilføre tekstene noe annet og nytt. Også i arbeidene der Blake har ansvaret for både tekst og bilde, er dynamikken og dialogen mellom uttrykkene sterkt til stede. Blake ønsket åpenbart at de to kunststartene skulle stå sammen på hver bokside. Han refererte imidlertid aldri til sin egen kunst som "sister arts"; "a curious omission for a man who lived in the age which systematized this metaphor so extensively.", sier Mitchell og legger til: "The reason may lie in his conception of the dualities that his art was designed to overcome." (Mitchell 1978:31) Noen steder går tekst og bilde fysisk over i hverandre ved at bokstaver blir for eksempel vinranker, slanger eller flammer i en metamorfose. Begge uttrykksformene sier noe om en virkelighet som er uåndsrikelig til stede, i vanlig forstand hinsides artikulering og visualisering.

Språk anses tradisjonelt å favne et høyere abstraksjonsnivå enn det visuelle bildet.

Blake var imidlertid ingen tilhenger av abstraksjoner. Billedkunsten hans er heller ikke preget av abstraksjoner eller symboler. Blake beskriver og visualiserer en utvidet

virkelighetsforståelse. Alt er tilstede bare vi ser. Når han i tekst eller bilde viser for eksempel et tre, betyr det ikke først og fremst noe annet. Betydningsrelasjonene er inneholdt i treet, slik at det også er kunnskapens tre og livets tre. Det er det, det står ikke for det. Mitchell skriver at "Blake's design is as iconographically complex as Dürer's, but that complexity has been focused in imagery that can be grasped (although not explicated) almost instantaneously." (Mitchell 1978:28) Dette er det selvfølgelig delte meninger om blant fortolkere. En kan lese inn et symbolspråk i tekst og/eller bilde og "oversette" hva for eksempel et tre betyr eller står for. Geoffrey Keynes' kommentarer til *Sangene* i faksimileutgave har mange slike fortolkninger. Mitchell skriver om "the distinctness of Blake's visual art from the "literary" traditions of allegorical and narrative painting." (Mitchell 1978:29) Jeg vil se nærmere på hvordan fortolkeren legger inn mening i kunstverkene. Hvordan samsvarer fortolkningen med verket? Kan man kontrollere om den gjør det? Og bør den evt. gjøre det? Når og hvorfor? Her er det en skog av grunnlagsproblemer som stadig diskuteres i faget. Jeg vil diskutere problemstillingene og begrunne eget metodevalg i kapittel 1.

Jeg vil undersøke hvilket forhold det er mellom form og innhold i *Sangene*. Det kan ikke være snakk om at et innhold helles i en form, men heller ikke at formen er innholdet. Det sies ofte at formen gis av innholdet, at innholdet finner sin form. En kan ikke helle et hvilket som helst innhold i en hvilken som helst form. Det må være en art samsvar mellom form og innhold. Forståelsen av hva som foregår i et kunstverk er avhengig av at leseren eller betrakteren er innforstått med verkets formspråk. I motsatt fall kan verket fremstå som så fremmedartet at forståelse blir misforståelse eller uteblir helt. Mitt utgangspunkt er at form er av avgjørende betydning, uten at jeg vil gå så langt som å si

som den amerikanske lyrikeren Archibald MacLeish gjør i diktet "Ars Poetica": "A poem should not mean/ But be." (Kittang & Aarseth 1998:41) En kan på ingen måte påstå at Blakes arbeider ikke "betyr". Tvert om insisterer de på betydning og det ikke minst gjennom sin form. Min hypotese er at Blake gir det imaginære og visjonære form og klarhet her og nå. At arbeidene hans er eksemplariske ved at de er hva de sier. Det vi ser er ikke bare et ytre fenomen som viser til et betydningsinnhold, formen er betydning. Det er samsvar mellom form og innhold. Det er dette samsvaret jeg vil se nærmere på.

Blake har en verdensanskuelse som på mange måter er grunnleggende hermeneutisk. Han fremhever sammenhengen mellom del og helhet og hvordan det hele rommes i delen. Arbeidene hans anskueliggjør menneskets evne til å gi verden form og mening. Jeg vil si Blakes kunst insisterer på at livet er dypt meningsfylt, selv om mange av arbeidene også bærer bud om fortvilelse over forholdene menneskene lever under. Dette kan synes som en sammenblanding av hva en forfatter mener og hva verket/ teksten mener, som om en kan slutte fra det ene til det andre. Jeg vil tilstrebe en edruelig holdning med fokus på *Sangene*, men leser sympatisk i den forstand at jeg vil forsøke å nærme meg en da-mening. Jeg ville imidlertid ikke hatt interesse for Blakes kunst hadde den ikke talt til meg her og nå. Det betyr ikke at jeg umiddelbart forstår den. Kontekststudiet har vært helt nødvendig for å tilegne meg en forståelseshorisont som kan legge grunnlaget for en, forhåpentligvis, gyldig fortolkning. Jeg vil se nærmere på Blakes verdensbilde i kapittel 2.

Jeg vil videre, i kapittel 3, bruke tid på den håndverksmessige utførelsen og forholdet til tradisjonen. Blakes kunst betraktes ofte som ekstremt særegen og uten tilknytning til samtidige miljøer. Jeg vil se på hvilke forbindelseslinjer en kan finne både til tradisjonen

og til Blakes samtid. Her ligger det nøkler til forståelse av betydningen av arbeidsmetode og stil. Hvorfor ble Blake for eksempel så opptatt av det gotiske formspråket han gjennom flere år studerte i engelsk kirkearkitektur og kunst? Hva kan han uttrykke i dette språket som samtidens romantiske stil ikke favner? Hvorfor var han avvisende til antikken og likevel dypt influert av den florentinske renessansen, men avvisende overfor den venetianske?

Kapittel 4 - 12 rommer fortolkning av *Sangene*. Dette er ikke upløyd mark, *Sangene* har appellert til mange fortolkere. Jeg har likevel dristet meg inn i feltet, oppmuntret ikke minst av *Sangene* selv. Når en leser *Sangene* får en tillit til at hver enkelts stemme betyr noe. Langt de fleste fortolkninger er gjort ut fra teksten alene. Gadamer skriver at den litterære teksten innbyr til dveling. Han skriver om betydningsrelasjonenes flettverk. (Lægreid & Skorgen 2001:187) Ved å innreflektere at bokstavene, ordene og diktene er integrert i det visuelle uttrykket på hver bokside, håper jeg å finne nye veier gjennom *Sangene*. Jeg vil bruke mye tid på *hvordan* tekst og bilde fremstår i *Sangene*, både ved å se hver bokside med hvert dikt for seg og ved å se dem som deler av den helhet *Sangene* er. Jeg vil legge mest vekt på *Sangenes* konkrete fremtredelse, og forsøke å fastholde det umiddelbare inntrykket som *Sangene* gjorde på meg første gang jeg så dem. Det innebærer å forsøke å komme mest mulig direkte til teksten og bildene, og å se og lese seg inn, uten først å hente hjelp i en allegorisk tilnærming og et symbolspråk. Samtidig spiller selvfølgelig både en allegorisk innfallsvinkel og en rik ikonografisk tradisjon med, som deler av det stoff *Sangene* er formet av. Jeg tror Blakes visjonære virkelighetsforståelse uttrykkes gjennom en billedskapende evne som er mer direkte knyttet til det han skaper, enn hva vi vel ofte tenker om det visjonære. At det vi ser og

det vi leser i *Sangene* faktisk er visjoner, ikke noe annet, "forkledd" som visjoner. Blake skriver også selv ved flere anledninger at arbeidene er visjoner, det vil jeg komme tilbake til. Jeg håper å kunne si noe om hvordan denne virkelighetsforståelsen kommer til uttrykk i *Sangene*, og hva den viser oss.

*Sangene* er utgitt i mange ulike utgaver. De fleste utgavene har kun tekst. Rækkefølgen på diktene varierer i ulike utgaver, etter hvilke originaler de bygger på. I W.H. Stevenson og David V. Erdmans komplette tekstutgave *The Poems of William Blake* er rækkefølgen en annen enn den jeg forholder meg til. Erdman skriver: "the order below is one of B.'s own – that of one of the early copies." (Stevenson & Erdman 1971:54) Tegnsettingen i alle Blakes tekster er tidvis intrikat og dertil vanskelig å tyde i de små formatene.

Stevenson skriver i forordet at de har endret på Blakes rettskrivning og tegnsetting: "the spelling and punctuation have been modernized." (Stevenson & Erdman 1971:xii)

Avhengig av hvilke utgivelser en forholder seg til vil *Sangene* fremstå i ulik både visuell og språklig drakt. Jeg forholder meg til Blakes egen skrivemåte og tegnsetting slik de fremstår i faksimileutgivelser av originalutgaver av *Sangene*. I sitatene fra *Sangene* har jeg tatt med all tegnsetting, også i slutten av perioden. Sitat kan derfor ende med for eksempel komma eller semikolon.

*Sangene* er utgitt med ulike originaltrykk som grunnlag for faksimileutgaver. På originalene er selve trykkene forholdsvis like, fordi kobberplatene ikke ble endret. Blekket som ble brukt er i ulike valører av særlig brunt, grønt og rødt. Det er de håndkolorerte fargene som varierer mest. Bøkene ble opprinnelig levert uinnbundet:

"Blake's illuminated books were scarcely presented at all: he or his wife Catherine stitched the pages between plain paper wrappers so that the purchaser could have them bound to his taste." (Townsend 2003:164) Jeg har langt på vei konsentrert meg om en utgave, kalt kopi Z. Den regnes som svært god trykkteknisk og koloristisk. Det er en påkostet utgave, hvor Blake har brukt gull i tillegg til vannfarger. Den er utgitt som faksimileutgave i originalformat, med innledning og kommentarer av Sir Geoffrey Keynes. Selve trykkene er forsøkt lagt nært opp til originalens kvalitet. Papiret er av en kvalitet som gir dybde og stofflighet til trykkene. Boken jeg har brukt er utgitt i 1967 av Rupert Hart-Davis Ltd, London i samarbeid med The Trianon Press, Paris. Originalen befinner seg i Lessing J. Rosewald Collection i Library of Congress, Washington D.C., og er trykt på: "The most beautiful wove paper that could be procured." (Hamlyn m.fl. 2000:106) Det er denne utgaven jeg forholder meg til i kapittel 4-12, og som danner grunnlag for fortolkningen av *Sangene*.

#### 1. Hermeneutisk innfallsvinkel til *Sangene* som en helhet.

*Sangene* er, i forhold til Blakes øvrige produksjon, enkle og klare i formen. Hver sang er formfullendt avsluttet, men har gjennom et flettverk av ord, rim, motiv og tema også rike forgreininger til de andre sangene. Diktene er satt inn i bildets rom på hver bokside, og er skrevet som en sammenhengende historie som viser menneskets utvikling. De kan gjerne leses enkeltvis, men samlet danner de et utvidet forståelsesrom av større rekkevidde. Jo flere en leser, jo rikere blir hvert enkelt dikt. Det hvelves en horisont over lesningen som gir større rom for betydningsdannelse. Å lese fra begynnelse til slutt er en sterk opplevelse av å ha vært igjennom noe viktig. Akkurat hva er vanskelig å formulere

eksakt, diktene er en mental reise som nok virker ulikt på den enkelte leser. De gir størst utbytte lest som et sammenhengende hele. Om en så går utover *Sangene* og leser annen litteratur av Blake, utvides perspektivet ytterligere. En står overfor en forfatter som bygger et livsverk hvor delene kaster lys over hverandre og danner en både vidunderlig og skrekkinngytende helhetsvisjon. De senere bøkene gir et umiddelbart inntrykk av å være vanskeligere tilgjengelig. Det tar tid å komme inn i et så fremmedartet univers. Heller ikke *The Book of Thel* og *The Marriage Of Heaven and Hell* er umiddelbart tilgjengelige uten noe bakgrunnsstoff. *Sangene* er enklere å forholde seg til fordi de ikke opererer med navn og begreper en som ny leser står så fremmed ovenfor. Men allerede her er en god del av Blakes særegne mytologi virksom. Innholdsmessig er de komplekse og jo mer en som leser tilegner seg om *Sangenes* kontekst på ulike nivå, jo rikere blir de. Diktene om "The Chimney Sweeper" blir for eksempel nesten uutholdelige etter at en har lest om hvordan en brukte små barn som skorsteinsfeiere. Barn var små nok til å komme ned i trange skorsteiner og klatret ofte nakne for at gløer ikke skulle antenne klær. Klatringen ødela leddene i armer og bein og invalidiserte barna. Som leser bør en ha noe bakgrunnsstoff for å få større utbytte av *Sangene*. Som fortolker kan jeg ikke se annet enn at en *må* tilegne seg bakgrunnsstoff.

Et bredt spekter av teorier og metoder utgjøres av faget litteraturvitenskap. Det er ingen selvfølge at en betrakter et verk som enhetlig hvor del og helhet utgjør et samlet hele. Det er fullt mulig å fortolke *Sangene*, og Blakes øvrige produksjon, som for eksempel Bloom gjør ved å forholde seg kun til teksten. Men jeg mener det er problematisk ut fra at en da "amputerer" verket og forholder seg til deler av det uten å innreflektere helheten. En overser Blakes intensjon med verket som en både tekstlig og visuell

størrelse. Det kan være et utslag av billedskepsis, en nedvurdering av bildet, når en fortolker velger bort den visuelle dimensjonen. (Kittang 1998:26) Når en kunstner så åpenbart som i Blakes tilfelle ønsker å kombinere tekst og bilde, kan jeg ikke se annet enn at en reduserer verket ved å velge vekk det visuelle. Eric D. Hirsch innreflekterer en etikk i fortolkningsarbeidet. Her kommer en forfatterintensjon inn. (Hirsch 1976:90) En trenger ikke gå så langt som å gi forfatteren fullmakt til å verifisere en fortolkning, det ville vært dypt problematisk. Men en kan følge forfatterens intensjon når det gjelder hva som utgjør verket. Å ikke gjøre det kan, som Frode Helland skriver om utgivelser av Henrik Wergelands *Blomsterstykke* som utelater det visuelle og billedmessige, være vold mot kunstverket. Helland påpeker det "lettere skandaløse faktum at denne boken kun har vært utgitt en gang, i 1840. Det som senere har versert som Henrik Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke*, er et annet verk." (Helland 2003:143) En tar bort noe som dermed ikke får komme til orde. Blake skriver: "I intreat then that the Spectator will attend to the Hands & Feet to the Linaments of the Countenances they are all descriptive of Character & not a line is drawn without intention". (Erdman 1973:pl.83) Han skriver i et brev i 1818 at da han ved noen tilfeller trykte bilde uten tekst følte det feil og at det var "to the Loss of some of the best things." (Raine 1980:89)

Det er vanskelig å komme under huden på Blakes kunst fordi en står overfor en verden som er fremmedartet og ikke umiddelbart tilgjengelig. Verdensanskuelsen som ligger til grunn er oss fremmed. Særlig de store episke verkene som *Jerusalem*, *America* og *Europa* har forbindelse med samtidens store omveltninger politisk og mentalt. De går inn og forteller hvor vi er og hvilke valg vi har. Perspektivet er kosmisk og lokalt. *Sangene* er roligere, enklere i formen, kanskje lettere tilgjengelige, men har samme svimlende



tankespenn som Blakes øvrige produksjon. De står i et forhold til annen tekst, til filosofi, religion og samfunnet for øvrig, som gjør at en må vite noe om forholdene i samtiden for å gripe nervene i stoffet og intensiteten i uttrykket. Hermeneutikk som litteraturvitenskapelig metodelære er velegnet som arbeidsredskap når en skal inn i dette stoffet.

Hermeneutikken tar utgangspunkt i mennesket som forstående vesen, vi forstår noe som noe. Denne tanken favner et vidt spekter. Allerede Aristoteles påpeker i *Om fortolkningen* at den første fortolkning finner sted ved ordene, så kommer fortolkning av ordene. Paul Ricoeur skriver: "For Aristoteles er det å fortolke ikke det man gjør på et annet språk i forhold til et første språk, det er det som det første språket allerede gjør idet det gjennom tegn formidler vårt forhold til tingene". Ricoeur skriver videre at dette er "en teori om talen og ikke om teksten: Lydene som sendes ut av stemmen er symboler for sjelstilstander, og de skrevne ordene symboler for ordene som blir sendt ut av talen". (Lægneid & Skorgen 2001:77) Helt i den andre enden av en lang filosofisk tradisjon står for eksempel Fish med sine tanker omkring meningsdannelse. Han hevder at vi leser det vi skaper mens vi leser og at vi aldri kan vite hva som står i teksten. (Lodge 2000:302-303) Hermeneutikkens kunnskapsteori rydder ikke relativismen av veien, men setter begrepene i system. Ved å legge forståelse i bunnen ved all kunnskapstilegnelse, går den dypere enn de enkelte vitenskapene og er vitenskapsfilosofisk svært interessant. Hermeneutikken ekskluderer ikke de ulike teoridannelser i litteraturvitenskapen, svært ulike teorier kan inngå i en hermeneutisk innfallsvinkel. At noen av teoriene ikke vil anerkjenne hermeneutikken som vitenskapelig, kan kanskje betraktes som en positivistisk kortslutning. Ricoeur viser f.eks. hvordan en strukturanalytisk oppdeling

bygger på en forståelse av hva de ulike delene betyr. (Lægneid & Skorgen 2001:75) Jeg vil gå svært tekstnært til verks i denne oppgaven og se på så små enheter som enkeltord på bokstav-, lyd- og tegnnivå, men også via ulike innfallsvinkler til sammen forsøke å spenne en stor bue over *Sangene* som helhet, og forsøke å forstå verket også i lys av kontekstuelle forhold.

Umberto Eco skriver at teksten forankrer tegnene. Selv om tegnene i utgangspunktet er åpne for uendelige betydninger tillater konteksten i teksten et ubestemt, men ikke uendelig antall interpretasjoner. Eco skriver at tekster er menneskenes måte å redusere verden til et overkommelig format på, og mener moderne fortolkere tar feil når de tar enhver tekst for en uformet verden. (Eco 1990:21-42) Jeg oppfatter *Sangene* som insisterende kommunikative. En kan ikke uten videre lese inn nærmest hva en skulle ønske. De tilhører ikke utelukkende en egen kunstsfære, et eget slags intertekstuell rom. Jeg vil likevel ikke si at de lenker ordet til en betydning. Tekstene har volum, ordene i *Sangene* har et stort meningspotensiale. De viser på egne premisser utover og sier oss noe om virkeligheten, om menneskenes vilkår. Virkelighetsgjengivelsen som kommer til uttrykk vil jeg se nærmere på i flere senere kapitler.

Jeg ønsker å komme nær en historisk da-mening. Det forutsetter aktsomhet og en kan aldri være sikker på om fortolkningen er riktig. En har ingen konstant som kan verifisere den. Det en kan er å kontrollere en fortolkning mot helheten, stemmer den? Å operere med en størrelse som et koherent hele fremheves av flere, bl.a. Richard Rorty, som en mystifikasjon. Men gjør en det ikke, løser teksten seg opp og spriker i flere retninger. Ordene og setningene assosieres i et spill som ikke holdes sammen av en koherens.

Barthes kaller en slik lesning en knoppskyting utenfor litteraturvitenskapen. (Barthes 1998:70) Mange tekster kan være skrevet med en slik lesning for øyet, og all tekst *kan* leses slik. Men metoden fører ikke frem viss en vil forsøke å finne en da-mening.

Friedrich Schleiermacher skriver at "Ordforrådet og tidshistorien til en forfatter forholder seg som den helheten det enkelte, skriftene hans, må forstå ut fra, og den må igjen forstås utfra disse." Schleiermacher tar nok ikke i tilstrekkelig grad høyde for at en fortolkning foretas med utgangspunkt i fortolkerens historiske ståsted. Han "kvalitetssikrer" imidlertid fortolkerens arbeide med nitid nøyaktighet. Han skriver: "Overalt befinner den fullkomne viten seg inne i denne sirkelen: alt det spesielle kan bare forstås ut fra det generelle som det er en del av og omvendt. Og enhver viten er bare vitenskapelig når den blitt dannet slik." (Læg Reid & Skorgen 2001:54) Gadamer kommer tyngre inn med refleksjoner omkring fortolkningens historisitet. Han påpeker imidlertid at ikke alt bør gå med i "historismens dragsug." (Læg Reid & Skorgen 2001:125) Vi er tilbake ved Aristoteles; all fortolkning er først fortolkning *ved* ord.

Dette er også Blakes agenda. Vi forstår noe som noe. Blake fremhever det individuelle i betraktningen, at hvert enkelt menneske forstår verden på sin særegne måte. Som fortolker må jeg påse at jeg ikke presser Blakes verk inn i *min* horisont, men åpner for verkets horisont som dets sannhet. Dette krever at en setter seg inn i hva verket er svar på, hva det forholder seg til av tidligere og samtidige forhold. Så kan en selvfølgelig fortolke det ut fra en synsvinkel, en ideologi, en hensikt. *Sangene* er komplekse, en vil aldri kunne stå igjen med, som Gadamer skriver, "den trygge forvissningen om nå å ha forstått saken". (Læg Reid & Skorgen 2001:191)

Det er snart hundre år siden litteraturvitenskapens teoridannelser vendte seg fra en historisk-biografisk innfallsvinkel og metode. Mitchell tror litteraturvitenskapen nå står overfor et nytt paradigmeskifte ved å vende seg mot bildet. (Mitchell 1994:11) Det er stor avstand mellom ulike språkteoretiske posisjoner i faget. Teoretikere har gått langt i å studere forbindelsen mellom språk og virkelighet. Det er bred enighet om at språket ikke dekker virkeligheten i et  $A = A$  forhold. Det skyldes språkets karakter av tegnsystem, men ikke minst at "virkeligheten" er et vanskelig begrep. Store paradigmeskifter i vitenskapene viser oss med all tydelighet at virkeligheten kan tolkes som høyst ulike ting. I dette kompliserte landskapet er språkliggjøring av ulike verdensbilder en prosess med mange usikkerhetsmomenter. Blake mener åpenbart at verbalspråket ikke strekker til alene, og benytter ikke minst et visuelt uttrykk.

Mitt utgangspunkt er at språk er kommunikasjon. At språk også har et iboende dekonstruktivt potensial står ikke nødvendigvis i strid med en betydningsdannelse. Poetisk språk kan aldri lenkes til *en* betydning, en poetisk tekst vil alltid ha volum. En kan ikke vente å komme frem til *en* sann fortolkning. Det er den litterære tekstens egenart at den motsetter seg å bli redusert til utlegning ved at den utsier i kraft av en form som er så ulik den vitenskapelige teksten. Det poetiske språket unndrar seg den entydighet en vitenskapelig tekst er forpliktet på. Det poetiske språket nærmer seg kanskje livets uutgrunnelighet på måter som bedre svarer til den komplekse virkeligheten. Det er en utfordring å balansere en fagtekst i beskrivelsen av en litterær tekst. Litteraturvitenskapen er begrepstung og en kan stå i fare for å overkjøre den litterære teksten med teori.

Jeg hadde opprinnelig tenkt å se på hvordan et tankeinnhold materialiserer seg som tekst og bilde. Det må jeg nok innse at er en nærmest umulig oppgave. Frode Helland skriver om sin bok *Voldens blomster* at den "er resultatet av et skriveprosjekt som brøt sammen. Planen var å skrive en bok om litteraturens forhold til det visuelle – med vekt på spenningen mellom ord og bilde, visuell og verbal representasjon." (Helland 2003:7) Å sammenligne tekst og bilde er ekstremt innfløkt. Mitchell ender med å holde de to søsterkunststartene atskilt i fortolkningen, og grunngir det med at fortolkningen ellers ville blitt kaotisk: "Talking about complex poems and pictures at the same time is like trying to carry on two conversations at once; it will have to await someone more ambidextrous than myself." (Mitchell 1978:xvii) Han medgir også at noen distinkt billedteori har han ikke kunnet formulere på generelt grunnlag.

Hva er tekst? Hva er bilde? Spørsmålene er store og generelle og kan gi mange ulike svar. Min løsning er å gå spesifikt inn på noen av diktene og bildene i *Sangene* og behandle akkurat disse tekstene og disse bildene og forsøke å fravriste dem hemmeligheter ved hjelp av tekst- og billedteorier som er relevante i hvert enkelt tilfelle. Jeg har som utgangspunkt at tekst og bilde er skapt av en kunstner som ønsker å formidle et tankeinnhold, at kunstneren gjennom verket vil vise oss noe som er ham maktpåliggende å formidle. Jeg er interessert i *hva*, og at dette *hva* finnes ikke minst i formen *Sangene* har. Mitchell skriver at "the "unity" of the illuminated book is a dynamic one, built upon the interaction of text and design as independent or contrary elements". Han beskriver forholdet mellom tekst og bilde som "the marriage of equals". (Mitchell 1978:xvii)

Ved å følge bildene gjennom *Sangene* ser, undres, sanser og forstår man annerledes enn ved å følge teksten alene. Bildene gir både atmosfære og gehalt. Å skape slike bilder var ennå mulig på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet. Mellom oss og disse bildene ligger genremaleriet som har trivialisert de religiøse bildene. (Danbolt & Laugerud 1998:181) Med sine røtter i middelalder og renessanse har Blake helt andre referanser enn en "moderne" betrakter. Både billedkunst og litteratur har ved modernismen gjennomgått en kolossal eksperimentering og en fokusering på formale trekk. Kunsten har selvfølgelig alltid vært opptatt av form. Det nye med modernismen var at formeksperimentene kom helt i forgrunnen. Form har blitt innhold og innhold har blitt form. Det er ikke så viktig *hva* man avbilder eller skriver om som *hvordan*. (Danbolt & Laugerud 1998:185) Med Blakes kunst er det annerledes. Her skal et innhold gis en form som kan formidle innholdet. Blake eksperimenterte med det formale gjennom hele sitt virke, både ut fra indre nødvendigheter i stoffområdet og ut fra de praktiske rammer som materiale, produksjonsmåter og økonomi gav. Denne prosessen med å formgi skapelsesprosessen kan avleses i verket. Dette er så spennende med Blakes kunst; form harmonerer med innhold på en måte som åpenbares for betrakteren. Derfor er det så viktig å forholde seg til *hele* kunstverket, *både* tekst og bilde.

## 2. Verdensbilde, kosmologi, politikk.

Som nevnt er det ikke mulig å gå inn for en ren rekonstruksjonshermeneutikk. Enhver fortolkning blir gjort ut fra et ståsted. Det er selvfølgelig underforstått i ethvert arbeide selv om det ikke går eksplisitt frem av teksten. Det er alltid nyttig å ta noen skritt tilbake og se på forutsetningene for et arbeide. Ved å lese ulike fremstillinger av hva Blake skulle ha ment, kan en se hvordan fagtekster noen ganger kan være veldig farget av fortolkerens egen horisont. Grunnlaget for å si noe om Blakes verdensbilde, kosmologi og politiske bevissthet finnes i tekstene han skrev og bildene han malte. Han etterlot seg også en notatbok, som jeg har hatt utbytte av å lese i faksimileutgave, og brev samt forskjellige småskrifter.

Som en uttalt forutsetning for alt han skrev og malte ligger imaginasjonskraften. Han sier ikke *slik er det*, han sier slik er det *for meg*. I et brev fra 1799 skrev Blake: "I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World is a World of Imagination & Vision. I see Every thing I paint in this World, but Every body does not see alike." Lengre nede i samme brev skriver han: "But to the Eyes of the Man of Imagination, Nature is Imagination itself. As a man is, So he sees." (Keynes 1966:793) Dette går igjen som et ledemotiv i hele produksjonen hans. Også mer anekdotisk stoff omkring hva han sa og gjorde viser den betydning han tilla imaginasjonen. Han skal engang ha spurt: "Did you ever see a fairy's funeral, madam?" Det hadde han, kvelden i forveien, da han vandret i hagen sin. Han hørte en behagelig lyd, og så "the broad leaf of a flower move, and underneath I saw a procession of creatures of the size and color of green and grey grasshoppers, bearing a body laid on a rose-leaf which they buried with songs,

and then disappeared. It was a fairy funeral.” (Raine 1980:139) Blake kobler imaginasjonsevnen med en spesifikk visjonær kraft. Dette er uhåndterlige størrelser som ikke kan bevises som reelt eksisterende. En må inn i dette universet, verkets horisont. Uten å bli oppslukt. En må kunne ta skritt tilbake og betrakte de ulike horisontene. Dette kapitlet er først og fremst et forsøk på å gå inn i en fremmed horisont.

Blake bygger en hel kosmologi gjennom sitt kunstneriske virke. Det er stort spenn i virkelighetsoppfatningen. Han forholder seg til et skapt kosmos og ordner det med et tankebygg som omfatter skapelse, fall, virksomme krefter i historien og i mennesket. Kristendommens verdensbilde er den selvfølgelige ramme for Blake, som han føler seg fri til å tolke og kommentere. For Blake var *Bibelen* ”not a simple record of historical events, nor even a form of spiritual document, but the embodiment of the whole history of mankind, past, present and future. The Bible provided the key to understanding everything, for all time”. (Hamlyn m.fl. 2000:60) Han kommenterer og argumenterer mot bl.a. *Bibelen*, Dantes *Divina Commedia*, Miltons *Paradise Lost*, fortidige og samtidige filosofer som Edmund Bruke, John Locke og David Hume, religiøse tenkere som Jacob Böhme og Emanuel Swedenborg, alkymisten Paracelsus og vitenskapsmenn, særlig Isaac Newton. Blake fortalte for eksempel at han hadde sett ”Milton in Imagination, and he told me to beware of being misled by his *Paradise Lost*. In particular he wished me to shew the falsehood of his doctrine that the pleasure of sex arose from the Fall. The Fall could not produce any pleasure.” (Raine 1980:148) Blake fortalte også at ”Dante saw devils where I saw none”. (Raine 1980:196) Blake lærte gresk og hebraisk for å studere *Bibelen*, italiensk for å studere *Divina Commedia*. Han leste også latin og fransk. (Hamlyn m.fl. 200:186)



Hans særegne mytologi viser de krefter han ser arbeide i historien, samtiden og i menneskenes individuelle liv. Han gir dem form og navn. Blake kaller for eksempel i *Jerusalem* helten sin for "Albion, the Roman name for Celtic Britain. Albion personifies the entire people, history and topography of the British Isles, from the mountains of the Celtic west to London's Kentish Town, including minute plant and insect life in and under the soil." (Hamlyn m.fl. 2000:20) Han kan også tegne en sjelelig størrelse, gi den materialitet. Han benytter kjente former, menneskelige skikkelser. Han visualiserer visjonene i et formspråk som er kjent. Blake mente at det er "impossible to think without images of somewhat on earth". (Mitchell 1978:24) "His portraits are thus not of men with minds, but of the mind itself, seen as human form." (Mitchell 1978:26) Tekstene er stort sett heller ikke språklig vanskelig tilgjengelige, men den verden de forholder seg til er åndens/ sinnets (*mind*). Blake skriver: "No Man of Sense can think that an Imitation of the Objects of Nature is the Art of Painting". (Erdman 1973:pl.67) Denne sikkerheten i forhold til immaterielle størrelser virker gjerne forunderlig på en moderne betrakter. Blake hvelver en forståelseshorisont over vår verden som er høyere spent og klarere uttrykt enn hva en møter i mye annen kunst. Et grunngrep han aldri viker fra er klarhet og form, han nærmest hamrer det inn. Form avgrenser det skapte fra kaos. Kaos er for Blake ikke del av den skapte verden, alt som er skapt har form. Uklart uttrykt er uklart sett. Han karakteriserer skapelse som en nådehandling: "Creation which was an act of Mercy". (Erdman 1973:pl.91) Mennesket er avgrenset fra kaos, også det ufødte og døden er del av vår skapte verden: "Many Suppose that before the Creation All was Solitude & Chaos This is the most pernicious Idea that can enter the Mind as it takes away all sublimity from the Bible & Limits All Existence to Creation & to Chaos". (Erdman

1973:pl.91) I *The Book of Thel*, "a pastoral poem, in which Innocence confronts Experience and rejects it out of fear." (Hamlyn m.fl.2000:130), følger vi ufødte Thel som velger å ikke bli født. Blake tegner Thel. Det er hans kanskje vakreste bok, formalt og koloristisk vidunderlig.

For Blake er en kropp en levende sjel. Mennesket er bokstavelig talt en levende sjel; menneskeskikkelsen er en synlig sjel. En kan ikke skille kropp fra sjel: "Throughout his work Blake states that the body cannot be separated from the mind or soul, or the human from the divine; but *Jerusalem* is the fullest exploration of this holistic position". (Hamlyn m.fl. 2000:23) Dette å skille kropp fra sjel er Blakes angrepspunkt fremfor noe; *A Cloven Fiction*. Det er her det etter hans syn brenner under beina på samtiden, og her han går tungt inn med sine profetiske bøker. Han vil vise hvordan England står overfor sitt "livs valg". I *Jerusalem* viser han hvordan samtidens filosofi og vitenskap bygger på fiksjoner: "For Blake, Albion, like other countries in Europe, had fallen into a state of decay, suffering under war and the "terrors" of reasoning philosophers like Bacon, Newton and Locke." (Hamlyn m.fl. 2000:238) Om en ser bort ifra enten den fysiske eller den sjelelige dimensjonen, står en ifølge Blake igjen med en ren abstraksjon. Han gikk i rette med John Locke som mente mennesket er født *tabula rasa*, som et blankt ark. (Hamlyn m.fl. 2000:106) Blake beskrev det nyfødte menneskebarnet som en hage hvor frøene allerede er sådd: "Man Brings All that he has or can have Into the World with him. Man is Born like a Garden ready Planted & Sown. This World is too poor to produce one Seed." (Keynes 1966:471) Han fremstiller *Ratio/ Reason* som verdenshersker (Urizen). Urizen er en kraft som Blake gir form. Den rasjonelle virkelighetsutlegningen bygger

ifølge Blake på *Cloven Fictions*. Han advarer England; velg ikke *ratio*. Å velge *ratio* er å bygge samfunnet på abstraksjoner.

Blake går veien om imaginasjonen. Han sier Gud bor i menneskenes bryst, i imaginasjonen. Blake beskriver det han forholder seg til som visjoner, som så formes av imaginasjonskraften: "In my Brain are studies & Chambers filld with books & pictures of old which I wrote & painted in ages of Eternity. before my mortal life & whose works are the delight & Study of Archangels." (Hamlyn m.fl.2000:176) Han skaper sin særegne mytologi ut fra sin forståelse av hvilke krefter som virker i mennesket. Over sin egen mytologiske utlegning legger han bibelske forestillinger. Også her tolker han inn sin egen forståelse. I *The Marriage Of Heaven and Hell* viser han hvordan himmel og helvete er uatskillelige tilstander, ingen av dem kan opptre uavhengig av den andre. Han forholder seg til at vi lever i en fallen verden. De djevelske krefter er ikke *onde*, de er del av verdens skapelse og holder skaperverket sammen. En kan kanskje oversette Blakes mytologi til en form for tese – antitese tenkning, men en kan aldri utlede en syntese. Det er altså ingen hegelsk filosofi, motsetningene oppheves aldri: "Blake's dialectic pervades his entire cosmology, rendering it as a continuous process which never attains a final resting place." (Mitchell 1978:75) Vi er disse kreftene. Den doble naturen i mennesket, det tofoldige (*twofold*) er ifølge Blake en livsbetingelse. Det djevelske settes ikke nødvendigvis i dårlig lys i Blakes arbeider. "Blake can be horrific, but he is never, like his friend Fuseli, obscene; he never incites to evil by presenting it as alluring, but describes it, in the spirit of Dante, with prophetic purity." (Raine 1980:163) Det er driv over diabolske krefter, de arbeider for forandring. I *The Marriage of Heaven and Hell* skriver han: "Without Contraries is no progression." (Blake 1993:6)

Det Blake igjen og igjen advarer mot, er *ratio*, rasjonalismen. Han ser den klassiske greske kulturen som rasjonell og matematisk. Blake tiltrekkes av den kristne gotikken hvor lovene er opphevet i et transcendent verdensbilde. Det er, som jeg har vært inne på, ikke noe dogmatisk over Blake. Det visjonære er et profetisk klarsyn, men farget av det individuelle. Alle mennesker ser forskjellig og tolker verden ulikt. Det som fremtrer både er og inneholder underet. Blake beskriver verden slik den er for ham i all sin fylde. Kunnskapsteoretisk holder det ikke for Blake å basere kunnskap på hva de fem sansene gir adgang til. Han baserer i stor grad sin verdensforståelse på en visjonær evne. Han sier dette er *hans* forståelse og at andre vil se tingene annerledes. Det er et åpent og dynamisk kunnskapssystem som ikke er låst i noe dogme.

Blake beskriver at han ser ikke *med*, men *gjennom øyet*: "I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight I look thro it & not with it." (Erdman 1973:pl.95) Han skal på spørsmål om *hvor* han hadde sett det han beskrev, ha pekt på pannen og sagt *her*. Samuel Taylor Coleridge mener det er en viktig forskjell mellom imaginasjon og fantasi. Han beskriver imaginasjon som "den levende kraft, den grunnleggende aktive drift som virker i all menneskelig persepsjon". (Eide m.fl. 2001:186) Blake skriver i notatboken om "Real Visions Which are lost & clouded in Fable & Allegory". Han skriver videre at "The Nature of my Work is Visionary or Imaginative". (Erdman 1973:pl.72) Det er en distinksjon mellom visjon og allegori. En allegori kan oversettes til noe annet ved fortolkning. En visjon er nærmere knyttet til det åpenbarte og ikke oversettbar på samme måte. Den betyr ikke først og fremst *noe annet*. Blake skriver at "The Hebrew Bible & the Gospel of Jesus are not Allegory but

Eternal Vision or Imagination of All that Exists.” (Erdman 1973:pl.68) Jeg vil forsøke å vise forskjellen dette utgjør i fortolkningene av diktene og bildene i *Sangene*. Det taler for en bokstavelig tolkning at Blake var opptatt av den bokstavelige mening i det han leste, i den grad at han lærte språk for å kunne lese tekster på originalspråkene.

Frye mener Blake leste allegorisk, og at hans verk må leses allegorisk. Frye bygger hele sin tolkning av Blake på en allegorisk lesning. Fryes *Fearful Symmetry* er spennende lesning, en stor tolkning. Men jeg finner den litt ”skummel” fordi den tar av og fortolker inn *noe annet* i teksten, slik at det blir en enorm glidning i betydning. Raine beskriver boken som ”an unreliable but inspiring critical study.” (Raine 1980:209) Blake er svimlende, med Frye som guide er en oppe i ekstreme høyder. Frye forsøker å se hele vår (hele klodens) mytologi, religion og litteratur gjennom tidene som uttrykk for ett og det samme. Han er inne i et område av arketyper, en strukturalistisk tanke om å sette *alt* i system. Jeg syns argumentasjonen bøyer rundt og tar en logisk-positivistisk vending. Men kanskje ikke; kanskje denne drømmen om å sette verden i system, at alt bare en ser langt og dypt nok stemmer, ikke er nomotetisk.

Det er en kraftfull dynamikk i Blakes arbeider, en stadig forvandling hvor flere dimensjoner er til stede samtidig. Mennesket og den verden vi lever i er alt dette. ”Blake was overwhelmed by the glory of nature; but characteristically, neither then (i 1804) nor at any time did he see nature as other than human”. (Raine 1980:138) Alt som lever er hellig, sier Blake. Han lever i og ser underet, ser verden stråle av liv. Selv skriver han i notatboken: ”When the Sun rises do you not see a round Disk of fire somewhat like a Guinea O no no I see an Innumerable company of Heavenly host crying Holy Holy Holy

is the Lord God Almighty". (Erdman 1973:pl.95) Alt er her og nå i oss og rundt oss. Blake ser, som han skriver i *Auguries of Innocence*, "a World in a Grain of Sand/ And a Heaven in a Wild Flower". (Hamlyn m.fl. 2000:174) Her er tilsynelatende ingen frykt for verken livet eller døden, Blake synes å befinne seg hinsides vanlige grenser for menneskets bevissthet. For en mann som ikke ser noen annen død enn å ikke være i live når vi lever, er vår verden uendelig fylt av mening. Han arbeider til dagen han dør, det siste han utfører er illustrasjoner til Dantes *Divina Commedia*, et arbeide han ikke blir ferdig med. Blake døde 12. august 1827, og George Richmond skrev at "Just before he died His Countenance became fair - His eyes Brighten'd and He burst out in Singing of the things he Saw in Heaven. In truth He Died like a Saint". (Lister 1986:25)

Han trekker seg, eller trekkes, inn i sin egen visjonære verden. Det han ser, er ikke noe atskilt fra verden rundt ham, det er verden utfoldet (*unfold*). Blake vil frigjøre; både religiøst, moralsk og politisk er han radikal. Han støtter revolusjonære krefter og skriver episke verk om frigjøringsbevegelser satt i flere tusen års historisk perspektiv. I *Jerusalem* folder han ut et panorama over menneskets og Englands frigjøring. (Hamlyn m.fl. 2000:242) Han støtter den franske revolusjon og arbeider for politisk revolt i England. *Sangene* er gjennomvevd av samfunnskritikk, en tekst som "Holy Thursday" fremviser grusomheten og dobbeltmoralen ved veldedig arbeide innenfor kirken i samtidens London. Blake frykter for at han skal bli offer for politisk forfølgelse. Han kommer i 1803 opp i en underlig episode som han mener er politisk motivert. En soldat lusker rundt i hagen hans og nekter å forlate eiendommen. Det ender med at Blake geleider soldaten ut med makt. Episoden får rettslig etterspill og Blake anmeldes for vold. Blake tror selv soldaten var en felle og frykter fengsling. Ved gode venners hjelp

går han fri, etter en rettssak i januar 1804. (Hamlyn 2000:234) Det er politisk farlig i England, reaksjonen driver forfølgelser og henretter opposisjonelle. Dette understreker at Blake driver sin radikale trykkpresse i et samfunn med systematisk angiveri og ytringsforbud, hvor grafikerne er politisk overvåket og hvor makthaverne brenner bøker. I dette politiske klimaet fortsetter Blake å skape tekster og billedkunst om ytre og indre frigjøring. Kongstanken hans er menneskets frigjøring til å bli det det potensielt er.

### 3. Arbeidsprosessen.

Blake utgav ikke ferdige opplag av bøkene sine bortsett fra en tidlig utgave med dikt kalt *Poetical Scetches* (1783) og *An Island in the Moon* (1784), som begge ble trykt på ordinær måte. Noen av diktene i *Songs of Innocence* ble først utgitt sammen med andre tidlige dikt i samlingen *Poetical Sketches*. Noen dikt var også del av *An Island in the Moon*, en prosatekst karakterisert som farse. *Songs of Innocence* ble så utgitt første gang i 1789. *Songs of Experience* kom til i 1794 og noen dikt var da flyttet fra *Songs of Innocence* til *Songs of Experience*. En kilde oppgir at det skal finnes fire eksemplarer av *Songs of Experience* utgitt separat. (Hamlyn m.fl. 2000:262) Blake flyttet på diktene til *Sangene* fikk sin endelige form. I senere utgaver beholdt Blake denne rekkefølgen og formen på *Sangene*. Hadde Blake ønsket å gjøre ytterligere endringer, hadde han antakelig gjort det. Han trykket aldri opplag av sangene, hver bok er laget etter bestilling. (Hamlyn m.fl. 2000:100) En kjenner til om lag (her er kildene uenige) 27 ulike eksemplarer. Før *Sangene* kom i sin endelige form, utgav Blake bl.a. *The Book of Thel* (1789) og *The Marriage Of Heaven and Hell* (1793). Etter *Sangene* skrev Blake bl.a. flere verk i eposets form, alt på kobberplater og rikt illustrert. Blake skapte til sammen

ca. 3.500 illuminerte boksider. (Hamlyn m.fl. 2000:260) Da han begynte arbeidet med egne bøker, hadde han lang yrkeserfaring som grafiker. Han samarbeidet med ulike aktører i bransjen og var del av et etablert fagmiljø i London. Som profesjonell grafiker arbeidet han med andre kunstners verk ved å overføre originaler til kobberplater. Han illustrerte også selv flere verk, bl.a. *Bibelen*, med særlig vekt på *Jobs bok*, John Miltons *Paradise Lost* og Dantes *Divina Commedia*. Blake arbeidet kunstnerisk med både skrivekunst og billedkunst uten å favorisere en kunstart fremfor en annen.

Blake gjorde store personlige offer for å kunne utgi bøkene i den form han ønsket. Han brukte mye tid og tjente lite på dette arbeidet. Kobber var kostbart og han sparte på utgiftene ved å arbeide i små formater og dessuten benytte begge sidene på kobberplatene. Trykkene i *Sangene* er ca. 12,5 x 8 cm. De er så små at de noen steder er vanskelig å lese. Det er nok et poeng, som Mitchell skriver, at tekstene er enklere å lese når de er trykt separat. (Mitchell 1978:13) Blake tillot selve arbeidet med kobberstikk fram mot det synlige resultatet betydning. Metode, form og mening står i et indre forhold til hverandre. Blake skriver i *The Marriage of Heaven and Hell*: "the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid." (Blake 1993:28) Selve den konkrete arbeidsprosessen var en skapelsesakt hvor de deler av kobberplaten som ikke bærer motivet ble etset vekk. Dette er en teknikk Blake over flere år utviklet i nært samarbeid med sin yngre bror. Blake arbeidet med pensel direkte på kobberplatene og brakte kvaliteter fra de illuminerte håndskriftene med inn i trykkeprosessen. Hvert trykk er forskjellig fra de andre. Kobberplatene ble påført blekk i ulike sjatteringer ved hver



trykking, og alt er så håndkolorert med vannfarger. (Hamlyn m.fl. 2000:102) Blake var en ypperlig kolorist som også gav fargene briljans og gjennomskinnelighet. Hvert trykk fremstår gjennom en omfattende arbeidsprosess som et originalarbeide. Blake's kone Catherine ble hans assistent, og hun utførte både gravering og maling, uten at det fremgår av verkene. (Hamlyn m.fl. 2000:180)

Blake utarbeidet noe en kan karakterisere som en omvendt teknikk av den vanlige ved at de opphøyde partiene på platen ble påført blekk, ikke de nedfelte. Han brukte ikke vanlig gravørverktøy, men arbeidet med pensel påført en syreressistent væske direkte på kobberet. (Hamlyn m.fl. 2000:104) Teknikken Blake utviklet gjorde ham i stand til å bevare penselstrøkene med stor presisjon. Han påførte syre i opptil tre prosesser for å få penselstrøkene på kobberplaten så presise som mulig uten at de ble etset bort. (Hamlyn m.fl. 2000:105) Denne måten å behandle kobberplatene på er unik. Linjene og strøkene i bokstaver, ornamentikk og motiv får en umiddelbarhet i uttrykket som vanlig kobberstikk mangler. Blake kunne ta med arbeidsmetoder fra kalligrafi og billedkunst direkte inn i arbeidet med kobber uten å gå veien om en overføring av et motiv. Det skapte bevarer i materialet gjennom flere prosesser, mens det som ikke bærer betydningsinnhold tas vekk i etsningsprosessen. Det er selve materialet som bærer mening gjennom skapelsesprosessen, det betydningsbærende fremstår som konkret materialitet. "For a man with Blake's training, the analogy between Locke's metaphor for the human mind as *tabula rasa*, a blank slate, and a copper plate prepared for intaglio etching would have been apparent. Its contrary, etching in relief by biting the surfaces of the copper away to reveal from within poetry and design, would have similarly been

appreciated as a corresponding metaphor for the existence of innate ideas: for the divine within man, awakened and raised to life.” (Hamlyn m.fl. 2000:106)

Blake fremholder at uten form har vi ingen skapelsesakt, noe må fremstå som noe. *Alt* har, ifølge Blake, en form. Blake var nådeløs overfor uklarheter. Er det ikke klart formidlet, er det ikke klart sett. Linjen avgrenser det skapte fra kaos. Blake skriver: ”The great and golden rule of art, as well as of life, is this: That the more distinct, sharp, and wirey the bounding line, the more perfect the work of art; and the less keen and sharp, the greater is the evidence of weak imitation, plagiarism, and bungling.” (Keynes 1966:585) Blake var en stor beundrer av Albrecht Dürers kunst. Dürers ”Melencolia I” (fra 1519) hang gjennom hele Blakes yrkesliv, det vil si frem til dagen Blake døde, ved arbeidsbordet. (Mitchell 1978:27) Dürer var en linjens mester. Som billedkunstner orienterte Blake seg bort fra ulike clair obscure-retninger, med henvisning til at alt avhenger av linjens klarhet. Han er ikke interessert i lys- og skyggevirksomheter i optisk forstand. ”His general practice is to treat form and light in terms of illumination – light passing through or emanating from bodies, rather than falling on them.” (Mitchell 1978:48) Formen oppløses aldri. Bildene er stramt komponert, i et figurativt uttrykk. De er, som diktene, preget av et bevisst forhold til formale kvaliteter. Det avbildede har et klart omriss, ”the *outline* which shows a visible living form” (Stevenson & Erdman 1971:649), og er gjenkjennelig, helt i tråd med Blakes ide om at det skapte har form. Han skriver: ”Leave out this line, and you leave out life itself; all is chaos again, and the line of the almighty must be drawn out upon it before man or beast can exist.” (Keynes 1966:585) Blake abstraherer ikke vekk noe, han legger til. Utgangspunktet er vår fysiske væren og menneskeskikkelsene fremstilles ekstremt komplekse. ”The Lamb” er et

eksempel på dette komplekse menneskebildet med en enorm glidning mellom virkelighetsplan i en sublim metamorfosisk prosess, men hvor alt er her og nå, alt er dennesidig og konkret tilstede. Blake fremstiller underet så det blir håndgripelig. For ham er inkarnasjonen noe som skjer hele tiden. Gud, og dermed Kristus, er menneske i alle mennesker. Slik er det vi vanligvis omtaler i abstrakte vendinger, konkret i Blakes kunst.

Den virkelighet Blake viser oss er vår, men utvidet og åpnet mot et veldig forståelsesrom. Med kjente ord og et kjent billedspråk utfoldes en fremmedartet verdensforståelse. Blake mente en måtte formidle det ukjente med det kjente. Materialet er der, kunstneren gir det form ved imaginasjonsevnen. Blake mente dette gjelder allment, at vi former verden ved imaginasjonen og at virkelighetsoppfatningen er individuell. Blake hadde et reflektert syn på kobberstikk som skapelsesprosess. Sammenhengen mellom verdensforståelse og kunstverk er bemerkelsesverdig. Det fysiske uttrykket blir gjennom hele arbeidsprosessen intensivert. Det er uvanlig at selve teksten fremstår så påfallende synliggjort. Det er en slags omvendt prosess av det Jan Kjærstad omtaler i *Tegn til kjærlighet*, hvor målet er at bokstavene forsvinner og innholdet trer frem. Han skriver at "jeg ville lage en bokskrift. En skrift så god at ingen merket den." Han skriver at den skulle være "et eget alfabet, et alfabet som viste flengen i virkeligheten, hullene, det som var bak." Litt senere beskriver han hvordan Cecilia skriver på et duggete vindu: "Spontant skrev jeg navnet mitt, Cecilia, og øynet omgivelsene utenfor med en spesiell klarhet, gjennom bokstavene. Det var akkurat dette jeg ønsket meg av mine typer. At de skulle åpne. Gjøre meg seende. Vise en verden bak."(Kjærstad 2002:171-172)

Teksten er hos Blake satt inn i en visuell dimensjon, den har en verden. Den befinner seg inne i bildets rom, som del av bildet. Teksten har en fysisk eksistens som håndskrevne bokstaver som er i direkte kontakt med billedspråket ved å gå over i for eksempel planteformer. Når en leser dem slik i deres opprinnelige kontekst og utformet av kunstneren, står de frem som betydningsfulle i seg selv. Når hver bokstav er formet i håndskrift, får bokstavene og ordene individuell fysisk eksistens. De er iøynefallende til stede slik Blake ville ha dem. Diktene får slik i tillegg til rytmisk og klangmessig kraft også en påfallende visuell tilstedeværelse. Ordenes uttrykkside har en konkret dimensjon som synes å være en indre nødvendighet for å klargjøre tankeinnholdet. De er ikke bare bærere av et betydningsinnhold, de er i kraft av seg selv. Det innbyr til undring. Hva er bokstaver, hva er ord? Det er som om de sier at slik ser vi ut og vi bærer betydning. Tanken har blitt ord, den har materialisert seg. Denne prosessen hvor noe ant blir bevisst tanke, blir ord, er uhåndgripelig. Mediet, bokstavene, får hos Blake egenverdi slik at teksten fremstår på et konkret bokstavelig nivå, teksten får betydning i dobbel forstand. Diktene har en individuell fremtredelse, en skikkelse som bærer innholdet. Bokstavene og ordene er materielle størrelser. Frye reflekterer i den forbindelse omkring hvordan ordet ble kjødt ved Jesus Kristus. (Frye 1949:108) Blake kan se ut til å gå lengre ved å si at hvert menneske er hellig. De ulike nivåene i betraktningen har et samlende visjonært grep som favner mennesket i Guds bilde.

*Sangene* er ikke originaler på samme måte som illuminerte håndskrifter er det. Selve arbeidsprosessen har likevel mange likheter. Nærheten mellom teksten og hånden som har nedskrevet den, gir en egen atmosfære til teksten. Blakes metode med å formgi bokstavene ved bruk av pensel, kombinerer håndskrift og muligheten for å fremstille

flere eksemplarer ved kobbertrykk. Håndskriftene var tidligere selvfølgelig nødvendige for å bevare og utbre tekst. Arbeidet med håndskriftene var gjerne av meditativ karakter og en verdi i seg selv. Håndskriftene ble for en stor del utført i klostre, men også utdannede kunstnere har arbeidet med illuminerte manuskripter. Blake føyer seg inn i denne tradisjonen fra før boktrykkerkunsten. Dette gir tekstene en kunstnerisk styrke av ekstraordinær karakter, de har en aura vanlig satt tekst ikke har. Dette kan være en underlig ting å hevde om et kunstverk reproduisert som faksimileutgave. Det er selvfølgelig umulig å dokumentere en slik fornemmelse. Det er som en åpenbaring å se *Sangene* slik Blake formgav dem i forhold til en ordinært trykt utgave. Styrken og skjønnheten i uttrykket er påfallende, en kommer nær teksten på en helt annen måte når det visuelle uttrykket er Blakes originale. En slik følelse av å bli slått av *noe* har jeg ellers aldri opplevd i møte med bøker. Dette *noe* tilhører originalverkets verden. Dette klarer Blake å beholde, trolig ved at hvert trykk er en original. Walter Benjamin beskriver aura som tilhørende det unike, noe vi mister i det masseproduserte. (Benjamin 1975:41)

Blake kunne ha utgitt stoffet på enklere måte. Han ville da ha mistet den særegne magien, auraen, som boksidene utstråler. Det som i tidligere tider var en dyd av nødvendighet, er hos Blake et bevisst valg.

Blake kombinerte altså det individuelle og unike fra eldre originalverk med teknikker for å produsere flere eksemplarer ved hjelp av kobberstikk. Han visualiserer ikke så direkte illustrerende som i middelalderhåndskriftene. Ofte har bildene innfallsvinkler som åpner betydninger teksten alene ikke gir. Blakes ornamentering er mindre stilisert enn i håndskriftene. Noen fortolkere karakteriserer Blakes stil som en forløper for jugendstilens plante- og dyreornamentikk. Mitchell skriver om "flame-flowers which is so

characteristic of his early work, and which later inspired the arabesques of art nouveau". (Mitchell 1978:37) Stoffets mystiske karakter har fellestrekk med gotisk religiøs kunst. Blake var dypt fascinert og influert av det gotiske uttrykket han tidlig ble kjent med gjennom arbeid for James Basire med illustrasjonsoppgaver i engelske middelalderkirker, i første rekke Westminster Abbey. (Hamlyn m.fl. 2000:33) En kan finne igjen det gotiske som "an aesthetic response. This is evident in the strong outlines and flowering contours that pervade his *oeuvre*, and the stylised postures and gestures of his figures. Occasionally it appears in the composition of his work, where the figures themselves form shapes that are reminiscent of Gothic ornament." (Hamlyn m.fl. 2000:38) Dette er tydelig på mange av boksidene i *Sangene*. En bør være forsiktig med begrepet "mystisk" i fortolkning av Blakes kunst. (Frye 49:431-432) Blake nedla mye energi i å belyse dunkle "sannheter" ved å avdekke hva han ofte karakteriserte som fiksjoner. Gotikkens formspråk egner seg for å uttrykke den virkelighetsforståelse Blake hadde. Gotisk kunst visualiserer virkeligheten hinsides den fysiske målbare på en konkret måte. (Hamlyn m.fl. 2000:32) Blake omtalte gotikken som levende form: "Grecian is Mathematic Form: Gothic is Living Form, Matematic Form is Eternal in the Reasoning Memory: Living Form is Eternal Existence." (Keynes 1966:778) For en moderne betrakter kan det være vanskelig å forstå den tilsynelatende naive uttrykksformen. *Songs of Innocence* er denne tilstanden av umiddelbar verdenstilgang. Friedrich Schillers skille mellom naiv og sentimental diktning kaster lys over problemene vi har med å forstå det naive uttrykket. Han skriver: "Enten er dikteren natur,...eller han vil søke den." (Eide m.fl. 2001:159) Jeg vil forsøke å vise at Blake holder den naive verdenstilgang åpen for oss.

Blake kombinerte det gotiske uttrykket med de florentinske renessansekunstneres maleteknikk. Dette kan synes underlig siden han var erklært motstander av den greske rasjonalisme. De florentinske renessanseverkene har en klarhet i form og linjeføring som Blake studerte og innarbeidet i eget uttrykk. Han uttrykte særlig begeistring for Michelangelos tegninger som han lærte å kjenne gjennom grafiske trykk. Blake var, som allerede nevnt, kompromissløs i forhold til linjeføring. De florentinske renessansekunstneres maleteknikk avspeiler en holdning til hva som er kunstens motiv som Blake fullt ut delte. (Hamlyn m.fl. 2000:175) Ved å arbeide i denne tradisjonen kunne han visualisere sine visjoner. Skikkelsene er imidlertid satt inn i en middelalderatmosfære hvor omgivelsene ikke har renessansekunstens realistiske perspektiv. Billedrommet er rikt ornamentert på en organisk, men samtidig stilisert måte. Dette blir ofte tolket dit hen at det knytter skikkelsene til tidløshet, til hva Blake så som evigheten i hvert her og nå.

Blake mente selv teknikken han benyttet skulle gjøre at bøkene ikke ble for kostbare å produsere. Han ønsket å holde lave priser på bøkene slik at produkter av en slik håndverksmessig kvalitet skulle være økonomisk tilgjengelig for folk. (Hamlyn m.fl. 2000:122) Det viste seg imidlertid at økonomisk var han hele tiden avhengig av grafisk arbeide for oppdragsgivere, og at "during his lifetime Blake was best known as a commercial engraver working in the accepted etching and engraving manner of his time." (Hamlyn m.fl. 2000:168) Egne bøker var vanskelige å markedsføre, han solgte lite og med tap, det meste ble solgt til venner og bekjente. (Hamlyn m.fl. 2000:107) Blake kunne ellers ta godt betalt for å overføre andres arbeider til kobberplater. Blake var radikal, også politisk, og ville ikke overgi egne verk til kommersielle krefter. Han holdt

verkene unna forleggere og bokbransjen generelt. Det ble utgitt teknisk og designmessig praktfulle bøker i London rundt århundreskiftet og fremover 1800-tallet. Disse var ikke økonomisk tilgjengelige for folk med ordinær inntekt. Billigere bøker var håndverksmessig simplere, men nådde flere kjøpere. Bokbransjen var en viktig aktør i samfunnsdebatten ved å utbre nye ideer, og grafikerne var en sterk yrkesgruppe med kontakter over landegrensene. Den politiske utviklingen i Frankrike preget miljøet i London. Blakes bøker føyer seg inn i denne radikale tradisjonen selv om han alltid beholdt sitt eget ståsted og følte seg fri til å være kritisk også overfor revolusjonære krefter. At den franske revolusjonen ble så brutal, med flere tusentalls mennesker massakrert, frastøtte ham. (Hamlyn m.fl. 2000:152) Blake etablerte seg utenfor de ordinære kommersielle kanalene ved å drive sitt eget private verksted og trykkeri sammen med sin kone Catherine. Innholdsmessig er bøkene så radikale at de ikke kunne blitt utgitt etter at "terrorveldet" strammet grepet i 1792. Da var bokbransjen og grafikerne overvåket og politisk kneblet: "On 21 May 1792 a Royal Proclamation against seditious writings was published. It signalled the beginning of Prime Minister William Pitt's Reign of Terror". (Hamlyn m.fl. 2000:152) Blake arbeidet om han gjorde ut fra en indre nødvendighet. Det ble etter hvert også en ytre nødvendighet, et spørsmål om å overleve.



#### 4. Veier inn i "Songs of Innocence".

*Sangenes* tittel *SONGS of INNOCENCE and of EXPERIENCE* har jeg tatt meg den frihet å forkorte til *Sangene* når jeg omtaler boken. Det er ikke en oversettelse av tittelen, men en kort og enkel benevnelse på verket. Tittelens "Songs"; sanger, er åpnere og påberoper seg ikke noe sluttet. Også "of Innocence and of Experience" er språklig åpne og skaper både undring og forventning. Tittelen bærer bud om store allmennmenneskelige tema. "Innocence" rommer både uskyld(ighet), harmløshet og ufordervethet. "Experience" rommer erfaring, opplevelse og gjennomleving. Bindeordet "of" kan forbinde "Songs" med "Innocence" og "Experience" på litt ulike måter, noe som påvirker forholdet dem imellom og som sammen gir flere veier inn i *Sangene*. Sanger av eller fra uskyldighet og erfaring utfolder temaene fra et annet ståsted enn sanger om eller til uskyldighet og erfaring gjør. Det er god hjelp i å ta vare på disse nyansene når en begir seg inn i *Sangene*.

*Sangenes* undertittel er "Shewing the Two Contrary States of the Human Soul".

"Shewing" rommer vise, vise frem, men også vise seg, vises, kunne sees og mer spesifikt stille ut eller påvise. (Svenkerud 1988:1031) "the Two" impliserer noe parvis, noe dobbelt. Sammenstillingen "the Two Contrary" virker gjensidig forsterkende og styrer oppmerksomheten. "States" kan henspille på tilstander, stadium, forfatninger eller tilstandsformer, men konnoterer også stater. (Svenkerud 1998:1089) Allerede her lover teksten mye ved å åpne for et storslått panorama. Åstedet er "the Human Soul"; menneskets sjel, eller kanskje bedre ivaretatt i språkdrakten menneskesjelen.

Visuelt er tittelbladet (ill. 1) fylt med bevegelse. Kraftfulle former slynges utover billedflaten og skaper en veldig dynamikk. Vi ser Adam og Eva som utdrives fra Paradis. Ikke før eller etter, men idet det skjer. Situasjonen er voldsomt dramatisk og skjebnesvanger, og måten skikkelsene er fremstilt på viser dyp fortvilelse. Vi er i et bibelsk univers i menneskehetens barndom, og Gud vandrer eller har nettopp vandret på jorden. Vi ser Adam og Eva mellom to tilstander. Eva ligger bøyd mot den grønne jorden. Adam er også bøyd ned mot jorden, og han skjuler ansiktet og hodet sitt med armene. Adam og Eva er forbundet med hverandre ved betagende vakre linjeføringer. De har begge lende klede av fikenblad.

Ild følger kroppene og flammer opp i bevegelsen. Flammene følger boksiden oppover og omslutter tittelens "Experience". De slikker også høyere og møter himmelen i slyngende bevegelser. Høyt oppe svever en fugl. Fuglen finner vi igjen bl.a. på frontispisen til "Songs of Innocence" og på boksiden med diktet "The Shepherd". I "The Shepherd" er fuglen gullfarget, som himmelranden den stiger opp over. Keynes skriver i kommentarene til *Sangenes* frontispis at det er uskyldens fugl som har unnsloppet flammene. (Keynes 1967:pl.1) Keynes og mange andre fortolkere oversetter ofte en visuell (eller tekstlig) fremstilling til en betydning. Dette vil jeg komme tilbake til mange ganger i løpet av arbeidet med *Sangene*. Fuglen er der i hvert fall høyt oppe på tittelbladet og svever mellom ordene "SONGS", "Of" og "INNOCENCE", og den er ikke i berøring med flammene. Flammene danner slyngende kurver oppover tittelbladet og noen går over i og omdannes til bokstavene "S", "N" og "S" i tittelens "SONGS". Denne ekstremt dramatiske tittelsiden danner utgangspunkt og klangbunn når en blar om den første siden i *Sangene*.

På frontispisen som innleder "Songs of Innocence" (ill. 2) er motivet fredfylt, landlig og idyllisk, og gir assosiasjoner til pastoraler. Her møter vi fløytespilleren som blir vår følgesvenn gjennom "Songs of Innocence". Fløytespilleren ligner på Los, skikkelsen som i Blakes verden bl.a. er imaginasjonen, en del av de "Four Eternal Senses." Los er med i åtte av Blakes bøker fra 1794 og fremover, bl.a. i *The Song of Los* og *The Book of Los*. (Hamlyn m.fl. 2000:248) Los er nok Blakes *Alter Ego*, i *Milton* skriver han: "Los had enterd into my soul". (Erdman 1988:117) Fløytespilleren synger sangene, og vi kan følge stemmen hans gjennom "Songs of Innocence". Det er også han som har skrevet sangene inn i boken "Songs of Innocence". Fløytespilleren vandrer lekende og lett fremover med ansiktet og oppmerksomheten vendt opp mot barnet som svever over ham. Fløytespilleren ser nesten naken ut i en kledning som er transparent. Barnet har nok ikke klær på. Skikkelsene er lette, men samtidig modellerte. Barnet er både vektløst og virkelig der det svever med en naturlighet som ser forunderlig ut. Vi retter, som fløytespilleren, oppmerksomheten vår mot barnet. Hva er det, og hva viser det oss?

I "Introduction", diktet som følger etter tittelbladet til "Songs of Innocence" (ill. 3), er det fløytespilleren som forteller om hvordan "Songs of Innocence" ble til. Han forteller at han spiller seg gjennom landskapet, en dal. Sangene han spiller er "of pleasant glee", de er velgjørende, jublende, triumferende glede. Så skjer det; "On a cloud I saw a child". Barnet sier leende: "Pipe a song about a Lamb". Det gjør han, og barnet vil høre sangen igjen. Fløytespilleren spiller så sangen en gang til og barnet gråter og ber om at han legger ned fløyten og synger sine glade, lykkelige, jublende sanger. Barnet gråter av glede og ber fløytespilleren skrive i en bok som alle kan lese. "So he vanish'd from my sight". Dette er også en beskrivelse av måten *Sangene* faktisk er lagd på, som en

"complete sung or spoken word-to-writing-to-painting-to-reading cycle". (Hamlyn m.fl. 2000:260)

Barnet må, ut fra måten det kommer tilsyne på og forsvinner på, være et imaginært barn. Fløytespilleren ser det likevel som et menneskebarn av kjøtt og blod. Vi er ellers vant til å se barn som svever bli fremstilt med vinger, for eksempel som en liten bevinget kjærlighetsgud, en amorin. Barnet kan kanskje sees som en menneskelig utgave av fuglen på tittelbladet, som befinner seg i, eller nært ved, en tilstand av uskyldighet. Fløytespilleren kjenner allerede sangene, men det er barnet som vil at alle skal kunne lese sangene i en bok. Barnet inspirerer, anerkjenner og applauderer fløytespilleren. Hadde det ikke vært for barnet, hadde ikke sangene blitt skrevet ned og trykket. Dette er en vakker introduksjon til "Songs of Innocence", som gir sangene en ramme og en horisont. Fløytespilleren og barnet og den hengivenhet de har for hverandre setter standard.

Etter tittelbladet til Sangene (ill. 1) og frontispisen (ill. 2) følger tittelbladet til "Songs of Innocence" (ill. 3). En kvinne sitter med en bok i fanget, og ei jente og en gutt lener seg mot henne og ser i boken. Det kan godt tenkes at boken er *Sangene*. Barna kan da se seg selv i nøyaktig den situasjonen de er i. Bildet fører i så fall innover i seg selv i en uendelig bevegelse. Barna og kvinneskikkelsen er plassert i forgrunnen av et landskap med lite detaljer. Vi ser fjerne åser, et tre mot horisonten, en elv og lite annet. Slik får treet i forgrunnen en dominerende plass der det står alene.

Gruppen med kvinnen, barna og boken kan en se i ulike varianter på datidens lesebøker for barn. Blake arbeidet med flere slike utgaver for andre forfattere, hvor han omarbeidet andres illustrasjoner og overførte dem til kobberplater for trykking. Felles for slike lesebøker er et entydig moralsk budskap hvor barna får eksempler på gode og dårlige egenskaper. Dette var en tid med mye engasjement og sterke meninger om barndom og barneoppdragelse. 1700-tallets barnelitteratur var dypt influert av Calvin og puritanismen. De forfektet at barn av natur er onde, at de er født syndige og ender i helvete om de ikke passer seg. Rundt 1780 begynte puritanernes grep å svekkes, bl.a. foranlediget av at Rousseaus *Emilé* ble oversatt til engelsk. (Leader 1981:5-6) *Sangene* er en annerledes stemme i denne debatten.

I *Sangene* er det barnet som inspirerer kunstneren. I "Introduction" gjør fløytespilleren seg klar til å skrive; "And I pluck`d a hollow reed./ And I made a rural pen,/ And I stain`d the water clear,/ And I wrote my happy songs,/ Every child may joy to hear." Ordene han beskriver dette med, lar musikken tone med i skriveingen. Han "pluck`d" emnet til pennen; han napper eller knipser, men også klimprer (brukt om strengeinstrument) eller slår an (brukt om harpe) emnet. "Pluck" konnoterer også mot, energi og livsvilje. (Svenkerud 1988:845) "A hollow reed" er et hult rør. "Hollow" kan også bety dal. "Hollow" og "rural" tar opp i seg første strofes "valleys wild". "Reed" kan være et takrør eller et halmstrå, men også en hyrdefløyte eller en rørfløyte. "Introduction" fører oss inn i "Songs of Innocence" med løfte om at hvert barn vil fryde seg. Barna på tittelbladet kan glede seg. De skal inn i "Songs of Innocence". Der de befinner seg er situasjonen imidlertid preget av det foruroligende treet. Som på tittelbladet til *Sangene* er vi i en, i bibelsk forstand, fallen verden hvor barna befinner seg i umiddelbar nærhet av kunnskapens tre. Om

stammen på treet vokser det en slags slyngplante, det kan se ut som det er to stykker. Keynes skriver at treet har "a vine twisting round its trunk – the fruitful symbol of Christianity embracing the three of sinful life". (Keynes 1967:pl.3) Det minner om slangeformer, kanskje spesielt fordi vekstene er kraftige, men likevel ikke fortsetter i slynger oppover i treet, slik vi kan se på så mange andre boksider i "Songs of Innocence". Elven har delt seg i to akkurat her, og renner i to parallelle løp mellom barna og slangeformene. Det kan virke som om den verden vi skal møte i "Songs of Experience", hvor symmetri og geometriske former slår imot oss på frontispisen (ill. 6) og tittelsiden (ill. 7), også er med i "Songs of Innocence". Her er denne verdenen tilstede som en del av det landskapet skikkelsene befinner seg i, og "*Songs of Innocence*" bryter på en måte frem i denne verdenen.

Tittelen "SONGS of Innocence" stråler og lyser imot oss. Bokstavene er bygd av planteformer som slynger seg ut fra dem. Det ser ut som planteformene oppstår i bokstavene og vokser ut fra dem i store kraftfulle bevegelser. Formene er så levende utformet at de nesten beveger seg på boksiden. Flere små menneskeskikkelser holder til blant bokstavene. Det sitter en skikkelse inne i bokstaven "O" i "SONGS" med armene strakt ut og opp i en elegant bue som følger bokstavformen. Det er som om skikkelsen får "O" til å runde seg og formes. Lent mot bokstaven "N" står en skikkelse som muligens spiller på fløyte. Det står som en glorie rundt skikkelsen. Oppe på toppen av "N" står en liten skikkelse mot himmelen. Over disse to svever en fugl mellom planteformene som slynger seg over himmelen. Inne i "G" danser en skikkelse med armene vendt oppover så de rører ved den øverste buen i bokstaven. Også her er det

som om skikkelsen er med og former bokstaven gjennom bevegelsene sine. "SONGS" danses, spilles og vokser frem i livfulle grønne former mot en dyp blå himmel.

Resten av tittelen, "of Innocence", er utformet i en klar, rolig og åpen skrifttype.

Bokstavene er gullskimrende. Himmelen bak lysende i gult og oransje. De greinene som er igjen på kunnskapens tre danner en ramme om "Innocence". Disse greinene bærer noen få gullfargede frukter. Bokstaven "l" i "Innocence" er fint buet og følger kroppsformen til en skikkelse som lener seg mot den og spiller på fløyte. Skikkelsen har en karakteristisk bredbremmet hatt. En slik hatt brukte Blake. (Keynes 1967: pl.3)

Kanskje har Blake plassert seg selv her som fløytespiller i "Innocence" på tittelsiden til "Songs of Innocence". "Innocence" er innrammet og beskyttet, men nok også truet, av kunnskapens tre. "Innocence" fremstår i et sart og avklaret skriftbilde, "SONGS" med frodig og jublende kraft. Det sammenbindende "of" er utført i en opprett skrifttype hvor "o" er nesten påfallende rund selv til "o" å være. Som en sirkel, en ring av gull som er plassert i midten av motivet.

Når vi nå blar til neste side og "Introduction", kan vi lese diktet hvor fløytespilleren forteller om hvordan "Songs of Innocence" ble til en bok. Diktet er flankert av tvinnede trær som danner rammer om åtte små motiver. Ikke alle motivene er tydelige, men vi ser menneskeskikkelser i ulike situasjoner og livsfaser. Nederst i forgrunnen flyter en elv. Øverst vokser tvinnede vinranker. Motivene er mer stilisert enn hva som ellers preger *Sangene*. Dette er nok den boksiden som gir klare assosiasjoner til middelalderhåndskrifter. Dette uttrykket forankrer "Introduction" i en rik skrift- og billedtradisjon. Dette formuttrykket skaper forventning om en tematisk sammenheng

mellom *Sangene* og de eldre håndskriftene. Mange av temaene *Sangene* utfolder har bibelske forbilder. De fire innledende boksidene presenterer motiver som utover i *Sangene* behandles om og om igjen og foldes ut til tematiske hovedlinjer. Barnet, fløytespilleren, kvinneskikkelsen, barna, planteformene, trærne, sauene; vi finner det om og om igjen.

I "The Lamb" (ill 4) samles mange av disse motivene tidlig i "Songs of Innocence". Diktet følger etter "The Shepherd" og "The Ecchoing Green". "The Lamb" er troskyldig og enkelt, men samtidig forunderlig gjennomsiktig og dypt. Å gå inn i dette diktet er å gå inn i "Songs of Innocence". Diktet åpner en horisont for ferden gjennom *Sangene*. Det andre diktet jeg vil se ekstra nøye på, "Infant Joy" (ill. 5), kommer nesten helt til slutt i "Songs of Innocence". Det er kun etterfulgt av "A Dream" og "On Anothers Sorrow". "Infant Joy" har også dette forunderlig enkle og samtidig svimlende dype som "The Lamb" har. "Infant Joy" tar opp i seg motiver fra "Introduction" og rører ved den kilden "Songs of Innocence" utgår fra. Ved å se nærmere på disse to diktene, vil jeg konsentrere oppmerksomheten om det menneskesyn og den livsholdning "Songs of Innocence" springer ut av. Slik kan jeg, forhåpentligvis, finne verdifulle nøkler som åpner *Sangene*.

Jeg tror det er viktig å være godt kjent i "Songs of Innocence" før en begir seg inn i "Songs of Experience", Det er en spennende vei en også må gå som menneske; fra uskyld til erfaring. I det tredje diktet jeg skal studere nærmere, "The Tyger" (ill. 8), er vi ved den menneskelige tankes og erfarings grense, og kan fornemme et kosmisk drama utspille seg.



## 5. Diktet "The Lamb".

"The Lamb" (ill. 4) er kanskje sangen som barnet i "Introduction" får høre av fløytespilleren: "Pipe a song about a Lamb". Både diktet og illustrasjonen er enkle og komplekse på samme tid.

Tittelen "The Lamb" er satt i gull mot en dyp blå himmel. Nede på siden ser vi et barn og et lam som er vendt oppmerksomt mot hverandre. Scenen er pastoral og innehar mange elementer vi allerede har blitt kjent med på de innledende sidene til "Songs of Innocence" og i de to foregående diktene "The Shepherd" og "The Ecchoing Green". Vi kan følge motivene gjennom diktene og illustrasjonene og oppleve hvordan de utfoldes.

Barnet har i seg trekk som er så karakteristiske at vi kan identifisere skikkelsen i ulike fremtredelser. Gjeteren i "The Shepherd" har samme kroppsholdning og farger som barnet. Måten føttene er plassert på med vekten lagt på høyre bein og det venstre bøyd lett bakover, buen i hoftene, ryggen og nakken og måten hodet er vendt mot lammet på er identiske. Gjeteren er en eldre versjon, i skikkelse av en ung mann som vokter flokken. Diktet "The Shepherd" forteller at oppgaven er frydefull og at gjeterens ord er fylt av lovsang. Lammene og sauene er trygge fordi han passer på. Leader skriver om "The Shepherd": "Though the poem's religious implications are impossible to miss ("The Shepherd" is almost a paraphrase of Psalm 23), Blake carefully avoids explicit reference to Christ or the Lord." (Leader 1981:76) I *Salmenes bok* (23,1-2) kan vi lese: "Herren er min hyrde, mig fattes intet. Han lar mig ligge i grønne enger, han leder mig til hvilens vann." (Bibelen 1973:587)

I det neste diktet, "The Ecchoing Green", finner vi den samme karakteristiske skikkelsen i form av en ung gutt på vei hjem etter leken. Gutten har samme kroppsholdning og farger, men hodet er vendt bakover mot en ung kvinne. Gutten har en lysende hvit form holdt bak seg som danner som en glorie om ham. Den unge kvinnen er i ferd med å motta en drueklase som rekkes henne av en gutt som ligger oppe i en slyngende vinranke over henne. Kvinnen har også som en glorie om hodet i form av en hvit hatt. Denne scenen med disse to unge har et ekko i seg av Adam og Eva i Edens hage. Slik blir barneskikkelsen med helt tilbake til skapelsen og det første mennesket på jorden.

Treet vi ser i bakgrunnen på illustrasjonen til "The Lamb" er påfallende likt det eiketreet som menneskene sitter under og leker rundt på den første boksiden i "The Ecchoing Green". Slik får vi med oss "The Ecchoing Green" inn i "The Lamb". Vi er i det samme landskapet, og ser for oss dager med lek og fornøyer gjennom generasjoner av barn og unge slik dette diktet forteller om. Mellom eiketreet i bakgrunnen og barnet og lammet helt foran ser vi en stor saueflokk. Flokken er gjengitt med den samme bølgende bevegelsen som flokkene bak fløytespilleren i "Introduction" og bak gjeteren i "The Shepherd" har. Disse flokkene utgjør nærmest bølgende hav av sauer; en stor hjord.

På hver side av barnet, lammet, sauene og eiketreet vokser trær, eføy og vinranker som rammer inn billedmotivet og teksten. Ulike måter å la trær og slyngende vekster danne ramme om billedmotiv og tekst på finner vi på nesten hver bokside i *Sangene*. Spekeret er stort og en kan bla og bla og se og se og stadig forundres over uttrykkene. Vekstene blir som en egen fortelling med stor uttrykkskraft. Trærne og de ulike slyngende vekstene som eføy, vinranker og tornekvister er ladet med merbetydning, og en vil

kunne legge forskjellig meningsinnhold i dem alt etter voksemåte, hvilken type vekst det er og konteksten de inngår i. Dertil spiller en rik ikonografisk tradisjon som en del av identiteten til de forskjellige vekstene vi kan se på boksidene. På baksiden med "The Lamb" ser vi to unge, slanke trær som vokser i store slynger oppover. Tre kronene vokser mot hverandre og møtes mellom diktet og tittelen. Lengre nede vokser greiner mot hverandre og deler diktets to strofer. Rundt de to trærne slynger vinranker seg høyt tilværs. Det kan se ut som filigransarbeid mot himmelen. Det er lett og lekende i uttrykket og alle greinene er hele og sunne. Det er som trærne og vinrankene har den samme livskraften som barnet og lammet. Det er vår eller forsommer, og naturen er fylt med nytt liv, akkurat som i diktet "Spring", hvor vi finner igjen barnet og lammet ved elvebredden. Inntrykket er vennlig, trærne vokser sammen i harmoniske slynger og danner en beskyttende ramme om barnet og lammet. Også diktet befinner seg, som nevnt, innenfor denne rammen. Eiketreet i bakgrunnen fremstår som en kontrast ved å være tett og sterkt. Et eiketree er symboltungt, eika er et sinnbilde på udødelighet eller holdbarhet. (Biedermann 2000:87) Det kan se ut som hele diktet hviler på eiketreet. En kan også tenke seg at eiketreet beskytter sauene, barnet og lammet. I forgrunnen renner en elv. Vi har sett den på tittelbladet og kunnet følge den gjennom "Introduction" og "The Echoing Green" der den renner gjennom "Songs of Innocence". Som jeg vil komme tilbake til, er nok elven i "Songs of Innocence" livets elv.

Det er ikke mye som forstyrrer det pastorale i "The Lamb". Himmelen er klart blå i ulike nyanser, motivet ånder fred og ro. Det sitter to hvite fugler, kanskje duer, på hustaket bak barnet, som for å understreke det fredfylte. Men bak disse hvite fuglene trekker det opp til noe annet. Himmelen er mørk lilla. Det er samme mørke lilla farge som på

flammene rundt Adams hode på tittelsiden til *Sangene*. Dette varsler nok om de foruroligende temaene som kommer etter "The Lamb". Allerede på neste bokside, i "The Little Black Boy", er vi inne i dypt problematisk stoff.

Inn i det pastorale billedrommet er teksten satt mot en lys himmel. Bokstavene er gullfargende, og de farger også himmelen bak i lys gull. Det mørke, truende draget bak huset når ikke teksten. Høyt oppe på himmelen over tretoppene mot en dyp og klar blåfarge står tittelen; "The Lamb". Tittelen kommer nærmest imot oss, svever der oppe. Det skaper en årvåkenhet og en undres på hvorfor. Det blir spesielt forunderlig siden tittelen er "The Lamb". Samtidig som billedmotivet viser et barn og et lam, assosierer tittelen også til et annet og utvidet betydningsinnhold. Vi ser ordet "The Lamb" stå klart fremfor oss i gull mot blått. "The Lamb" som Kristus er tilstede i vårt mentale bilde av tittelen. Det minner om religiøse bilder hvor Kristus fremstilles i stråleglans mot himmelen. Samtidig gir også tittelens ordlyd, "The Lamb", konnotasjoner til Kristus. En kan dessuten tenke seg tittelen "The Lamb" som et bilde på *ordet*, i betydningen Guds ord, som ble kjødt ved Jesus Kristus. Det er som underet skjer rett foran øynene våre; en tilsynekomst hvor *ordet*, forstått som Guds ord, viser seg. Samtidig skapes et brudd i assosiasjonsstrømmen fordi noe holdes tilbake. Det er diktets tittel, "The Lamb", vi ser, og den viser nok til et konkret jordisk lam. Vi ser ikke ordet bli kjødt i bibelsk forstand, konnotasjonene som spiller med er ikke synliggjort. Spennet mellom tittelens tungt ladede symbolikk og det lille lammet er en intellektuell utfordring. Det store og uhåndgripelige tas ned og inn i det konkrete og nære.

Diktet er bygd av to strofer, som til *Sangene* å være, er ganske lange. Hver strofe består av ti vers. Det ser vi ellers bare i "The Ecchoing Green". Et eneste dikt har flere vers; "The Voice of the Ancient Bard", som avslutter *Sangene* med en strofe på elleve vers. Rimstrukturen fra "The Ecchoing Green" føres videre i "The Lamb", ved at versene er knyttet sammen to og to med parrim. I andre strofe varieres imidlertid dette mønsteret ved at strofen, som vi skal se etter hvert, har en kiastisk struktur. Vi kan ikke, idet vi begynner på diktet "The Lamb", vite hvem som snakker. Det kommer ikke klart frem før i fjerde siste vers i andre strofe: "I a child & thou a lamb,". Adams mener den som snakker "is so universalized as to be anyone". (Adams 1963:230)

Diktets første strofe åpner med et spørsmål: "Little Lamb who made thee". Ordene er lekende og spiller mot hverandre i et nett av gjentakelser, hvor vokal- og konsonantklanger smykker verset. Måten spørsmålet er stilt på, med bruken av pronomenet "who", gjør at det inneholder kimen til et svar. Ved at det spørres med spørreordet "who", ikke "what", kan en tenke seg en skaper. Denne antagelsen forsterkes ved at verset ikke avsluttes med et spørsmålstegn. I den redigerte tekstutgaven av 1971 er det satt inn et spørsmålstegn her, strofen har fått i alt tre spørsmålstegn der det i originalen ikke er noen. (Stevenson & Erdman 1971:65) I Geir Uthaug's norske gjendikning av *Sangene* er det satt inn sju spørsmålstegn i denne første strofen. (Uthaug 1997:pl.8) Åpningsverset følges av verset "Dost thou know who made thee", som skaper forventning om et svar. Vi får inntrykk av at den som spør også har svaret. Heller ikke dette verset avsluttes med et spørsmålstegn eller noen annen tegnsetting, det er helt åpent mot neste vers. Vi som leser vet foreløpig ikke hvem som spør. Vi vet heller ikke sikkert hva som menes med "Little Lamb", siden ordet kan gi ulike

assosiasjoner. Videre i strofen forankres imidlertid "Little Lamb" i et jordisk lite lam. Den som snakker henvender seg til lammet, selv om det selvfølgelig strengt tatt ikke forstår ordene.

Spørsmålet utvikles i de neste versene; "Gave thee life & bid thee feed,/ By the stream & o'er the mead;". Ordene er enkle, men rommer mye. Ved ordet "gave" forsterkes forrige strofes "made" og inntrykket av at det er tale om en handling. Sett i sammenheng med strofens innledende "who", kan en tenke seg en bevisst handlende. Måten disse to versene ordnes på, med de to gavene livet og føden satt i forbindelse med elven og engen, gir et underfullt overlys. Et lite lam er gitt liv, og det er sørget for føde til det på engen. Det er enkelt og samtidig uutgrunnelig. Elven finner vi både visuelt og tekstlig gjennom hele "Songs of Innocence". I "Night" er den i siste strofe omtalt som "lifes river". Det lille lammet er del av denne livets elv. Samtidig er det nok født ved den elven vi ser i forgrunnen av billedrommet. Det underfulle er forankret i det daglige livet.

Det fjerde verset fører oss videre i diktet med et semikolon: "Gave thee clothing of delight,/ Softest clothing wooly bright;". Det er som om ordene i seg selv er like fulle av velbehag som det de beskriver. Versene er gjennomvevd av et flettverk av gjentakelser. Her, som i versene ovenfor ("feed/ mead"), er enderimene utsøkt forbundet med hverandre. "Delight/ bright" forsterker hverandre og åpner versene. Lydmessig fører de langt og vidt fremover. Betydningsmessig er rimordene ren glede og fryd ("delight"), strålende og lysende ("bright"). Inne i ordet "delight" står "light" og lyser. Fryden har lys i seg, et lys som forsterkes av rimordet "bright". I "Softest clothing wooly" ligger ordenes meningsinnhold nærmest latent i klangen. Vokallyden "o" både uttales og skrives på en

myk og omsluttende måte som gir nærhet til det den beskriver. Lammeullens egenskaper både høres og føles ved ordene som brukes om den. Det avsluttende "bright" lar verset bryte ut i stråleglans etter de trygge og myke "Softest clothing wooly". Disse versene gir et forunderlig bilde av lammet, det er som et ekko av den beskrivelsen som gis av Gud i *Daniels bok* (7,9): "his garment was white as snow, and the hair of his head like the pure wool". (Hamlyn m.fl. 2000:202) Også dette verset fører oss videre med et semikolon.

Nå kommer vi inn i det tredje verseparet som begynner med verbet "gave"; "Gave thee such a tender voice,/ Making all the vales rejoice." "Tender" er et spennende ord fordi det i tillegg til å bety sart, fin, sped, kjærlig eller øm også kan bety gjeter eller vokter. (Svenkerud 1988:1144) Det klinger med, og skaper også nærhet til det første diktet, "The Shepherd". Neste verselinjes "vales rejoice" tar opp i seg stedet og stemningen fra "Introduction": Dalen der fløytespilleren vandrer og den fryd sangen hans vekker. I "The Lamb" er det lammets røst som får dalene til å frydes, gledes og juble. Ordene "voice" og "rejoice" er her bundet sammen i strofens fjerde parrim. Det avsluttende kolonet gir en utsigelse, og kan oppfattes som om det her er naturen selv som jubler det spørsmålet strofen åpner og slutter med. Naturen både er spørsmålet, og utsier spørsmålet som har i seg svaret. Spørsmålet dirrer i og utgår fra all skapnings fryd, glede og jubel. Denne fryden utgår fra lammets røst. Det er en veldig kraft og bevegelse i dette. Bildet blir mangetydig og beveger seg ned i uutgrunnelige dyp.

Slutten av strofen gjentar spørsmålene i åpningsversene. Heller ikke her er det noen tegnsetting. Dette fraværet er påfallende, siden alle de andre versene avrundes med

enten komma, punktum, semikolon eller kolon. Åpnings- og avslutningsversene er til sammenligning helt åpne. De er også markert grafisk ved innrykk og danner således et omkved. Dette gir strofen et sangbart preg. Vi vet dessverre ingenting om hvordan teksten ble tonesatt. Alt vi vet, er at Blake selv fremførte *Sangene* og at han sang dem for et publikum. (Keynes 1967:pl.15) Selv om ordene er enkle, er temaene høystemte. "The Lamb" er en hymne i en mild stil. Strofen toner ut i fryd og jubel.

Neste strofe tar oss med inn i svaret. Her er oppbygningen av strofen noe endret i forhold til den første strofen. Rimstrukturen er forskjøvet slik at rimene varieres i et annet mønster. Mens den første strofen fører en gjennom en tekst som vers for vers er bundet sammen i parrim, er denne andre strofen kiastisk strukturert. I strofen omsluttet de to versene som befinner seg midt i den. Ordene som står i rimposisjon kan leses som et palindrom. Strofen viser ovenfra og nedenfra inn til midten av seg selv og danner et harmonisk mønster med den ordnede gjentakelsen av ord. Det skapes et fokuseringspunkt der versene i midten står og stråler mot oss; "He is meek & he is mild,/ He became a little child:"

Strofen innledes med en lovnad; "Little Lamb I'll tell thee,/ Little Lamb I'll tell thee;". Ordene leker seg fremover. Konsonantene "l" og "t" er lette og fine der de gjentas i et spill som minner om barneregler med alle repetisjonene. Både "l" og "t" er lekende å uttale. De viskes, pustes og nesten synges frem over samme sted på tungen. Vokalene "i", "a" og "e" kler også hverandre og er gode å uttale sammen. Disse to versene er, som de tilsvarende i første strofe, uthevet ved innrykk.



De viser videre: "He is called by thy name,/ For he calls himself a Lamb:" Her overtar pronomenet "he" den rolle verbet "gave" hadde i første strofe. "He" blir det punkt strofen dreier om. "He", han, har det navn lammet har, for han kaller seg selv et lam. Svaret ligger på en eller annen måte i dette "he", men spørsmålet eller gåten fortsetter. Versene skaper en tett nærhet mellom lammet og "he". Det lille lammet er et så overraskende konkret lam i en slik sammenheng at sammenstillingen virker underliggjørende. De bibelske foreleggene er åpenbare, men diktet skaper en forunderlig nærhet til tingene. Det virker så lekende enkelt, nesten selvfølgelig, og samtidig så overveldende.

I de neste to versene beskrives underet; "He is meek & he is mild,/ He became a little child." Dette er det eneste stedet hvor ikke bare det skapte, men også skaperen, beskrives. Ordene som gjør dette er stillferdige og myke i lyd og betydning. "He is meek & he is mild," forsterker hverandre og beskriver skaperen som ydmyk, saktmodig, from, mild, blid. Ordene er nesten gjennomsiktige. Det hviler en varhet over dem som forbereder underet: "He became a little child:" Historien blir ny for oss når den fortelles her. Ordene er så enkle og betydningen så uutgrunnelig. Skaperen ble til et lite barn. Skaperen, barnet og lammet er så nært forbundet med hverandre at vi ikke kan skille dem. Det er en veldig bevegelse mellom nivåene. Det vi er vant til å tenke på som bibelsk symbolbruk, begynner å ta form og fremtre som liv.

De neste versene er sublime: "I a child & thou a lamb,/ We are called by his name." Her vender meningsinnholdet og spiller rikt i forhold til de to versene "He is called by thy name,/ For he calls himself a Lamb:" Den kiastiske oppbygningen av versene følger

betydningsinnholdet. Det rike spillet av parallellismer gjennom hele diktet preger også disse versene, men speilvendingen av ordene i rimposisjon finner vi bare her. Barnet og lammet helliges; de bærer hans navn. Han, skaperen, har samme navn som dem. Det er en veldig utveksling her, hvor skaperen går over i barnet og lammet. Det er først her vi kan føle oss sikre på at det er det lille barnet som snakker i diktet. Barnet som snakker er på en måte skaperen som snakker gjennom Kristusbarnet. Barnet snakker til lammet som også på en måte er Kristus, Guds lam; et lite menneskebarn. Det er et vakkert bilde, som sier noe om at vi alle er Guds barn. Leader skriver om hvordan kirkens lære fremstiller Kristus: "He becomes a specific man in history, acquiring a set of well-known, easily identifiable characteristics." Han skriver videre: "He differs from Blake's symbolic pipers and shepherds in that his appearance implies a divinity long since departed from earth." Viss vi skal finne det guddommelige, må vi se etter det her og nå: "To search through a dead past or look towards a distant future is to pursue an illusion." (Leader 1981:116-117) Disse versene avsluttes med et punktum.

Helt tilslutt kommer versene "Little Lamb God bless thee,/ Little Lamb God bless thee." De er plassert med innrykk. Disse versene har samme antall stavelser som de andre versene med innrykk og danner med disse et mønster for seg i diktet. Vi vet at det er barnet som snakker. Her ser vi for første gang i *Sangene* ordet "God" brukt. Barnet utsier velsignelsen over lammet, men forvandlingene strofen fremholder åpner velsignelsen og lar den strømme mellom nivåene i skaperverket.

Viss dette er sangen barnet fikk høre av fløytespilleren, forstår vi hvorfor barnet reagerte med så sterke følelser. Sangen helligholder de minste blant oss og feirer det milde og

ydmnye som skaperens fremste egenskaper. En kan vel knapt tenke seg bedre bærere av skapelsens fryd og glede enn et lite barn og et lite lam, som er så gjennomstrømmet av livsglede.

## 6. Mellom "The Lamb" og "Infant Joy".

Diktet "The Lamb" etablerer en visjonær virkelighetsforståelse. Den verdenen som diktet åpner står i motsetning til samtidens ofte rigide religiøse og politiske dogmer. "Songs of Innocence" prøver ut en annerledes verdensanskuelse. Vi inviteres inn i dette universet gjennom boksider som viser både uskylden og en nådeløs virkelighet. Vi må ha med både barnet, lammet og fløytespilleren som ballast for å kunne gå videre i "Songs of Innocence" med varhet for hvilke stemmer som snakker.

Allerede i "The Little Black Boy", diktet som følger etter "The Lamb", kastes vi ut på dypt vann: "White as an angel is the English child:/ But I am black as if bereav'd of light./...When I from black and he from white cloud free,/ And round the tent of God like lambs we joy:/...And then I'll stand and stroke his silver hair,/ And be like him and he will then love me." Den lille svarte gutten må finne trøst i at når det jordiske livet er forbi, vil den hvite sjelen hans komme til syne og gjøre ham hvit som den engelske gutten, som da vil elske ham. Med slike ord forsøker en mor å trøste sin sønn i slaveriets England. Den gud som legitimerer en slik doktrine er nok den institusjonelle: "This is the Christ of the church, of institutionalized religion." (Leader 1981:115) Han er fremstilt som en bøyd og nærmest kuert skikkelse på boksiden. Både treet som gutten og moren hans sitter under på den første boksiden med diktet, og treet som Gud og de to guttene befinner

seg under på den neste boksiden, er merkelig bøyd. Det treet som Gud sitter under sammen med de to guttene, ser ut som det klamrer seg til jorden med røtter som ligner en klo. Elven som flyter klar og lys blå i "The Lamb" er her mørk brun, og treet's røtter griper i mørk skygge ned mot elven. Leader skriver at det bildet som moren tegner av himmelen i diktet "The Little Black Boy" nok er en illusjon. (Leader 1981:114)

Etter "The Little Black Boy" følger det lekende og livsbejaende "The Blossom", som tematisk er nært knyttet til "Infant Joy" i sin hyllest til livet. Jeg vil komme tilbake til dette diktet i kapitlet om "Infant Joy". Så kommer nok en kontrast med "The Chimney Sweeper". Diktet har samtidens bruk av små barn som skorsteinsfeiere som dyster klangbunn. Lille Tom Dacre drømmer om en engel med en strålende nøkkel, som låser opp de svarte kistene barna er innelåst i: "And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,/ He'd have God for his father & never want joy." Diktet avsluttes med ordene: "So if all do their duty, they need not fear harm." Under vekten av seks tunge strofer er Toms himmelvisjon visuelt presset inn nederst på boksiden, knapt 1 cm "høy". Det er vanskelig å tolke noe frigjørende inn i dette, snarere er det vel slik at denne typen religiøse forestillinger manipulerer og virker konserverende. Tråden tas opp i "Songs of Experience", hvor det også er et dikt som bærer tittelen "The Chimney Sweeper". Der har guttens far og mor "gone to praise God & his Priest & King/ Who make up a heaven of our misery."

Nå følger de to såre, men også forsonende "The Little Boy lost" og "The Little Boy found", før den rene glede slippes løs i "Laughing Song". Fløytespillerens "And I wrote my happy songs,/ Every child may joy to hear" fra "Introduction" får en skremmende,

smertefull klangbunn i bevegelsen gjennom "Songs of Innocence". "Laughing Song" er nesten for lys og glad. Den holder uten å tippe over i ironi, fordi den er del av en mektig understrøm som bærer "Songs of Innocence". Det er nok fløytespilleren vi ser lede sangen med strålende vitalitet. Men en kan også tenke Blake inn i rollen som forsanger, fordi han jo selv fremførte *Sangene*. Etter "Laughing Song" følger den rolig flytende, såre og vakre "A Cradle Song", som åpner med ordene: "Sweet dreams form a shade,/ O'er my lovely infants head." "A Cradle Song" spiller rikt opp mot "Infant Joy". Det gjør også den neste boksiden med "The Divine Image". Visuelt danner trioene "The Blossom", "The Divine Image" og "Infant Joy" en klar enhet. Tekstlig vever de sammen et rikt tema. Dette kommer jeg tilbake til i kapitlet om "Infant Joy".

"The Divine Image" etterfølges av det problematiske "Holy Thursday", som sammen med "The Little Black Boy" og "The Chimney Sweeper" danner en mollstemt samfunnskritisk trio i "Songs of Innocence". Også "Songs of Experience" har sin "Holy Thursday", hvor samfunnskritikken uttrykkes mer eksplisitt: "Is this a holy thing to see,/ In a rich and fruitful land,/...Is that trembling cry a song?/ Can it be a song of joy?" "Holy Thursday" etterfølges av det mektige "Night". I "Night" møter de mer tidløse partiene fra "Songs of Innocence" den vonde samtidige virkeligheten. "Night" går over to boksider, hvor den første er preget av lyse farger og den andre er holdt i en mørkere fargepalett. Det er natt: "The Moon like a flower,/ In heavens high bower;/ With silent delight,/ Sits and smiles on the night." Elven flyter nederst på begge boksidene, og vi ser engler både sveve mellom himmel og jord og engler som går rundt på jorden: "Where lambs have nibbled, silent moves/ The feet of angels bright;". Englene passer på alle skapninger; alle små spirer, blomster, fugler og dyr. Men når vi kommer til den andre boksiden

mørkner det både visuelt og tekstlig. Englene kan ikke hindre ulv og tiger fra å angripe lammene og sauene, de kan bare gråtende se på. "Night" inneholder vers som er praktfulle i beskrivelsen av natten, av sorgen, og tilslutt i diktet av løven med en manke av gull som er vasket i livets elv. Også "Night" viser fremover mot "Songs of Experience" og dikt som "The Tyger".

Resten av "Songs of Innocence" slipper mer uforbeholdent gleden til igjen. "Spring" er en hyllest til våren, fuglene, barna og lammet. Det lille diktet folder seg ut over to vakre boksider. Det er ikledd *Sanges* kanskje åpneste og mest lekne linjeføring, og er koloristisk utsøkt. Her møter vi igjen barnet og det lille lammet fra "The Lamb": "Little Lamb/ Here I am,". Ingen steder er elven klarere og dekker mer av boksiden enn der hvor gutten og det lille lammet møtes. Det er som "Songs of Innocence" tar oss med inn i uskylden igjen etter en farefull ferd gjennom vanskelig terreng. Øverst oppe på den første av de to boksidene kan vi se en kvinne sitte med et barn på fanget. Barnet står oppreist og strekker armene mot sauene som gresser rundt dem. Leader skriver at motivet kan minne om Leonardo da Vincis maleri "The Virgin and Child with St. Anne", hvor vi ser Maria som kanskje forsøker å holde Jesusbarnet vekke fra lammet. Det kan tolkes som Guolamo Casio gjør: "St. Anne, as the one who knew/ That Jesus assumed the human shape/ To atone for the Sin of Adam and Eve/ Tells her daughter with pious zeal:/ Beware if you wish to draw Him back/ For the heavens have ordained that sacrifice." (Leader 1981:90-91) Diktet "Spring" åpner med ordene: "Sound the Flute!/ Now it's mute." Kan det være at fløytespilleren nå mener han kan trekke seg tilbake som guide og formidler, og la boksidene tale direkte til oss? "Songs of Innocence" kan sees som en innvielsesvei til en visjonær virkelighetsforståelse.

Det neste diktet, "Nurse's Song", styrker troen på at vi nå tåler mørket. Der leken måtte avsluttes ved solnedgang i "The Ecchoing Green", får begge barna nå fortsette leken etter at solen har gått ned: "The little ones leaped & shouted & laugh'd/ And all the hills ecchoed". Som i "The Lamb" gjenlyder stemmene i naturen. Først her ser vi igjen den rike utsmykningen av bokstavene fra tittelsiden til "Songs of Innocence".

## 7. Diktet "Infant Joy".

Det korte diktet "Infant Joy" (ill. 5) er satt i gull vekslende med dyp oransje mot en klar blå himmel. Selve tittelen lyser i gull, med en dypere blå himmel som bakgrunn. Det skaper en forbindelse til "The Lamb", som også har en gullskimrende tittel mot dyp blå himmel. Det gir en fornemmelse av at disse to titlene er nært forbundet, kanskje to ulike uttrykk for det samme. Diktet "Night" danner en visuell kontrast. Her er tittelen også plassert høyt oppe over diktet, men den er mørk og med en bakgrunn i gull, kanskje månen, mot en blå himmel. En slik plassering av tittelen høyt oppe over diktene ser en ingen andre steder i *Sangene*. Tekstlig arbeider disse tre diktene med materiale som har nær sammenheng.

Visuelt er "Infant Joy" bygd med kraftfulle planteformer. De flammende formene som bølger og slynges oppover boksiden i "The Blossom" og "The Divine Image" samles i "Infant Joy" til en blomst. Også de små skikkelsene som beveger seg så lekende på flammene i "The Blossom" og "The Divine Image" samler seg i blomsten i "Infant Joy". Fra det som er rene flammer i "The Blossom" utgår det slyngende planteformer i "The Divine Image". I "Infant Joy" ses flammeformene i blomsten, hvor de er transformert til

kronblader. Det er som all kraft og oppmerksomhet konsentreres om det som skjer i blomsten.

Kronbladene er intenst fargesatt i et spekter av rødt, slik også knoppen som bøyer seg mot bakken er. Keynes beskriver blomsten som en befruktet livmor. (Keynes 1967:pl.25)

Blomstens kronblader omslutter tre skikkelser. En kvinne sitter foroverlent med et lite barn i fanget. Blomstens kronblader følger linjene i kvinnens nakke og hode.

Kronbladene hvelves over henne, og bøyes slik at de danner en krans omkring henne og barnet. Kvinnen er kledd i en kjole som er fargesatt i gult. Som så ofte hos Blake er klærne svøpt om skikkelsen på en måte som følger den nakne kroppen, slik at skikkelsen fremtrer snarere enn tildekkes. Det lille barnet er nakent.

Tett inntil kvinnen og barnet står en liten skikkelse. Skikkelsen er vever og har kroppen til en ung kvinne, men er ikke høyere enn et barn. Hun er kledd i en vakkert drapert gul kjole av tynt stoff. Hun bøyer hodet ned mot barnet på samme måte som kvinnen som holder barnet. Begge har gult hår som er løst samlet bak på ryggen. De ligner hverandre. Den lille skikkelsen har glorie om hodet og små vinger. Gjennom "Songs of Innocence" er glorier fremstilt på to forskjellige måter. Vi kan se en glorie antydning i form av en hvit hatt som i "The Echoing Green", eller i form av en hvit pute som i "A Cradle Song". Andre steder er glorien fremstilt på en tydelig måte, uten at tolkningen av hva den innebærer dermed er gitt. Det er heller ikke noe entydig system på når en glorie tegnes inn. Den lille skikkelsen i "Infant Joy" har en tydelig glorie. Glorien er lys blå, og den samme blåfargen ser vi også på noe av himmelen. Rundt glorien stråler det i gull. Også blomstens kronblader er delvis omgitt av disse fargene. Den lille skikkelsen bærer



vingene sine på en bemerkelsesverdig måte. Vingene er vendt lett oppover og er helt utfoldet. De ser florlette ut, og er altfor små til å kunne bære skikkelsen. De andre bevingede skikkelsene i "Songs of Innocence" har større og kraftigere vinger, som er proporsjonert så en kan tenke seg at de bærer. Den lille skikkelsen i "Infant Joy" er annerledes. Hun svever ikke, hun står oppreist.

Slik hun står plassert i blomstens midte, er hun der nytt liv skapes. Ved kvinnen og barnet bøyer kronbladene seg beskyttende omkring dem. Ved den lille skikkelsen vender kronbladene seg oppover i slyngende former, som om de har ildens flammer i seg. Hun har en veldig kraft bak seg. Det minner om de slyngende flammene i diktet "The Blossom", hvor vi ser ilden som brenner og skikkelser som svever jublende ved flammene. Dette diktet kan leses som en beskrivelse av en befruktning ikledd fuglenes og blomstenes verden. "The Divine Image", som også har disse slyngende flammeformene oppover boksiden, beskriver hvilket gudestoff mennesket er bygd av: "For Mercy has a human heart/ Pity, a human face:/ And Love, the human form divine,/ And Peace, the human dress." Visuelt er det en videreutvikling av "The Blossom". Vi ser mennesket bli reist fra flammenes utspring.

Den lille skikkelsen i "Infant Joy" står overfor det menneskebarn som er skapt. Så nært livets mirakel er vi ikke noe annet sted i *Sangene*. Det er vanskelig å sette et navn på skikkelsen. Hun står midt i skapelsen, og er kanskje skapelsen eller dens prinsipp. Leader ser igjen den klassiske fremstillingen av Psyke i henne. Han skriver at Psyke er mest kjent som "a symbol of metamorphosis and resurrection." (Leader 1981:119-120) Kathleen Raine sammenligner fremstillingen av "the butterfly wings of the little fairy" med

en plate Blake graverte etter tegninger av George Cumberland. Her har Psyke små vinger som ligner de i "Infant Joy". Raine følger motivet inn i fremstillinger av sjelens metamorfose, hvor sommerfuglen er et typisk emblem. (Raine 1968:182-183) Raine viser også til frontispisen til Blakes *The Gates of Paradise* fra 1793, "What is Man", hvor et lite menneskebarn ligger svøpt som en puppe. (Raine 1980:37) I "Infant Joy" kan det se ut som den lille skikkelsen velsigner barnet. Hun holder armene sine vakkert frem mot det. Gruppen skaper assosiasjoner til Maria med barnet. En kan også tenke inn bebudelsen med Maria og engelen Gabriel, selv om barnet er der. (Keynes 1967:pl.25)

Blomsten, med skikkelsene inne i den, er nesten uvirkelig vakker. Stengelen som holder blomsten oppe bøyer seg med grasiøs styrke over boksiden. Stengelen som holder blomsterknoppen har også sterke, harmoniske linjer, og bærer knoppen i en bue som gjentar blomstens og kvinnens bøyde konsentrasjon om barnet. Blomsterknoppen bøyer seg ned mot jorden, mens blomsten er vendt opp mot himmelen. Hele boksiden utstråler fred og harmoni.

Kontrasten er forferdende til diktet "Infant Sorrow" i "Songs of Experience": "My mother groand! My father wept./ Into the dangerous world I leapt:" I annen strofe brukes ord som "struggling", "striving" og "bound". I "Infant Sorrow" er tittel og tekst satt i brunt mot en grå bakgrunn. Skriftbildet er tett og innrammet av grønne sengefotrekke. Vi ser et gråtende barn og en fortvilet kvinne som bøyer seg mot det. I "Infant Joy" er skriftbildet åpent, og blomsterstenglene med bladene danner en vakker ramme omkring diktet. Det kan minne om art nouveau, skapt lenge før art nouveau ble et stiluttrykk.

"Infant Joy" er bygd av to strofer som hver har seks vers. Diktet er ordknappt, med vers som består av fra to til seks ord. Ordene i rimposisjon flettes sammen nedover i diktet (a O b O a b/ O O b c c b), men viser også utover dette diktet og forbinder det med andre dikt i "Songs of Innocence" som "The Lamb" og "Spring". Diktet er rikt på gjentakelser, med ord som nærmest leker seg gjennom og mellom verselinjene. Ordene inngår i stadig nye sammenstillinger og betydningsrelasjoner. Vi finner den samme oppbygningen i to andre dikt i "Songs of Innocence"; "The Blossom" og "Spring". Disse tre diktene er så korte og enkle at det virker nærmest vågalt. "Spring" har tre strofer som er bygd av tjufire vers bestående av ett, to eller tre ord, pluss et lengre omkved på sju ord som gjentas tilslutt i hver strofe. "The Blossom" har vers på tre eller fire ord, ett på fem, fordelt på to strofer med seks vers i hver. Alle tre har frembringelsen av nytt liv som tema, og en lekende, gjentakende struktur.

Fra "The Blossom", som flettes inn i "Infant Joy" ved at de to diktene er så likt oppbygd og også ved ordet "pretty", som de to diktene har felles, har vi en linje fra seksualakten. Dette vil jeg si mer om når jeg kommer til andre strofe i "Infant Joy". Fra "Spring" har vi naturens og barnas overskudd av liv og glede når våren kommer. Det er som naturen er glede i "Spring". Vi ser planteformene og de små skikkelsene som spiller, danser og hviler blant dem sammen skape en dynamisk bevegelse. Vi finner kanskje barnet i "Infant Joy" igjen som "Little Boy/ Full of joy" i "Spring". Viss det er riktig, er kanskje barnet i "Infant Joy" det samme barnet som sammen med lammet bærer skaperens navn i diktet "The Lamb". Da gir det også god mening å se de to titlene "Infant Joy" og "The Lamb" i sammenheng. Måten titlene er plassert på høyt oppe på himmelen, og fargene som er brukt (blåfarger og gull), gjør at de får noe hellig over seg. "Night", som

også har tittelen plassert slik høyt over diktet, har en mye mørkere tone: "And now beside thee bleating lamb,/ I can lie down and sleep;/ Or think on him who bore thy name,/ Grase after thee and weep."

Ordene i tittelen til "Infant Joy" spiller også rikt i forhold til andre dikt i "Songs of Innocence". Når en leser disse ordene, klinger mange av de andre diktene med. Diktet folder seg ut og åpner for å ta andre dikt med inn i diktrommet, slik også det visuelle uttrykket gjør. Tittelen leker med fløytespillerens ord i "Introduction": "On a cloud I saw a child./ ...he wept with joy to hear/ ...I wrote my happy songs,/ Every child may joy to hear". Tittelen finner vi igjen i "Spring": "Little Boy/ Full of joy./ ...Merry voice/ Infant noice". Men også i det adskillig mørkere "A Cradle Song", som åpner med versene: "Sweet dreams form a shade,/ O'er my lovely infants head.", og avsluttes med strofen: "Smiles on thee on me on all,/ Who became an infant small,/ Infant smiles are his own smiles,/ Heaven & earth to peace beguiles."

"Infant Joy" åpner med ordene: "I have no name/ I am but two days old.-/ What shall I call thee?" Vi vet ikke hvem som snakker. Vi vet ikke hvem som presenterer seg ved å si: "I have no name". Det er en forunderlig innledning. Men vi får raskt en forklaring: "I am but two days old.-" Den som snakker kan strengt tatt ikke snakke, men henvender seg likevel i jeg-form. Vi vet heller ikke hvem henvendelsen er rettet til. Det er nærliggende å tro at det er det lille barnet vi ser på kvinnens fang som innleder diktet. Hvem som lytter er mye mer usikkert. Det vi får vite er at den barnet henvender seg til, er en god lytter. Det skjønner vi av svaret, som er et spørsmål: "What shall I call thee?" Ved å bli møtt slik får barnet selv komme til uttrykk. Det kan være kvinnen som spør.

Leader skriver at "we overhear a mother's imaginary conversation with her two-day-old child. The words we attribute to the child are projections of the mother's feelings".

(Leader 1981:117) Jeg kan ikke helt se for meg dette; at en mor i en tenkt samtale vil la barnet fortelle henne at det ikke har noe navn og at det er bare to dager gammelt. Det kan kanskje være den lille skikkelsen som står foran kvinnen og barnet som spør. Men det kan også være fløytespilleren. En kan tenke seg at fløytespilleren vil lage en sang om det nyfødte barnet. Ordene som brukes, er som et ekko fra "The Lamb", hvor både "name", "call" og "thee" er nøkkelord.

Som i "The Lamb" er det også i "Infant Joy" barnet som svarer: "I happy am/ Joy is my name,-" Ordene i rimposisjon skaper en subtil forbindelse mellom "am" og "name". "Am" er innbefattet i "name" som en sentral bestanddel. Også i strofens første og andre vers har "name" og "am" en nær tilknytning: "name/ I am". Det sier nok noe om betydningen navnet har. Også i "The Lamb" brukes "name" i rimposisjon to ganger. Der er navn og egenskaper satt i et komplekst spill. I "Infant Joy" er det som om strofen bryter ut i fryd idet navnet sies: "Sweet joy befall thee!" Barnet er entydig, det er glede. Den skapnings fryd som kommer til uttrykk i barnet, finner vi igjen i "A Cradle Song": "Sleep sleep happy child./ ...Sweet babe in thy face,/ Holy image I can trace./ ...Smiles on thee on me on all,".

Andre strofe ligner den første. Her gjentas vers, deler av vers og ord fra første strofe. Det skapes en slags ekkovirkning, hvor ordene klinger med og inngår i stadig nye klanger ned igjennom diktet. De tre første versene i andre strofe er, med unntak av ordet "pretty", en variasjon over ord fra første strofe: "Pretty joy!/ Sweet joy but two days old./

Sweet joy I call thee:" Ordet "pretty" skaper nærvær til "The Blossom", hvor ordene "Pretty Pretty Robin" innleder andre strofe for så å gjentas i strofens femte vers. "The Blossom" og "Infant Joy" er likt oppbygd med to strofer som hver har seks vers, og hvor rimmønstrene minner om hverandre. De to diktene kan leses inn i hverandre. Jeg har forsøkt å lese dem begge to nærmest samtidig, forsøkt å lese dem som flere stemmer som lyder samtidig, som i et musikkstykke. Med verset "Pretty joy!" som sammenstiller de to ordene "pretty" og "joy" blir "The Blossom" nært knyttet til barnets navn. Første strofes innledende "I have no name" er her i andre strofe en feiring i form av et utrop: "Pretty joy!". Det er også et svar i forhold til første strofes "no name". Ordene uttrykker så mye skaperkraft og glede i et så fortettet språk, at de nærmest står og lyser.

I neste vers: "Sweet joy but two days old.", får "Sweet joy" den plass "I am" hadde i første strofe. Også i neste vers: "Sweet joy I call thee:", forholder strofen seg til første strofe. Der spørres det i tredje vers "What shall I call thee?" Det blir nesten som en lek, der ordene gjentas i stadig nye mønster og sammenhenger av spørsmål og svar. Vi er nå inne i det tredje verset i andre strofe som innledes med "Sweet joy". Med disse spiller "Joy is my name,-" og "Pretty joy!", slik at det er fem vers etter hverandre med "joy" i seg. Barnet sier at det heter "Joy". Det er fløytespilleren (eller kanskje moren) som legger til "sweet" her i det tredje verset. Det kan virke unødvendig, fordi "joy" er sterkt alene. Dette verset viser videre med et kolon.

Nå følger to vers som styrker antagelsen om at det er fløytespilleren vi hører: "Thou dost smile./ I sing the while". Versene er bundet sammen med enderim, og er skrevet på en måte som får en til å føle at dette skjer akkurat nå. Som om fløytespilleren synger

sangene i "Songs of Innocence" nå, mens barnet smiler. Som om dette kan være situasjonen når fløytespilleren synger de andre versene i "Songs of Innocence". En kan tenke seg at dette møtet med det nyfødte barnet er skjellsettende for fløytespilleren, og at det gjør at han synger og spiller mens han vandrer gjennom dalen og så møter barnet som svever over ham, slik han beskriver det i "Introduction". Barnet i "Infant Joy" er da den kilde "Songs of Innocence" springer ut fra. Gjennom "Songs of Innocence" får vi se at barnet bærer skaperens navn og skaperens egenskaper. Fløytespilleren har et sinn som er åpent for dette, men han skildrer en kompleks verden. Fløytespilleren skiller mellom barnets verden og sin egen. "Thou dost smile./ I sing the while"; de to versene er adskilt med punktum. Det er noe urovekkende ved ordet "while", som om det at fløytespilleren synger ikke skal vare så lenge. "Smile" er som rimord forbundet med "while", og dras dermed inn i dette tidsavgrensede. Det skaper en følelse av noe truende.

Strofen avsluttes med en gjentakelse av ordene "Sweet joy befall thee.". Utropstegnet fra første strofe er utelatt, og tonen virker mer dempet. Det er en lykkeønskning og en velsignelse som skaper ettertenksomhet. Velsignelsen som avslutter "The Lamb" klinger med: "Little Lamb God bless thee,/ Little Lamb God bless thee." Ordene, navnene og bildene i "Infant Joy" og "The Lamb" glir over i hverandre, men også det mektige "Night" er med og danner helheten. I "Night" er det lite englene kan gjøre når ulv og tiger angriper lammene og sauene. Barnet i "Infant Joy" skal ut på en farefull vei gjennom livet, "Songs of Innocence" underslår ikke det ved å idyllisere. Vi får se den frydefulle gaven livet er, men også grusomme livsbetingelser.

Gjennom "Songs of Innocence" har vi fløytespilleren med oss på ferden. Kanskje han gjør klokt i å vente nesten helt til slutt med å la oss bli kjent med det nyfødte barnet. Nå kan vi gjenkjenne det, og forstå storheten i skapelsen. Heller enn å rette oppmerksomheten mot noe uhåndgripelig, viser "Infant Joy" oss underet som menneske. Vi ser det gåtefulle mysteriet som skapelse er, i et lite barn som *er* uskylden, gleden og fryden.

#### 8. Ut av "Songs of Innocence".

Etter "Infant Joy" følger to dikt som er preget av ønske og drøm, mer enn beskrivelse av noe. De fleste av diktene i "Songs of Innocence" er fortellinger eller fabler ikledd diktets formspråk. Jeg vil imidlertid være litt forsiktig med å bruke benevnelsen *fabel*, fordi en fabel er så nært knyttet til eventyret. (Lothe m.fl. 1999:71) Blake skriver at "Fable is Allegory". (Erdman 1973:pl.69) Det første av disse to avsluttende diktene, "A Dream", fortelles av et jeg som må være barnet i "A Cradle Song". I "A Cradle Song" fortelles det om barnet: "Sweet dreams form a shade,/ O'er my lovely infants head." "A Dream" begynner slik: "Once a dream did weave a shade,/ O'er my Angel-guarded bed,". Her forteller barnet om drømmen sin. Drømmen er en variasjon over diktene "The Little Boy lost" og "The Little Boy found". Temaet med den lille vandreren som forviller seg finner vi også i "Songs of Experience": I "The Little Girl Lost" og "The Little Girl Found". Men også i de mørke "A Little Boy Lost" og "A Little Girl Lost". I "A Dream" går det godt, vandreren får hjelp og finner veien hjem. Barnet som forteller om drømmen sin har omtanke for den lille vandreren.



Boksidene er lys og lett i hvitt og blått, og har tynne brune og svarte planteformer spredt omkring diktet og innimellom strofene. Vi ser også antydning av noen små svevende skikkelser, det hele er drømmeaktig flytende. Men drømmen ligger og vipper mot marerittet vi konfronteres med når vi kommer inn i "Songs of Experience" og leser om jordens tilstand i "Earth's Answer", et dikt som visuelt spiller mot "A Dream".

Slangeformen vi ser antydning av nederst til venstre i "A Dream" er i "Earth's Answer" et buktende uhyre som kryper over jorden. Planteformene som er så lette og fint tegnet mot himmelen i "A Dream" er krypende og uhyggelige i "Earth's Answer", det er som det renner fukt og grønske av denne boksidene. Å sammenholde dette uttrykket med stemningen som er tegnet på den første boksidene til "A Cradle Song", som er så nært forbundet med "A Dream", skaper en følelse av ubehag. I "A Cradle Song" ser vi den samme klaustrofobiske atmosfæren. Slik kan en vandre mellom boksidene og finne stadig nye forbindelser som utvider forståelsen av *Sangene*. Stjernen som lyser så klart ved den tredje strofen i "A Dream" finner vi for eksempel også i "Night", og i "Introduction" til "Songs of Experience", hvor hele diktet er tåkelagt inne i en sky. "A Dream" er til sammenligning klart og tydelig.

Diktet som avslutter "Songs of Innocence", "On Another's Sorrow", handler om medfølelse. I venstre billedkant er det tynt greinverk, og vi ser menneskeaktige skikkelser som stiger opp mot himmelen og diktets tittel. Det kan minne om de engleaktige skikkelsene vi ser som svever mot himmelen i venstre billedkant på den første boksidene i diktet "Night", og som på den andre boksidene i "Night" står oppover mot himmelen på greinene til et tre. Også diktet "Night" har medfølelse som grunntema, og en trist følelse av avmektighet. Til høyre på boksidene til "On Another's Sorrow" ser vi et

høyt tre, med frodige greiner og mye grønt bladverk i frisk vekst. Vi ser også en fugl som flyr opp inne blant bladene, en fugl som har vært med på mange av boksidene i "Songs of Innocence". Vegetasjonen er som en frodig grønn vegg som verner dette siste diktet og hele "Songs of Innocence".

Diktet er tematisk oppdelt i tre like store deler, med tre strofer i hver del. I de tre første strofene får vi høre om medfølelsen mennesker har for hverandre. I de tre midterste strofene får vi høre om medfølelsen skaperen har for alle skapninger. I de tre siste strofene får vi høre om Gud som menneske: "He doth give his joy to all./ He becomes an infant small./ He becomes a man of woe/ He doth feel the sorrow too." Det er skrevet i nåtid, og gir en følelse av samtidighet og nærvær. Den aller siste strofen i "Songs of Innocence" reflekterer både glede og sorg: "O! He gives to us his joy,/ That our grief he may destroy/ Till our grief is fled & gone/ He doth sit by us and moan". Diktet "On Another's Sorrow" bringer tankene til "The Divine Image": "Where Mercy, Love & Pity dwell,/ There God is dwelling too." I "Songs of Innocence" tas tankene om en skaper og en himmel ned på jorden. Det er her vi må se etter det guddommelige.

## 9. Veier inn i "Songs of Experience".

Det er noe nesten smertefullt i å bevege seg fra "Songs of Innocence" til "Songs of Experience". Det første som møter en er frontispisen (ill.6), hvor vi ser en ung mann og en liten gutt med vinger som sitter oppå hodet til den unge mannen. Stemningen er en helt annen her enn på frontispisen til "Songs of Innocence". Det eneste vi kan gjenkjenne med sikkerhet er flokken med sauer. Der sauene i "Songs of Innocence"

befinner seg på en eng omgitt av trær, er disse her plassert i et åpent landskap med et høydedrag i det fjerne. I forgrunnen ser vi noe av stammen på et stort tre, og greiner som hvelves over motivet og danner øvre billedkant. Oppover den kraftige trestammen vokser det eføy.

Den unge mannen og gutten med vinger er plassert midt på boksiden. De mangler det myke og vennlige preget fløytespilleren og barnet i "Songs of Innocence" har. Her i "Songs of Experience" virker kroppsspråket stivt, og skikkelsene kommer mot oss på en måte som nesten virker truende. Begge ser rett på oss. Det er noe distansert og kaldt over blikkene, en uvennlighet. Mens barnet i "Songs of Innocence" fløy uten vinger blir denne gutten, som har vinger, båret. Han sitter oppå hodet til den unge mannen, med beina, armene og vingene sine utspreddt så de danner et symmetrisk mønster. Om hodet på den lille gutten er det en hvit glorie.

Han mangler det lette og lekende vi kan se hos barn og engleskikkelser i "Songs of Innocence". Kan han kanskje ikke fly, eller holdes han fast av den unge mannen? En kan også tenke seg at han har plassert seg her selv. Han virker imidlertid ikke levende, det er noe uvirkelig over ham. Der en i "Songs of Innocence" trodde på de lette, svevende skikkelsene, er denne gutten annerledes unaturlig. Det umiddelbare som gjorde skikkelsene i "Songs of Innocence" levende, mangler her. Det virker som denne gutten med vinger holdes frem for oss, at han skal vises frem. Der skikkelsene i "Songs of Innocence" er levende deler av omgivelsene, er denne gutten ikke i kontakt med omverdenen. Det ser ut som han sitter vondt, med ryggen bøyd så tyngdepunktet kommer langt bak. Armene virker for mye utspreddt og holdt for fast, slik at det må gjøre

vondt i skuldrene. Han er på mange måter en motsetning til barnet på frontispisen til "Songs of Innocence". Det er en dobbel tvang her ved at han antakelig både holdes nede, og virker trykkende på den som holder ham nede. Mens barnet i "Songs of Innocence" er sett gjennom imaginasjonens skapende kraft, er denne gutten utstyrt med ordinære religiøse attributter. Han tilhører en helt annen virkelighetsforståelse.

Den unge mannen er det enklere å identifisere. Han har overtatt fløytespillerens plass som forteller. Introduksjonen til "Songs of Experience" åpner med ordene: "Hear the voice of the Bard!/ Who Present, Past, & Future sees/ Whose ears have heard,/ The Holy Word,/ That walk'd among the ancient trees." Den unge mannen er nok en skald, med evne til å se nåtid, fortid og fremtid. Mens fløytespilleren vandret i landskapet og inviterte oss med inn i "Songs of Innocence", virker det som skalden i "Songs of Experience" kommer rett mot oss og går ut av både landskapet og boksiden. Han er ung og velbygd, men bærer gutten med vinger som en slags byrde. Her er ingen lek, ingen glede, som en kunne forvente av en liten gutt med vinger og en ung mann.

Skalden gir assosiasjoner til middelalderen. En skald var tilknyttet et hoff, hvor han diktet og fremførte sanger for å hylle stormenn, konger og deres bragder. På Blakes tid var det interesse for skaldene og middelalderen, og fortellingene derfra ble et alternativ til de greske og romerske helter og sagn. Skaldene ble sett på som profetiske kunstnere, og hadde stor autoritet. De ble imidlertid også assosiert med religiøs og militær barbarisme (Leader 1981:137-140). Det problematiske ved en profetisk kunstner og den posisjon han taler ut fra, er et av temaene i "Songs of Experience".

Når vi blar over til tittelsiden "SONGS of EXPERIENCE" (ill. 7) forsterkes mange av inntrykkene fra frontispisen. På tittelsiden ser vi en gutt og en jente som står bøyd over to døde. De to døde er en kvinne og en mann. Vi vet ikke, men kan anta at det er barnas foreldre. Måten det hele er arrangert på, gir et strengt inntrykk. De to barna er det eneste som bryter de harde, rette linjene i motivet. De to døde ligger utstrakt på tvers over hele billedflaten. Under dem er det et mørkt stoff som er trukket tvers over hele billedflaten. I bakgrunnen er det en massiv vegg av stein som dekker billedflaten på tvers. Den sperrer for all utsikt, og motivet gir få holdepunkter for hvor vi er. Veggen av stein gir assosiasjoner til noe innestengt og lukket. Det kan være et gravsted vi ser; et gjerde, en lukket port eller selve gravstøtten. Under barna og de døde er det steingrunn, i form av en massiv steinplate. Årstallet for utgivelsen av "Songs of Experience", 1794, er risset i stein. På tittelbladet til "Songs of Innocence" er utgivelsesåret, 1789, skrevet med himmelen som bakgrunn.

Barna kan godt være de samme som de to barna vi ser på tittelbladet til "Songs of Innocence". Gutten har de samme lyse krøllene, jenta det samme lange, lyse håret. Barna holder hendene vakkert som i en ærbødig hilsen eller en bønn. Barna er det eneste levende her. Omgivelsene er død og harde linjer. Overgangen fra de svungne, livskraftige linjene og formene i "Songs of Innocence" er voldsom. Fra gotikkens levende former i "Songs of Innocence" er vi her inne i en verden gjengitt i et klassisk formspråk. Symmetri og geometriske former preger både frontispisen og tittelsiden i "Songs of Experience".

Billedflaten er delt i to, nøyaktig midt på boksiden. Over motivet med barna og de døde er tittelen satt i en lys brun farge mot en himmel i blåtoner, rosa og oker. Ordet "SONGS" har noe av preget fra tittelsiden til "Songs of Innocence", men mye mer dempet. Bokstavene er store og åpne, med mye luft og rom. Noen tynne, myke planteformer er tegnet inn slik at de vokser ut av bokstavene på noen få steder. Vi kan også se en liten oppreist skikkelse med høyt hevede armer ved den første "S"en. I forhold til de frodige, nærmest dansende bokstavene som utgjør "SONGS" i "Songs of Innocence", er dette uttrykket sobert. Under er ordet "of" skrevet i skjønnskrift med tynne planteformer snirkende ut fra "f"en. Planteformene har skarpt tegnede blader, så skarpe er formene at en kunne ha stukket seg på dem. På den ene siden av ordet "of" svever ei jente kledd i gul kjole, på den andre siden en naken liten gutt. De to danner et symmetrisk mønster mot himmelen. De strekker seg mot hverandre, men ordet "of" og planteformene skiller dem.

Under dem står ordet "EXPERIENCE" tvers over hele boksiden. Det er som et stengsel, et gjerde. Bokstavene er romerske, en streng skrifttype helt uten dekor. Himmelen i bakgrunnen er lys og lett i blått og rosa. Himmelen som danner bakgrunn for tittelen til "Songs of Innocence" er i forhold fargemettet og veldig dramatisk. Det kan se ut som "Songs of Innocence" er skapt med et voldsomt drama som bakgrunn. Her, derimot, er det som om det lyse, lette stenges ute. Vi kan se, bare som en antydning, en innramming av hele himmelen med trær som stammer helt nede fra under steinhellen nederst i bildet. Det er som de kryper nesten umerkelig oppover.

Som i "Songs of Innocence" følges frontispisen og tittelsiden i "Songs of Experience" av en "Introduction". Teksten er satt i en brun farge som går mot oransje, og diktet befinner seg inni noe som kan være en sky. Bokstavene er spesielle, og gir et litt ujevnt og usikkert skriftbilde vi ikke ser noe annet sted i *Sangene*. Skyen svever i et mørk blått univers, og vi ser noen helt hvite stjerner med spisse stråler. Dette er ikke sett fra jorden, vi ser alt fra et sted ute i universet. Under skyen med diktet ligger en naken kvinneskikkelse vendt vekk fra oss. Det er nok jorden vi ser i en kvinnes skikkelse. Skikkelsen skaper assosiasjoner til den nakne Eva på *Sangen*'s frontispis, og dermed til syndefallet. Diktets siste strofe åpner med ordene: "Turn away no more:/ Why wilt thou turn away". Skikkelsen hviler på noe det er vanskelig å sette ord på. En slags pute på en svungen form som svever på en sky. Foran henne hvelver en rund form seg. Den er delvis gjennomsiktig, og hun kan antakelig se ut i universet gjennom den. Hvor vi og skalden befinner oss er uklart, blikket er ekstremt distansert. Fløytespillerens nære blikk for hver enkelt er borte. Diktet åpner storlått: "Hear the voice of the Bard!/ Who Present, Past & Future sees". Perspektivet synes grenseløst i forhold til tid og rom. Det sniker seg inn en mistanke, kan vi stole på skalden? Tonen i diktet er inntrengende. Tatt i betraktning alt det grusomme jorden huser, er imidlertid tonen plausibel.

På neste bokside svarer jorden i "Earth's Answer". Vi er nede på jorden, på et dunkelt, tilvokst sted. Det virker som vegetasjonen kryper seg innpå oss. Nederst på boksiden blir denne følelsen konkretisert, i form av en slange som bukter seg bortover den grønne bakken. Slanger eller slangeformer finner vi antydning flere steder i *Sangene*, men ingen steder så tydelig gjengitt som her. Her er det ikke bare en slangeform, men en konkret slange vi ser. Det er ingen tvil, slangen er på jorden. Det er en uhyggelig skapning som

dekker boksiden på tvers, og dermed det vi kan se av jorden. Atmosfæren er klaustrofobisk og klam, det er som å være under vann og ikke få puste. Jordens tilstand og hennes beskrivelse av forholdene er forferdende. Det er mørkt av redsel, gru, håpløshet og trelldom. Jorden er fanget: "Break this heavy chain,/ That does freeze my bones around/ Selfish! vain!/ Eternal bane!/ That free Love with bondage bound." Hun snakker om "Selfish father of men/ Cruel jealous selfish fear". I "Songs of Innocence" dannet mørke toner en truende bakgrunn. Her er de hovedtema, og som sådan fortrenger de den verden "Songs of Innocence" viste oss. En kan langt på vei følge skaldens beretning, men samtidig savne fløytespillerens blikk. "Introduction" og "Earth's Answer" har et perspektiv på jorden og livet som ikke virker menneskelig.

#### 10. Frem mot "The Tyger".

I det neste diktet, "The Clod & the Pebble", er synsvinkelen hos en liten klump med leire ("clod" kan også bety klodrian eller tosk) og en liten rund stein ("pebble" kan også bety halvedelstein). De to synger om kjærligheten. Mens krøtter trækker på den, synger klumpen med leire om at kjærligheten er uselvisk og bygger en himmel. Den runde steinen i bekken inntar det motsatte syn, at kjærligheten er selvisk og bygger et helvete. Diktet er mangetydig. En kan få inntrykk av at klumpen med leire er uskyldens stemme, og steinen erfaringens. Synspunktene er ekstreme, det er et enten eller her som forfører. Det er som om skalden investerer vel mye retorisk kraft i diktene sine. En må være veldig på vakt i lesningen. Vi har mistet fløytespilleren vår, og barna har mistet sine veiledere. Dikt i "Songs of Innocence" som "The Little Black Boy", "The Chimney Sweeper" og "Holy Thursday" viser at vi må inn i "Songs of Experience" for å forstå de



menneskesyn som ulike politiske og religiøse virkelighetsbilder og forklaringsmodeller hviler på. Skalden er en god guide inn i det villnis som møter oss, fordi han hele tiden utfordrer oss til å ta i bruk egen dømmekraft i møte med diktenes virkelighet. *Sangene* er åpne i forhold til hvilke forestillinger en fyller de forskjellige motivene og temaene med. En kan for eksempel tenke Kristus inn i "The Clod of Clay", og kanskje Satan inn i "The Pebble". Med en kan også la være, eller la slike konnotasjoner klinge med uten å dominere bildet. Blake går selv ikke av veien for å benytte sin egen mytologi.

Diktene som følger nå har titler som er identiske med, eller er nært forbundet med, titler i "Songs of Innocence". Den første, "Holy Thursday", er en kraftig kritikk av de forhold som kunne skape situasjonen vi ser i "Holy Thursday" i "Songs of Innocence", hvor fattige barn i tusentall, "like Thames waters", strømmer inn i St.Paul katedralen. Dette er relatert til virkelige hendelser: "The event was the marching of some six thousand of the poorest children from the charity schools of London into St.Paul's guided by their Beadles for a compulsory exhibition of their piety and gratitude to their patrons." (Keynes1967:pl.19) Det lille barnet over tittelens "Y" og "T" i "Holy Thursday" i "Songs of Experience" ligger som naglet til jorden. Barnet helt nede i hjørnet forsterker følelsen av korsfestelse, der det ligger med armene utstrakt. Mellom disse barna ser vi en sørgende kvinne med et barn i favnen, og en sørgende skikkelse som står vendt mot dem. Den lille gruppen minner om skikkelsene inne i blomsten i "Infant Joy".

De neste tre boksidene rommer "The Little Girl Lost" og "The Little Girl Found". Diktene innledes med en prolog, hvor skalden utsier sin profeti: "In futurity/ I prophetic see,/ That the earth from sleep, /(Grave the sentence deep)/ Shall arise and seek/ For her maker

meek:/ And the desart wild/ Become a garden mild." Vi er med den lille jenta, Lyca, på en farefull ferd gjennom villmarken. Diktene er mangetydige. Raine skriver at Lyca kan lignes med Persefone, og at hun er både menneskesjelen og jordens sjel. (Raine 1968:132) Lyca kommer til "palace deep", dødsriket, hvor "the King of Hades", løven, er "A spirit arm'd in gold". (Raine 1968:145-146) I "The Little Girl Found" ser vi for første gang i *Sangene* en tiger avbildet. Først ser vi den mot en gul lysende himmel og i en positur som kan minne om den som tigreren i "The Tyger" inntar. På neste bokside ligger tigreren fredelig på bakken, med barn lekende både oppå og rundt seg. Dramaet som diktet beskriver ender på en eller annen måte tilslutt godt. Villdyrene, barna og Lyca, som nå ligner jorden i "Earth's Answer", lever fredelig side om side i skaldens profeti.

Etter disse boksidene, som utstråler billedskapende og koloristisk overflod, følger "The Chimney Sweeper" som er ren tristesse. Også her får en følelse av at skalden er bevisst beregnende. Der vi i "The Chimney Sweeper" i "Songs of Innocence" møtte en liten gutt og hørte ham fortelle med sine egne ord om livet og drømmen, er denne gutten her svært reflektert. Det er som skalden legger ord i munnen på ham. Leader sammenligner ham med Charles Dickens' figur David Copperfield utfra måten de to guttene ser sine omgivelser på: "I could observe, in little pieces, as it were," said David Copperfield of his child self, "but as to making a net of a number of these pieces, and catching anybody in it, that was, as yet, beyond me." (Leader 1981: 161) Diktet er krast og refsende, og slår hardt med klar adresse: "Where are thy father & mother? say?/ They are both gone up to the church to pray./ ...are gone to praise God & his Priest & King/ Who make up a heaven of our misery." Diktet forholder seg til en reell virkelighet og fremviser, med

voldsomme poetiske virkemidler, brutaliteten i det engelske samfunnet på en direkte og effektiv måte.

Også det neste diktet har sin navnesøster i "Songs of Innocence", men med en finurlig forskjell: "Nurse's Song" har blitt til "Nurses Song". Her møter vi en barnepike som virker bitter over å ha fortrenget sine egne lengsler og behov. Hun formaner barna: "Your spring & your day, are wasted in play/ And your winter and night in disguise." Barna kommer ikke til orde i det hele tatt, de er fullstendig under barnepikens innflytelse. Vi ser jenta sitte lent fremover i døråpningen og gutten stå med barnepiken, tilsynelatende beskyttende, ved sin side. Hun holder hendene sine ved guttens hode så de beskytter ham, men det ser nifst ut. Kammen med de spisse tindene peker rett mot hodet hans. Bildet skaper et fjernt ekko av en tornekrone. Omkring barna og barnepiken vokser det frodige vinranker med store drueklaser på. Der barna i "The Ecchoing Green" i "Songs of Innocence" lekte blant drueklasene, er disse barna ikke på noen måte i kontakt med vinrankene.

Det destruktive anstrøket intensiveres på neste bokside, i "The Sick Rose". Vi ser den karmosinrøde rosen ligge nede på bakken. En kvinneskikkelse forsøker å kjempe seg ut av rosen, men marken (eller ormen) fortærer henne mens vi ser på. Høyt oppe på en tornegren ser vi en kvinneskikkelse bøye seg sammen med hendene for ansiktet. Over henne henger en skikkelse inntvunnet i tornekvist. Visuelt er "The Sick Rose" den mørke søsteren til "Infant Joy", mens diktet "The Sick Rose" er "The Blossom" vrent til sin motsetning og berøvet all glede. "The Sick Rose" er, som så mange boksider i *Sangene*, en egen verden å gå inn i. Uttrykket er åpent og komplekst, det er som boksidens utfolder

en verden som lever sitt eget liv. Som om det skjer noe her inne i boken, uavhengig av leseren.

På den neste boksiden, "The Fly", ser vi en liten gutt som passes av en kvinne. Hun holder armene hans på en måte som ser omsorgsfull ut, men det minner om frontispisen og skaldens måte å holde gutten med vinger på. Bak kvinnen ser vi en stor grå sky. Inne i den sirkelen som kvinnens og guttens armer danner, nærmer skyen seg guttens hode. Kvinnens ansiktsfarge er tung og kald gråblå, med litt rosa på kinnet. Bak de to spiller ei jente badminton for seg selv, og fjærballen avtegner seg mot en blå himmel. Trærne vi ser i forgrunnen er helt bare, selv om det i diktet er sommer. De må være døde. De to barna kan godt være de samme som de vi ser på tittelsiden til "Songs of Experience". Barna og kvinnen er ikke nevnt i diktet. Der er motivet fluen, skalden, livet og døden. Diktet er på fem korte strofer. Ordene leker seg nedover i diktet, og inngår i stadig nye sammenhenger. "The Fly" har det lette, lekende preget mange dikt i "Songs of Innocence" har, men de lekende ordene danner et bilde av det skjøre forholdet mellom liv og død.

Diktet som følger etter "The Fly", "The Angel", forteller om en drøm. Den som forteller er nok skalden, som drømmer at han er "a maiden Queen". Hun undertrykker og fortrenger følelsene sine, og lever som om hun skulle være død. Når hun skjønner dette, er det for sent. Hun har mistet engelen og ungdommen. Engelen øverst på boksiden, som holder "maiden Queen" så varsomt om hånden og armen uten å få kontakt, er liten og tettbygd med store vinger og en glorie av gull. Han har hodet hvilende mot hånden hennes, og ser trist ned på henne der hun ligger bortvendt. Ved at hun ligger slik bortvendt, minner

hun om jorden i "Introduction". Engelen får en til å tenke på den helt annerledes innadvendte lille gutten skalden bærer med seg på frontispisen. Engelen i "The Angel" virker levende, fordi han uttrykker medlidenhet. Treet som bøyer greiner over de to, virker også her dødt. Vegetasjonen som omkranser diktet minner om den klaustrofobiske vegetasjonen i "Earth's Answer". Det virker som diktet synker ned i denne tette, fuktige atmosfæren ved at teksten er satt under den liggende "maiden Queen" og mot stadig mørkere blått nedover boksiden. Eføyen som vokser mot tittelen "The Angel" har samme spisse form som den som vokser ut av "of" på tittelbladet til "Songs of Experience", og som der skiller de to barna. En kommer i tanker om at en her er dypt nede i et menneskes psyke. Boksiden er som et vindu hvor vi kan se skaldens indre landskap. Slik som "Earth's Answer" kanskje også var like mye en beskrivelse av skaldens indre, som av jordens tilstand.

#### 11. Diktet "The Tyger".

Vi er nå midt inne i "Songs of Experience", og diktet "The Tyger" (ill. 8) reiser seg som et fyrtårn i midten. "The Tyger" har tolv boksider med dikt foran seg, og tolv som følger etter. Plasseringen av "The Tyger" som et punkt de andre diktene kan dreie om, omslutte eller utgå fra, gjør at diktets tematiske kretsing om symmetri speiles i strukturen "Songs of Experience" har fått. "The Tyger" strukturerer diktene i "Songs of Experience", som uten "The Tyger" ville hatt tjuefire sider med dikt, som "Songs of Innocence". "The Tyger" er et praktfullt dikt. Boksiden er på en måte for nøktern og nesten kjedelig i forhold. Det kan ved første øyekast synes som om det visuelle uttrykket ikke kler det dikteriske uttrykket. Jean H. Hagstrum skriver for eksempel: "In the most famous of all

the Songs, the magnificent verbal "Tyger" is unworthily illustrated by a simering animal."  
(Hagstrum 1964:86)

Tigeren står nederst på boksiden, og er plassert slik at vi ser den fra siden. Det er nøyaktig like langt fra hodet til venstre billedkant, som fra bakerste fot til høyre billedkant. Tigeren står slik at vi ser både for- og bakbeina godt. Hodet er vendt fremover så vi ser det i profil. Ansiktsuttrykket er vanskelig å "lese", selv om det er tydelig. Tigeren er ekstremt kraftig bygd, og virker utilnærmelig. Til sammenligning er tigrene i "The Little Girl Found" ranke, vakre dyr som ser vennlige ut.

Bak tigeren ser vi et stort tre. Den nederste delen av stammen er merkelig formet, og minner mer om stein enn en trestamme. Denne delen av treet danner bakgrunnen for tigerens bakkropp. Fra den nederste delen av treet vokser en tynn grein ut og skiller den siste strofen i diktet fra de andre fem strofene. Greinen vokser i samme bue som tigerens rygg danner. Den stanser over hodet på tigeren, rett over ordet "Tyger". Lenger oppe på stammen vokser en grein ut og deler diktet på midten. Denne greinen fortsetter ned til bakken på motsatt side og ender nede i jorden foran tigeren, men den vokser også samtidig oppover herifra. Greinen danner en kantet bue som deler hele boksiden tvers over. Høyere oppe på treet vokser en grein ut som en klo som griper om den første strofen og diktets tittel. Treet har ingen blader og det virker forkrøplet og dødt, nærmest forsteinet.

Nede ved venstre billedkant er det et svart område. Her nede ender den greinen som deler diktet i to. Ut fra dette stedet ser det ut som det vokser en tynn grein opp langs

venstre billedkant. Greinen er imidlertid den samme som den som vokser fra treet og ned hit. Det ser ut som den samtidig vokser oppover helt til tittelen, hvor den vokser inn i "T"en på ordet "The". Den snor seg rundt seg selv en gang, før den danner bokstaven. Dette er vegetasjonens eneste myke form, men den minner mest av alt om en slange. Like under slangeformen svever en fugl.

Diktet er satt i brunt mot en gråblå bakgrunn. Øverst, bak tittelen, er himmelen klarere og lys blå. Bak slangeformen er den imidlertid mørk blå, og det mørke feltet følger greinen nedover til det stopper mellom tredje og fjerde strofe. Nederst, bak tigeren, er bakgrunnen grårosa med noe gult i. Selv om det er himmelen vi ser, føles det trangt og tett som i "Earth's Answer" og "The Angel". Det er nok ikke den verden som omgir oss, men en indre verden, en sjelstilstand, vi ser. Eller den ytre verden sett gjennom en sjelstilstand. Foran dette landskapet står et av de mest fryktinngytende dyr på jorden. Tigeren er flammeaktig fargesatt i gult og oransje, som går over i brunt og svart. Bak tigeren er det som om himmelen brenner i rosa, gult og hvitt. Det ser ut som lyset utgår fra tigeren; over ryggen dens flammer det hvitt, om ansiktet lyser det gult. Det er som hele diktet hviler på tigeren, men den ser helt ubemerket ut. Visuelt har vi sett at første og siste strofe er skilt fra de fire i midten ved greinene som vokser innover boksiden. I tillegg er diktet delt midt på av greinen som vokser tvers over som en kantet bue.

Tittelen er satt høyt oppe på boksiden, og skilt fra diktet av den klolignende greinen som griper om ordet "Tyger". Greinen vekker ubehag, det er som den bringer uhygge og død. På motsatt side dannes tittelen av den greinen som starter i mørke, og tilslutt går over i slangeformen som fortsetter inn i bokstaven "T". Det skaper assosiasjoner til diabolske

krefter. Det mørkeblå feltet på himmelen bak slangen skaper uro og dramatikk ved tittelen. Nøyaktig i underkanten av det mørkeblå feltet svever fuglen, slik at den har det mørke over seg og det lyse under seg. Det kan se ut som fuglen balanserer akkurat på grensen mellom lys og mørke. Den er i kontakt med begge deler. Det lyse og det mørke er imidlertid ikke enkle oversettable verdier. Det mørke er fargemettet og klart, mens det lyse er mer grumsete. Fuglens form gjentas som et visuelt "ekko" inn i bokstaven "y" i "Tyger", ved den buede linjen under tittelen. Fuglen svever like over første strofes innledende "Tyger Tyger". Det er en forbindelse mellom fuglen og tigreren som ikke er uttalt i diktet.

Diktet er plassert slik på baksiden at fuglen, slangeformen og det mørke feltet på himmelen er rett over første strofes innledende "Tyger Tyger". Ordene får tilført en motsetningsfylt energi som gir diktet en veldig framdrift allerede fra første vers. Det er som diktet, når det starter, ikke kan stoppes. Versene har en rytme og et driv, en hamrende puls, som går gjennom diktet. "The Tyger" har, som så mange av diktene i *Sangene*, et mønster av gjentakelser hvor ord, verselinjer og hele strofer gjenlyder nedover i diktet. I tillegg finner en et rikt spekter av forbindelseslinjer til andre dikt i *Sangene*. Når en leser klinger andre dikt med, som igjen åpner mot andre dikt. Det dannes et rikt nettverk av veier, et landskap en kan bevege seg i.

Allerede tittelen "The Tyger" og innledningsordene "Tyger Tyger" åpner assosiasjoner til "The Lamb" og innledningsordene "Little Lamb". I begge diktene brukes stor bokstav i henholdsvis "Lamb" og "Tyger". Det er en vanlig måte å allegorisere på, og kan kanskje indikere at dyrene gis allegorisk tyngde. Men en kan også tenke seg at de gis egennavn,



at det er akkurat dette lammet og denne tigreren diktene handler om. I "Introduction" er lammet "a Lamb", i "Spring" heter lammet "Little Lamb", mens det i "Night" står "thee bleating lamb". Løven i "The Little Girl Lost" og "The Little Girl Found" har ikke stor forbokstav, selv om den er "A spirit arm'd in gold". Både "The Lamb" og "The Tyger" innledes med bokstavrim, noe som gjør at navnene står tydelig frem. Ordene "Little Lamb" er myke og lekende å uttale, mens ordene "Tyger Tyger" er eksplosive og nærmest kaster seg inn i diktet med en "t" som ligger helt ute på tungespissen og får fart av den etterfølgende "y"en. Det er som "The Tyger" ligger klar til sprang her inne i navnet sitt.

Diktet består av seks strofer, hver med fire vers. Versene er taktfaste, med en puls som driver gjennom diktet. Versene er fir-taktere, og består av enten sju eller åtte stavelser, som danner et variert mønster strofene imellom. De fem første strofene har alle ulik fordeling av vers med sju og åtte takter. Den siste strofen er, med unntak av ett ord (could/ dare), lik den første. Alicia Ostriker skriver at "an iambic line serves at several points like a water boy among the hammering trochees and spondees." (Paley 1969:27) Første og siste strofe innledes med parrim, og har så to vers med øyerim. De fire strofene i midten har alle to parrim.

Det første verset i "The Tyger", "Tyger Tyger, burning bright," har to bokstavrim. I "burning bright" virker bokstavrimet gjensidig forsterkende. I tillegg spiller "y"-lyden i "Tyger" med "i"-lyden i "bright" gjennom diftongen "ai", og skaper assonans. Halvrimet binder "Tyger" til "bright", ordet som beskriver det lyse ved tigreren. "Burning" gir

assosiasjoner til *Sangenes* tittelside, hvor flammer omgir Adam og Eva og bokstavene som utgjør *Sangenes* tittel. En kan komme i tanker om at det vi ser på tittelsiden, ser vi også i tigeren. "Bright" gir assosiasjoner til "The Lamb": "Gave thee clothing of delight,/ Softest clothing wooly bright;". Ord som beskriver lys, som "bright", "light" og "gold", er så ofte brukt gjennom *Sangene* at de danner ledetråder og mønster. I "Night" finner vi om løven det praktfulle: "For wash'd in lifes river,/ My bright mane for ever,/ Shall shine like the gold,/ As I guard o'er the fold." I "The Little Girl Found" beskrives løven slik: "A spirit arm'd in gold./ On his head a crown/ On his shoulders down,/ Flow'd his golden hair".

Tigeren har andre dimensjoner enn lammet og løven, ordene "burning bright" skaper uro. Der det lyse ved lammet og løven gir assosiasjoner til lyse egenskaper, er tigeren lys på en uhyggelig måte: "Tyger Tyger, burning bright,/ In the forests of the night;". Det lyse kontrasterer det mørke, men er også mørke. Det lyse ved tigeren inneholder også mørk grusomhet, og disse elementene ved lys og ild som både skapende og samtidig destruerende krefter kommer til syne i tigeren. Tigeren utstråler en veldig energi, "burning bright" forsterkes ved at tigeren befinner seg "In the forests of the night;". "Bright" bindes til "night" med strofens eneste enderim. Kontrasten er voldsom, en både kan og kan ikke se det for seg. Bildet står og dirrer og faller innover i sjelens landskap. Samtidig er det viktig å fastholde det konkrete bildet av tigeren og natten. Tigeren har gitt navn til diktet, og tigeren er i diktet fra første verselinje. Tigeren står i all sin velde nederst på boksiden, og ser først og fremst ut som en tiger. Å tolke bort tigeren, som noen fortolkere gjør ved for eksempel å si at tigeren er "a metaphor to the French

Revolution” (Hamlyn 2000:145), er problematisk, fordi den er så tilstede. Ikke dermed sagt at tigreren ikke kan skape assosiasjoner til for eksempel sataniske krefter.

”Forest” og ”night” er likeledes ladet med merbetydning, og åpner for rike assosiasjoner. Det er velbrukte litterære troper. I *Sangene* er det trær og andre vekster på de aller fleste boksidene. Sjeldnere finner vi at trærne inngår i en skog. Trærne i *Sangene* er oftest uttrykksfulle, og de skaper en egen atmosfære hvor detaljene er viktige. Trærne er integrerte deler av boksidene, og en kan gå gjennom *Sangene* med trærne som veivisere. Å plutselig møte mørke skoger, som teksten i ”The Tyger” forteller om, virker overveldende. En mister holdepunktene som trærne er. Det virker paradoksalt, siden boksiden viser ett enkelt uttrykksfullt tre. Dette treet er rett og slett nifst. Det sprer, som tigreren, uhygge og død. Viss skogen består av slike trær, er den livsfarlig å ferdes i. En minnes Lyca som vandret i ”desart wild” i ”The Little Girl Lost” og ”The Little Girl Found”. Hun omgis av rovdyr; leoparder, tigere og løver. Lyca klarte på en eller annen måte reisen gjennom ”desart wild”, men hvordan, og hvor hun ender, er gåtefullt.

I åttende strofe i ”The Little Girl Lost” finner vi ordene ”night” og ”bright” i rimposisjon: ”Frowning frowning night,/ O'er this desart bright,”. Det er som om villmarken her er av samme stoff som tigreren i ”The Tyger”: både ”wild” og ”bright”. Men villmarken skal en gang i fremtiden ble ”mild”, ifølge skalden. Noe slikt sies det ingenting om i ”The Tyger”. Også i diktet ”Night” finner vi ”night” og ”bright” i rimposisjon. Her er sammenhengen de inngår i annerledes vennlig: ”The moon like a flower,/ ...Sits and smiles on the night./ ...Where lambs have nibbled, silent moves/ The feet of angels bright;”. Men rovdyrene angriper: ”When wolves and tygers howl for prey/ ...if they rush dreadful;”. Natten,

lammet og tigeren er del av en helhet hvor livet er ekstremt sårbart. Natten finner vi nevnt i påfallende mange av diktene i *Sangene*. Natten følger oss, som trærne, fra dikt til dikt og endrer stadig karakter. "In the forests of the night" er innholdsmettet på en åpen måte. Å sammenstille "night" med "bright" gir en voldsom dynamikk, der ordene er ladet med betydninger de har med seg fra andre dikt i *Sangene*.

I de to versene som danner den andre halvdel av strofen kastes vi ut i universets gåte: "What immortal hand or eye,/ Could frame thy fearful symmetry?" Fra nå av kommer spørsmålene og spørsmålsteget tett. Ordet "immortal" skaper uhygge ved at det inne i "immortal" ligger et annet ord gjemt, ordet "mortal". Ordet "immortal" sier noe om hva spørsmålet forsøker å sirkle inn. Den dødbringende tigeren står i forhold til noe udødelig. Spørsmålet leter etter noe som kan lignedes med en hånd eller et øye. Det leter i det ukjente ved hjelp av kjente begrep som hånd og øye. Dette blir likevel abstraksjoner, hvor konkrete bilder brukes i overført betydning. Spørsmålet sier ikke nødvendigvis at det er noe udødelig, skapende eller seende der ute, bare at det søker noe slikt. En kan ikke si sikkert hvem som stiller spørsmålet, men ut fra den kontekst "Songs of Experience" selv setter, er skalden inne som formidler. Skalden, som i "Introduction" proklamerer sin allvitenskap, bærer i "The Tyger" fram spørsmål, ikke svar.

Strofens siste vers: "Could frame thy fearful symmetry?" er ekstremt mangetydig. "Frame" er et ord som har et bredt betydningspotensial. "Frame" kan bety tenke ut, forme eller utforme, bygge eller bygge opp, men også ramme inn. "Frame" kan også, brukt som substantiv, bety legeme, kropp eller skikkelse, og oppbygning, system eller struktur. (Svenkerud 1988:430) "Frame" impliserer at tigeren er formet med forsett.

Ordet "frame" i betydningen ramme inn, skaper også assosiasjoner til kunstneren som har satt tigreren på papiret. Tankene om en struktur eller et system forsterkes ved ordene "fearful symmetry". Det skapes en tett forbindelse mellom "frame" og "fearful" gjennom bokstavrim, noe som også påvirker "symmetry". Ordene "fearful symmetry" fremheves på baksiden, ved at en grein danner en understrekning av de to ordene. Forestillingen om "symmetry" forsterkes ved at diktet visuelt er delt opp i like deler av greiner fra det døde treet. Diktet "The Tyger" deler dessuten "Songs of Experience" i to. Den overgripende strukturen i *Sangene* med to store deler "Shewing the Two Contrary States of the Human Soul", bærer også preg av en symmetrisk oppbygning. *Sangene* utfolder et forståelsesrom hvor delene forholder seg til hverandre og sammen viser en verden som består av store motsetninger. Flere av diktene i de to delene har samme navn, eller titler som ligger tett opp til hverandre. Diktene speiler hverandre, utfyller hverandre og må forstås i lys av hverandre. Tittelsiden til "Songs of Experience" er også preget av minutiøs symmetri. Det inngir en stemning av livløshet og død. I "The Tyger" er symmetrien derimot også levende form, i skikkelse av den dødbringende tigreren.

I den andre strofen i "The Tyger" fortsetter forsøkene med å språkliggjøre en sammenheng mellom tigreren og dens skaper. Følelsen av å famle i blinde legger ytterligere uhygge til strofen: "In what distant deeps or skies,/ Burnt the fire of thine eyes?/ On what wings dare he aspire?/ What the hand, dare size the fire?" I de to første versene anes en sammenheng mellom "deeps" og "fire" ved måten ordene er plassert i verselinjene på. Likeledes anes en sammenheng mellom "skies" og "eyes", som forsterkes ved at ordene står i rimposisjon. I tillegg er det nær forbindelse mellom "fire" og "eyes", som igjen står i sammenheng med "deeps" og "skies", slik at de alle inngår i

hverandre. Det er en veldig utveksling mellom dem. Himmelstrøkene speiler øynene, som tar den brennende ilden med inn i bildet, og dermed også dypene. Både den brennende ilden og øynene er ekko fra den første strofen, men der brenner hele tigeren, mens øynene har forbindelse med det udødelige som diktet søker.

Det neste verset i strofen: "On what wings dare he aspire?", er gåtefullt og billedskapende. En begynner å danne seg et bilde av et fryktinngytende vesen av brennende ild, som brer ut enorme vinger. Her brukes for første gang et personlig pronomen i omtalen, et "he". Samtidig innføres et aspekt av noe anklagende ved ordet "dare". "He" utfører et vågestykke. I "dare" ligger å trosse, å utfordre og å egge. I det siste verset, "What the hand, dare sieze the fire?", gjentas ordet "dare". Verset gjenlyder av ord som allerede er en del av diktet. Både "hand", "dare" og "fire" bringer tidligere vers inn i dette verset. Ordene glir over i nye sammenhenger og danner et stort betydningssystem. *Sangene* er gjennomvevd av denne måten å bruke språket på. Det skaper en veldig bevegelse, hvor ordene aldri betyr helt det samme. I strofen forsterkes dette usikre ved at tre av versene munner ut i spørsmålstegn. Strofen som helhet åpner høyder og dybder vi ikke kan overskue. Den åpner landskap som er uten form og ende, og spør om hvem som former, og av hva. Det siste verset retter fokus mot ilden som ren form, løsrevet fra tigeren. Hvilken hånd våger?

I neste strofe skrus grepet til. Første vers, "And what shoulder, & what art,", kan leses på en dobbel måte. "What shoulder" kan bety hvilken skulder eller aksel, men kan også innebære noe en påtar seg, en byrde. Likeledes kan "art" leses som kunst, men skaper også assosiasjoner til noe som *er*, ved at ordet "art" i andre sammenhenger kan brukes i

"archaic second person sing pres of: be: thou art: du er." (Svenkerud 1988:54) Begge lesemåter, både den konkrete og den mer abstrakte (hvilken byrde, og hva er), gir mening. Ordet "art" er ved rim forbundet med ordet "heart" i neste vers: "Could twist the sinews of thy heart?". Ordene danner et påfallende mønster. "Art" er del av "heart", og samtidig består "heart" av ordene "he" og "art". Ordet "he" vil aldri forekomme brukt i forbindelse med ordet "art", men sammenstillingen er likevel tankevekkende som en del av de assosiasjonene som ordet "heart" kan gi her, når disse ordene og ordet "heart" knyttes tett sammen og går over i hverandre. Det gjør de også i verselinjene som helhet, hvor det fremmanes et hjerte fordreid og forvrent av synd.

Dette voldsomme scenariet farger neste vers: "And when thy heart began to beat,". Ordet "beat", som i utgangspunktet er nøytralt (heartbeat), begynner å leve sitt eget liv. Andre betydninger av "beat": slå, banke, brenne, piske, støte, fyller ordet og gjør verset uregjerlig. Strofens siste vers: "What dread hand? & what dread feet?", knytter "beat" til "feet" ved enderim, men også til "hand" ved at verselinjen er brutt med et spørsmålstegn midt på. Bruddet spørsmålstegnet lager midt i verset er voldsomt. Det splintrer verset og stykker det uhyrlige opp i atskilte deler. Etter dette verset deles diktet tvert over av greinen som danner en kantet bue om den nederste delen av boksiden.

I den neste strofen er preget av oppsplittethet enda sterkere. Her brytes to av verselinjene over av spørsmålstegn som virker selvstendig meningsbærende. Versene fortsetter uten at stor bokstav markerer en ny setning, som om spørsmålstegnene skulle være ord. I denne strofen skrus grepet enda mer til, og assosiasjonene til noe djevlesk forsterkes. Samtidig kommer spørsmålstegnene tettere enn noensinne. Strofen

inneholder fire spørsmålstegn, mens de to foregående strofene har tre hver. Det kan virke som at jo nærmere man forsøker å komme et svar på "who", jo flere spørsmål trenger det seg på. Ordene som brukes blir mer og mer voldsomme: "What the hammer? what the chain,/ In what furnace was thy brain?" Versene fremmaner forestillingen om en kosmisk smie, hvor tigeren skapes. Hammer, lenker, smelteovn; hvis redskaper er dette? Ordene gir retning til spørsmålene, og synes å inneholde svar. Sammenstillingen av "chain" og "brain" forsterker bildet av forbindelsen mellom skaper, skapelse og det skapte. Det inngir en følelse av at tigeren er lenket til sin skaper, at den er ufri.

Ordene kan forføre en til å forvente at det vil gis et svar på spørsmålene, men spørsmålene driver i stedet diktet videre: "What the anvil? What dread grasp,/ Dare its deadly terrors clasp?" Det er som strofen gjør et sprang i de to første versene, for så å trekke seg tilbake igjen i de to siste versene. Ordene blir mer ettertenksomme, og tvilen tydeligere. Det er særlig ordet "dare" som skaper uro. Hvem våger vedkjenne seg, (om)favne, tigerens dødbringende terror? Det strofen beskriver minner om den tilstand den kvinnelige jorden, i "Earth's Answer", skildrer. Jorden er i "darkness dread & drear" og "stony dread!" Hun bruker ord som "prison'd", "chain'd in night" og "heavy chain". Hun beskriver "Selfish father of men/ Cruel jealous selfish fear".

Også i den neste strofen i "The Tyger", den nest siste, brukes ord som fører tankene til "Earth's Answer", men også til "Introduction". Ordene er gåtefulle: "When the stars threw down their spears/ And water'd heaven with their tears:" Bildet er stor slått, og hinsides utlegning. Vi får en anelse om skapelsens drama, hvor himmel og jord er



gjennomstrømmet av enorm kraftutfoldelse. "When the stars threw down their spears" er tvetydig. En kan tenke seg at stjernene kaster våpnene, i betydningen overgi seg. Men også at stjernene kaster ned spyd eller lanser i betydningen spidder, gjennomborer. Betydningen ligger og vipper mot det å kaste for å skifte, slik en slange kaster skinnet. En konnotasjon som også spiller med er "spear" i betydningen spire, en vekst som skyter opp. (Svenkerud 1988:1071) Også verset som følger har dette tvetydige ved seg: "And water'd heaven with their tears:" Det kan være stjernene som væter himmelen med tårer, kanskje i anger eller medfølelse. Men det kan også mer direkte være spydene som stjernene kaster, ved at de lager flenger eller rifter. I "tear", som verb, ligger dessuten å sønderflenge, spjære, briste. "Tear" kan også gi assosiasjoner til sinne og raseri ved at det, som substantiv, kan bety både sinne og (voldsomt) raseri. "Tear" kan også ha med voldsom fart å gjøre. (Svenkerud 1988:1140) Med ordene "spears" og "tears" i rimposisjon åpnes et rikt fortolkningsrom. Her kan en bli lenge, og stadig finne nye skatter som åpner for nye perspektiver. Det er som fortolkningsmulighetene, som stjernehimmelen, er uendelig. Vi er i et uutgrunnet stort rom, og kan umulig overskue det.

Her, uten faste holdepunkter, stilles så det spørsmålet som kan få det til å gå kaldt nedover ryggen på en: "Did he smile his work to see?/ Did he who made the Lamb make thee?" På veien gjennom diktet blir en konfrontert med stadig kraftigere bilder. Tilslutt står en med en skaper som mest av alt minner om en djevel. Spørsmålene som så stilles her i femte strofe, virker sjokkerende. Det er nesten frekt dristige, men høyst relevante spørsmål. "Did he smile his work to see?" Ordet "smile" virker grelt og gruvekkende her. Det impliserer, skulle en tro, ondskap eller vanvidd i en slik

sammenheng. En kan også tenke seg et ondt smil som har en dobbelthet i seg, det er både livgivende og dødbringende. "Did he who made the Lamb made thee?" Dette verset er annerledes avklart enn diktet for øvrig. Det er som en kan høre fløytespilleren i de enkle ordene. Slik kunne et barn ha spurt. Mens resten av diktet er preget av til dels hardhendt retorikk, bevarer denne femte strofen dobbeltheten, paradokset i skapelsen.

Det truende himmelmørket som var underveis i "The Lamb", er vi i "The Tyger" inne i. Den gud barnet og lammet kjenner, er vanskelig å forene med den gud "The Tyger" kretser om. "The Night" utdyper den avmakt en kan ane: "When wolves and tygers howl for prey/ They pitying stand and weep;" Diktet "The Tyger", med tigreren "in the forests of the night", rommes i "The Night". "The Tyger" går langt i å antyde at lammet og tigreren er deler av en verdensorden som ikke kan tilskrives en skaper "meek & mild", som i "The Lamb", alene. Som for å understreke versets alvor vokser en grein under det, og fremhever ordene "made the Lamb".

Mellom greinen og tigreren står den siste strofen plassert. Denne strofen er nesten helt lik den strofen som innleder diktet. Ett ord er ulikt: "Could" i første strofes siste vers er endret til "Dare" her i siste strofe. Visuelt er "y"ene i det siste verset fremhevet ved at to av dem har en flammeligende forlengelse, mens den første "y"en i "symmetry" bukter seg som en slange under ordet "fearful". Buktingene er regelmessige, og danner en visuell symmetri. Ordene "fearful symmetry" får en djevelsk dimensjon ved den symmetriske slangeformen. Ordet "dare" bringer med seg den uroen det også inngav tidligere i diktet. Fra innledningsstrofens "could frame" til det siste versets "dare frame" er det en lang vandring gjennom vanskelig terreng. De tidligere versene hvor "dare" og

"frame" forekommer, bringer betydninger til ordene som klinger med i dette siste verset. Sammen har de to ordene et rikt betydningspotensiale som åpner verset frem mot det avsluttende spørsmålstegnet. Til sammenligning inneholder ikke "The Lamb" et eneste spørsmålstegn, mens "The Tyger" er gjennomstrømmet av dem. "The Tyger" inneholder fjorten spørsmålstegn. Det er mer enn i alle de andre diktene i "Songs of Experience" til sammen, hvor en finner elleve spørsmålstegn alt i alt. I hele "Songs of Innocence" er det kun ett spørsmålstegn, det i "Infant Joy": "What shall I call thee?"

En blir vel egentlig aldri ferdig med "The Tyger", til det er diktet for utfordrende. Selv skalden må melde pass her, stilt overfor tilværelsens uutgrunnelige dyp. I andre sammenhenger går Blake mer konkret til verks, og navsetter ulike krefter. Det gjør han imidlertid ikke i *Sangene*. Keynes skriver at for noen lesere er diktet "pure poetry, because its superb poetical form conveys no communicable meaning. For others the message must be made clear by picking the symbolism apart until its components appear to form a plain sequence." (Keynes 1967:pl.42) Hazard Adams skriver at det for "the true Blakean" føles vanskelig å lage korte kommentarer til enkeltdigt av Blake fordi "to explain a single line of Blake he must somehow explain all of him". Han skriver imidlertid at "Blake's system" aldri er "completely expressible as a system", men at "the system lies deep in the substratum of the early poems". Han mener at "each early poem strives to become a part of the timeless system that Blake would have called simply "vision" – something not merely before but *beyond* philosophy." (Adams 1963:52-53)

Diktet "The Tyger" utfordrer; "It contains the riddle of the universe, how to reconcile good with evil." (Keynes 1967:pl.42) Adams skriver: "The meaning of "The Tyger" has

remained a source of endless speculation; commentaries upon it have been general, fragmentary, or specialized.” (Adams 1963:57) Det kommer nok av at kritikerne forsøker å svare på spørsmålene diktet reiser. Adams går for eksempel i rette med Kathleen Raine, som skriver at ”the answer is beyond all possible doubt, No; God, who created the lamb, did not create the tiger.” (Adams 1963:65) Adams mener “the tyger symbolizes the primal spiritual energy which may bring form out of chaos and unite man with that part of his own being which he has allowed somehow to sleepwalk into the dreadful forests of material darkness.” (Adams 1963:73) Felles for ulike utlegninger som forsøker å forklare diktet ut fra “Blake’s system” er at interpretasjonene henter støtte i andre tekster av Blake, ofte tekster han utgav etter *Sangene*. Adams skriver Blake nok mente at ”if his art is interpreted by the imaginative faculties rather than by the ”understanding or Reason” alone, its meaning will reveal itself directly.” Han skriver at Blake var glad for at spesielt barn likte arbeidene hans. (Adams 1963:3)

En kan noen ganger få en følelse av at et dikt ”forsvinner” i fortolkninger, diktet danner utgangspunkt for å si så mye at en underveis nesten mister det. ”The Tyger” er et godt eksempel på dette. Frye, for eksempel, har skrevet boken ”Fearful Symmetry” hvor han åpner et enormt betydningsrom men, som Adams skriver, Frye sier egentlig lite om diktet. (Adams 1963:57) Frye ”presupposes in literature sets of symbolic conventions or archetypal patterns that are analogous to those of myth and ritual and form the largest structural units of literature.” Adams skriver at “Archetypal criticism can be and often has been excessively reductive, running the danger of turning specific poems into representations of the critic’s favorite myth.” (Adams 1963:7) Jeg synes Kittangs refleksjoner omkring hovedstrukturen i Henrik Ibsens *Brand* kaster lys over

fortolkningsproblemenene en står overfor i diktet "The Tyger". Kittang skriver: "Dramaet er slik laga at det ikkje går opp i ein enkelt interpretasjon. Dette gjer ikkje berre slutten, men heile verket, så motstandskraftig mot alle forsøk på å temje og kontrollere det gjennom tolking." Han skriver om "den nærmast oxymoriske motseiinga som dramaets aller siste ord er innfatta i: Den *forsonande* budskapen "Han er deus caritatis" blir *ropa* ut "gjennom Tordenbragene" – som om ein rasande Gud gav seg refsande til kjenne." Denne "Ironien mellom den milde nytestamentlege budskapen og tordenbraket, som jo er den forma den nådelause Jahve helst gir seg til kjenne i" (Kittang 2002:81-82) finner vi nok igjen som et tema i *Sangene*, med bl.a. "The Lamb" og "The Tyger" som uttrykk for de motsatte kreftene.

En kan knytte en gnostisk tankegang til "The Tyger", og se Det gamle testamentets Jahve som verdens skaper og Det nye testamentets Gud, Jesu far, som den som har med "menneskenes frelse, sjelens redning til lyset fra materiens mørke" å gjøre. (Uthaug 2000:93) Morton D. Paley gir i "Tyger of Wrath" en presentasjon av ulike interpretasjoner som er gjort av "The Tyger". Han skriver, med henvisning til S. Foster Damon, at spørsmålet "Did he who made the Lamb make thee?" kanskje ikke er "an exclamation of wonder, but a very real question, whose answer Blake was not sure of." (Paley 1969:71) Paley skriver om en "ideal contemporary reader of Blake". Han mener denne leseren "would not need to be reminded that Blake elsewhere views the French Revolution as an eschatological event" og at "Blake characteristically thought of divine wrath as an expression of what Jakob Boehme calls the First Principle." (Paley 1969:68) Paley skriver om resepsjonshistorien at "Swinburne reads the poem as a piece of Romantic Satanism." Joseph H. Wicksteed derimot mener at "The Tyger" er "a

tremendous treatise enunciating the nature of the God that *does* exist – the God that is mightily and terribly visible in his manifestations.” (Paley 1969:70-71) Fortolkere fortsetter å diskutere “whether the Tyger is “good”, created by the Lamb’s creator; ambiguous, its creator unknown and the question of the poem unanswerable; or “evil”, created by some maleficent force.” (Paley 1969:72) Paley gir også sin fortolkning av “The Tyger”, hvor han ser diktet i lys av Jakob Böhme: “God manifests Himself in two contrary principles: Wrath and Love, Fire and Light, Father and Son.” Paley skriver: “The Two Principles are analogous to Blake’s contrary states of Innocence and Experience.” (Paley 1969:76-78) En kan lese et stort antall fortolkninger av “The Tyger”, og likevel ha en følelse av at ingen riktig “treffer” helt. “The Tyger” er alltid også *noe annet*. Diktet er så rikt at det nok aldri kan bli uttømt ved fortolkning.

## 12. Etter “The Tyger”.

Etter “The Tyger” følger en bokside med tre dikt. I det første, “My Pretty Rose Tree”, spennes en bue tilbake over “The Tyger” til “The Angel”. Vi ser en kvinneskikkelse som minner om “maiden Queen”. Hun holder om seg selv med armene sine, og ser trist ut. Ved føttene hennes sitter en skikkelse dypt bøyd, og med hodet skjult i armene sine. Keynes skriver at det er “a love-sick youth”. (Keynes 1967:pl.43) Hirsch beskriver skikkelsen som “a male figure”. (Hirsch 1964:254) Jeg syns skikkelsen ser mer ut som en kvinne, og at hun ligner skikkelsen som sitter på en tornekvist i “The Sick Rose”. Treet vi ser minner om mange av de andre døde trærne i “Songs of Experience”. Flere fortolkere skriver at dette diktet nok er selvbiografisk: “Blake would probably not have written the poem if the intensity of domestic frustration had not called for a timely

utterance to give the thought relief." (Hirsch 1964:253) Kanskje diktet sier noe om hva avvisning og fortrenning kan gjøre med mennesker, tema vi finner for eksempel i "The Angel" og "Nurses Song". Diktet i midten, "Ah! Sun-Flower", beskrives slik av Hirsch: "In a moment of perfect spiritual balance between Innocence and Experience Blake composed one of the best poems of the *Songs*." (Hirsch 1964:256) Selv om de tre diktene alle har blomster i titlene, ser vi ingen blomster på baksiden. Diktet "The Lilly", som befinner seg nederst på baksiden, er delvis innrammet av en buktende slangeaktig vekst. Diktet om liljen, symbolet på den rene jomfruelige kjærligheten (Biedermann 1992:238), er plassert så langt nede at det virker som om det er nede i jorden.

Det neste diktet, "The Garden of Love", er også plassert ned i jorden. Vi ser en prest som leser fra en bok foran en åpen grav, og to barn som bøyer seg i bønn. I diktet fortelles det at det nå er "tomb-stones" der det før var "sweet flowers". Hirsch mener at diktet beskriver "a Fall from a garden to a graveyard". Han skriver: "The Garden of Love (or Eden) used to exist for man before he was separated from nature by the imposition of pharisaical religious institutions." (Hirsch 1964:258-259)

Diktet "The Little Vagabond" på den neste baksiden er den lille landstrykerens ønsketenkning om en glad kirke hvor en får øl, kan varme seg, synge og be. Dette diktet ble senere tatt ut av *Sangene*: "In the first typographical edition of the *Songs*, published in 1839, this poem was thought too subversive of authority and was omitted." (Keynes 1967:pl.45) Over diktet ser vi Gud omfavne et nakent og dypt knelende menneske. De to sitter inne i en tett og mørk skog, og er omgitt av enorme trestammer. Om skikkelsene

lyser og stråler det, og det er som om de to skikkelsene også har lys i seg. Lengre nede på boksiden, under diktet, ser vi ute på marken et stort bål med flere skikkelser omkring.

På den neste boksiden, med diktet "London", ser vi også et stort bål, som varmer en liten gutt. Bålet virker truende, med mye svart røyk som velter opp. Øverst på boksiden, over diktet, ser vi en liten gutt som hjelper en gammel, krokett mann som går støttet til krykker. Mannen ser ut som en sliten utgave av den Gud vi så på forrige bokside. I diktet vandrer vi "thro' each charter'd street" i London og ser elendighet overalt. Som jorden beskriver tilstanden i "Earth's Answer", slik er det i London. Nederst på boksiden ser vi en buktende slangeform, det er som å se slangen i "Earth's Answer". Diktet inneholder, som så mange av diktene i *Sangene*, åpen og kraftig samfunnskritikk.

Når vi blar om til neste bokside, "The Human Abstract", ser vi elendigheten rett i øynene, som en bastet og bundet "gud". Bildet er nesten skremmende uttrykksfullt, det viser ekstreme krefter. Diktet er også voldsomt, og forteller historien om hvordan mennesket lar seg bedra. Her får vi lære de nifse trærne som vi har sett på så mange av boksidene i *Sangene* å kjenne: "The Gods of the earth and sea,/ Sought thro' Nature to find this Tree/ But their seach was all in vain;/ There grows one in the Human Brain". Diktet danner en skjærende kontrast til "The Divine Image" i "Songs of Innocence". Også det neste diktet, "Infant Sorrow", har sin kontrast i "Songs of Innocence" med "Infant Joy". Så kommer vi til "A Poison Tree", som tematisk er nært knyttet til "The Human Abstract". Også dette diktet viser den makt som ligger i ulike tankemønstre. Nederst på boksiden, under en kolossalt kraftig grein, ligger "My foe outstretchd beneath the tree." Det er som



å se en voksen utgave av den lille gutten som ligger "korsfestet" på bakken i "Holy Thursday" i "Songs of Experience".

Det diktet som følger etter "A Poison Tree" er vel et av de mest hjerteskjærende i *Sangene*. I "A Little Boy Lost" er det ingen fortsettelse i et "A Little Boy Found". Den lille gutten er "One who sets reason up for judge/ Of our most holy Mystery." Det ender med at presten og hans meningsfeller "bound him in an iron chain./ And burn'd him in a holy place,". Det kan synes noe voldsomt. Hirsch skriver: "While Blake employs heavy artillery in having the little boy burned at the stake "in a holy place, Where many had been burned before," his image is justified by the fact that the little boy truly belongs in the tradition of religious martyrs." (Hirsch 1964:278) Diktet har en himmelbakgrunn fargesatt som regnbuen. Fargene er lyse og virker gjennomskinnelige, og de stråler over himmelen nesten som intenst nordlys. Skikkelsene nede under diktet er bøyd i sorg ved bålet hvor gutten blir brent til døde. En kommer i tanker om bålene i "The Little Vagabond" og "London", men også "The Tyger og ordene "Tyger Tyger, burning bright,". I høyre billedkant ser vi kraftige grønne blader av eføy. Keynes skriver at eføy er symbol på hev. (Keynes 1967:pl.50) Eføy har et mangetydig symbolspråk, planten kan bl.a. henspille på udødelighet, livsglede og at "sjelen lever videre etter den kroppslige død." (Biedermann 1992:85-85)

Den regnbuefargete himmelen følger oss inn i neste dikt, "A Little Girl Lost", men her er det ikke så rike fargenyanser. Vi ser mange fugler som flyr mellom greinene på et stort livløst tre og innimellom diktets strofer. Vi kan se et ekorn og en liten kvinneskikkelse oppe i treet. Diktet åpner med en direkte henvendelse til fremtidige lesere: "Children of

the future Age,/ Reading this indignant page;/ Know that in a former time,/ Love! sweet Love! was thought a crime.” Det ligger et håp og en profeti i dette, om at forholdene skal bedres. Men heller ikke dette diktet har noen forsonende fortsettelse i et ”A Little Girl Found”.

Den neste boksiden med diktet ”To Tirzah” har sterke, klare farger. Å bla om hit føles som å komme inn i noe nytt og annerledes. Vi ser to kvinner ved en død manns legeme, og en helt hvit gammel mann ”offering him a vessel containing the water of life. On his robe is engraved the second half of St. Paul’s sentence, I *Corinthians* xv. 44: “It is sown a natural body; it is raised a spiritual body”. (Keynes 1967:pl.52) Hirsch skriver: “The hoary figure is God as Christ, and the scene represents the raising of Lazarus from the dead. This symbolizes, of course, Christ’s raising of man from Generation which was call’d death.” (Hirsch 1964:290) Apostelen Paulus’ første brev til korintierne (15. 20-28) forteller om de dødes oppstandelse, at “døden gjøres til intet og Kristi rike fullendes”. (Bibelen 1973:205) Diktet er vanskelig å innreflektere i *Sangene*. Hirsch skriver:”the poem conflicts thematically with the other poems of *Experience*. Nor can it be explained on systematic grounds, since the poem is in no way a contrary to *Innocence*.” (Hirsch 1964:282) Han mener diktet er “a sweeping repudiation of all the preceding poems of *Experience*.” (Hirsch 1964:290) Dette er en fortolkning Leader ikke deler. Han mener skalden ser verden i “black-white dichotomies”. Leader skriver at en nok kan, men ikke ifølge *Sangene*, ”embrace a divinity bleached of humanity, to sever body from soul, calling one fallen and the other pure”. (Leader 1981:202) Keynes skriver: “Blake twice quotes the words of Jesus adressed to his mother in the Temple, “Then what have I to do with thee?”, thus stating the psychological fact that a man is not yet adult until he has

thrown off his family ties; not until then is he ready to be freed from earthly generation and to escape to spiritual life.” (Keynes 1967:pl.52) Her må en nok helt og holdent stole på egne vurderinger, på meg virker det som om den som snakker i diktet nærmest fornekter livet.

På neste bokside, den nest siste i *Songs of Experience*, finner vi ”The School-Boy”. Vi ser barn som leker i høye tvinnede trær, og helt øverst oppe ved tittelen sitter det en gutt og leser i en bok, kan det være *Sangene*? Disse trærne med skikkelsene innimellom tvinningene minner litt om ”Introduction” i ”Songs of Innocence”, men er mindre stilisert og mer levende, som på den andre boksiden i ”The Ecchoing Green”. Vi ser også tre barn som leker nederst på bakken. Diktet starter som en lovprising av lek og glede en sommerdag. Men gutten må på skolen: ”O! It drives all the joy away;”.

Neste bokside med ”The Voice of the Ancient Bard.” avslutter ”Songs of Experience” og *Sangene* som helhet. Skalden har blitt gammel, og har langt hvitt skjegg. Rundt ham har flere unge samlet seg og de lytter, litt atspredt kanskje, til at han spiller på harpe.

Himmelen er lys blå bak diktet, men fargemettet dyp lilla som går mot svart over de to unge som holder om hverandre bak ryggen til skalden. Over de andre lyttende unge er himmelen lys i gule, litt brune og rosa fargetoner. Skalden er kledd i blått, i de samme blåfargene som himmelen bak diktets tittel har. Skalden ligner den Gud han har vist oss, slik fløytespilleren ligner de barna *han* har vist oss. Kanskje har gutten i ”A Little Boy Lost” rett i at ”Nought love another as itself/ Nor venerates another so,/ Nor is it possible to Thought/ A greater than itself to know:/ And Father, how can I love you,/ Or any of my brothers more?/ I love you like the little bird/ That picks up crumbs around the door.”

"The Voice of the Ancient Bard." er et av de diktene i *Sangene* som Blake flyttet rundt på. I noen utgaver avslutter diktet "Songs of Innocence". (Hirsch 1964:292) Diktet er annerledes enn de andre diktene: "The versification is unusual, the first line having no rhyme and the last three breaking into an irregularity expressive of the stumbling steps they describe." (Keynes 1967:pl.54) Det aller siste verset, "And wish to lead others when they should be led", er et åpent vers uten noen avsluttende tegnsetting. Det kan virke som om skalden har blitt ettertenksom også på egne vegne, og her ber oss om ikke å la oss lede av *noe* eller av *noen*.

Avslutning.

I arbeidet med *Sangene* har jeg gått tett inn på tekst og bilde, men også samtidig forsøkt å ha helheten i mente. Jeg har ønsket å vise at detaljer i tekst og bilde er innganger til større sammenhenger, og at uten den visuelle dimensjonen mister *Sangene* det spillerommet som de åpner opp for. Jeg har tatt Blake på alvor når han skriver: "I intreat then that the Spectator will attend to the Hands & Feet to the Lineaments of the Countenances they are all descriptive of Character & not a line is drawn without intention as Poetry admits not a Letter that is Insignificant so Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of Grass Insignificant much less an Insignificant Blur or Mark". (Erdman 1973:pl.83) Når en går inn i *Sangene* og møter mangfoldet av detaljer i tekst og bilde, blir disse ordene som Blake skrev i notatboken sin viktige nøkler og veivisere. Det vi møter i *Sangene* er ikke en form for visuell design, en får tvert imot oppleve at bokstavene, vekstene, fargene alle ved måten de fremtrer på sier noe om hva de er, det er som om de vil åpne seg og fortelle.

Jeg tror det også må være riktig å ta Blake på alvor når han gang på gang skriver at det han forholder seg til er visjoner, og at kunsten hans ikke er allegorisk. Jeg mener å ha funnet at det er en direkte sammenheng mellom det som fremtrer og det som skjuler seg, en sammenheng som vil glippe unna viss en i fortolkningen av tekstene og bildene lar dem begynne å bevege seg i retning av noe annet, som om de *egentlig* står for noe annet. Blake skriver selv om: "Real Visions Which are lost & clouded in Fable & Allegory". (Erdman 1973:pl.72)

Jeg har ikke kunnet behandle alle boksidene med den nøyaktighet de fortjener, det ville sprengt både masteroppgaven og leserens tålmodighet er jeg redd for. Her, ved veis ende i *Sangene*, kunne jeg mest av alt tenke meg å begynne på nytt igjen, gå nært inn på andre dikt, som "Night", og finne andre veier gjennom *Sangene*. Gadamer skriver om den litterære teksten: "Samtidig blir vi tilbake, begynner på nytt, leser på nytt, oppdager nye meningsforhold, og det som til slutt står der, er ikke den trygge forvissningen om nå å ha forstått saken". Det er forunderlig hvor sant dette er, at: "I stedet er det omvendt. Man trenger dypere inn, jo flere relasjoner av mening og klang man blir bevisst på. Vi etterlater ikke teksten bak oss, men lar oss selv gå inn i den." (Lægneid & Skorgen 2001:191) De betydningsrelasjonenes flettverk som Gadamer skriver om, synes å være nærmest uten ende når en begir seg inn i tekst og bilde i *Sangene*. Ord, klang, rim, detaljer i det visuelle uttrykket, alt er med og skaper betydning. En forstår hva Blake mente med at ikke et ord og ikke en flekk er uten mening. Det er dette jeg tror det er så viktig å finne frem til i *Sangene*, at *alt* har betydning. En grein, et blad, en liten vandrer, de forteller alle sin historie.

Det som kanskje er blant de viktigste veiene å finne inne i *Sangene*, er de veiene barna følger, slik at vi kan gå sammen med dem. Det er mange små vandrere i *Sangene*. En liten gutt eller ei lita jente er, slik *Sangene* fremstiller dem, en sjel. De *har* ikke en sjel, slik en vel vanligvis tenker seg det, de *er* en sjel. Blake fremstiller menneskekroppen på en måte som viser denne sjelelige dimensjonen. Det er vanskelig å beskrive, det må sees. Merete Morken Andersen skriver om bildet at det som særpreger det er at det "formidler en kunnskap som er ikke-verbal. Bildets innhold ligger i dets egen billedlighet, ikke i det verbale utsagnet som kan utleses fra bildet." Hun skriver at "det er kanskje nettopp dette som er bildets virkelige verdi; at det kan gi oss informasjon som ikke kan kodes på noen annen måte." (Andersen 1992:8) Inger Sitter forklarer det likevel godt når hun forteller hvorfor "Jomfru Maria, Jesusbarnet, St.Anna og St.Johannes" (tegnet versjon fra ca.1505) av Leonardo da Vinci er hennes favorittkunstverk: "Dette makeløse verket blir jeg aldri ferdig med. Leonardo løfter ikke bare denne bibelske fortellingen til et overjordisk bilde, men gir det en åndelig dimensjon som det bare er genier forunt å realisere. Det er ikke så mye den komplekse komposisjonen og utrolige sensible tegnemåten som fascinerer meg, men mer den spirituelle gjenklngen det formidler." (Dagbladet 29.1.2006, s.44) Jeg har selv opplevd noe liknende i møte med et kunstverk av Leonardo da Vinci, å fullstendig uforvarende plutselig komme inn i et kraftfelt i møte med et bilde. Det glemmer men aldri, det er en type skjellsettende erfaring. Leonardo da Vincis kunst er minutiøst gjennomarbeidet ned til hver minste detalj. Det preger også Blakes kunst; bokstaver, ord, klang, rytme og samspillet mellom dem, alt har en stringens som en også finner i det visuelle uttrykket. Blake befinner seg selvfølgelig ikke på samme nivå som Leonardo da Vinci, det ville jeg aldri påstå. Jeg syns derimot jeg ser

mye av Giotto di Bondone (1267 – 1337) i Blakes måte å gi skikkelsene liv på. En forunderlig inderlighet som kommer til uttrykk i hele deres fremtredelse. Det kan kanskje sammenlignes med hva en musiker eller sanger kan formidle ved å arbeide seg inn i en forståelse av hver enkelt detalj i et musikkstykke.

Martin Heidegger skriver om "hva som er på ferde i verket: åpenbaringen av det værende i sin væren: sannhetens hendelse." (Heidegger 2000:38) Han skriver om striden som "skal åpenbares ut fra dette værende." Litt lengre frem i teksten skriver han: "Striden er ingen revne på samme måte som en kløft." Videre at: "Revnen er et grunnriss. Den er et ut-kast som tegner grunntrekkene til hvordan det værendes lysning åpner seg. Denne kløften lar ikke de mot-satte rives fra hverandre. Den bringer mot-sattheten av ramme og grense inn i det felles omriss." (Heidegger 2000:74-75) Heidegger siterer Albrecht Dürer på at "kunsten gjemmer seg i sannhet i naturen, han som kan rive den frem, han har den." Heidegger skriver at "å rive betyr i denne sammenheng å hente frem revnen og risse revnen med rissefjæren på tegnebrettet." (Heidegger 2000:84) Kanskje er det her Blake beveger seg med sin kunst? Jeg tror kanskje det Heidegger skriver om som en revne, og om hvordan det værendes lysning åpner seg, kan ha relevans i forhold til å forstå hva Blake er inne på i sin kunst. En kan jo ikke vite sikkert hva Heidegger her sier, men jeg tror det kan overføres til hvordan Blake er veldig nær å vise hvordan virkeligheten er når verden åpner seg, når han *ser*.

Jeg opplever at det er maktpåliggende for Blake å formidle noe med kunsten, at *Sangene* snakker til meg og vil meg noe. Det er som om *Sangene* åpner for en samtale, som om *Sangene* inviterer meg med inn i et univers hvor tekst og bilde er i dialog med

hverandre og med meg. *Sangene* utfolder et stort betydningsrom som en kan gå inn i og vandre omkring i. Gjennom arbeidet med denne masteroppgaven har *Sangene* blitt en del av min verden.



## LITTERATURLISTE

Adams, Hazard (1963): *William Blake. A Reading of the Shorter Poems*, Seattle: University of Washington Press.

Andersen, Merete Morken (1992): *Tekst i bilder, bilder i språk*, Hovedfagsoppgave i litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Barthes, Roland (1998): *Lysten ved teksten*, Oslo: Solum.

Benjamin, Walter (1975): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Oslo: Gyldendal.

*Bibelen* (1973): Oslo: Det Norske Bibelselskaps forlag

Biedermann, Hans (1992): *Symbolleksikon*, Oslo: Cappelen

Blake, William (1993): *Giftarmålet mellom Himmel og Helvete*, Oslo: Cappelen.

Blake, William (1967): *SONGS Of INNOCENCE and Of EXPERIENCE*, London og Paris: Rupert Hart-Davis og The Trianon Press.

Blake, William (1997): *Uskyldens og Erfaringens sanger*, Oslo: Aschehoug.

Bloom, Harold (1970): *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Danbolt, Gunnar og Laugerud, Henning (1998): *Jesu Fødsel. Bildet og beretningen*, Oslo: Andresen & Butenschøn.

Eco, Umberto (1990): *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Eide, Eilev m.fl.(red.) (2001): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Oslo: Universitetsforlaget.

Erdman, David V. (1988): *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, New York: Anchor Books.

Erdman, David V. (1973): *The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile*, London: Oxford University Press.

Frye, Northrop (1949): *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, London: Oxford University Press.

Hagstrum, Jean H. (1964): *William Blake. Poet and Painter*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Hamlyn, Robin m.fl. (2000): *William Blake*, New York: Harry N. Abrams.
- Heidegger, Martin (2000): *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo: Pax
- Helland, Frode (2003): *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Hirsch, E.D., jr. (1976): *The Aims of Interpretation*, Chicago: Chicago University Press.
- Hirsch, E.D., jr. (1964): *Innocence and Experience. An Introduction to Blake*, New Haven and London: Yale University Press.
- Keynes, Geoffrey (1966): *The Complete Writings of William Blake*, London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- Kittang, Atle (2002): *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*, Oslo: Gyldendal.
- Kittang, Atle & Aarseth, Asbjørn (2001): *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle (1998): *Ord, bilete, tenking*, Oslo: Gyldendal.
- Kjærstad, Jan (2002): *Tegn til kjærlighet*, Oslo: Aschehoug.
- Leader, Zachary (1981): *Reading Blake's Songs*, Boston, London and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Lister, Raymond (1986): *The Paintings of William Blake*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lodge, David (red.) (2000): *Modern Criticism and Theory. A Reader*, London: Penguin.
- Lothe, Jakob m.fl. (1999): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lægneid, Sissel og Skorgen, Torgeir (red.) (2001): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus.
- Mitchell, W.J.T. (1978): *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Paley, Morton D. (red.) (1969): *Twentieth Century Interpretations of Songs of Innocence and of Experience*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Raine, Kathleen (1968): *Blake and Tradition*, Volume I, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Raine, Kathleen (1980): *William Blake*, London: Thames and Hudson.

Stevenson, W.H. og Erdman, David V. (red.) (1971): *The Poems of William Blake*, London, Beccles and Colchester: Longman.

Svenkerud, Herbert (1998): *Cappelens ordbøker. Stor engelsk-norsk ordbok*, Oslo: Cappelen

Townsend, Joyce H. (2003): *William Blake. Painter at Work*, London: Tate Publishing.

Uthaug, Geir (2000): *Den kosmiske smie*, Oslo: Aschehoug