



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studiar

ALLV 350

Mastergradsoppgåve i allmenn litteraturvitskap

Våren 2013

«A bird broke forth and sang»

Utvalde aspekt ved Emily Dickinsons fuglepoesi

Jorid Sleire

Innhald

Forord «A bird broke forth and sang»	1
1. Emily Dickinson, ein introduksjon	5
1.1 Emily Dickinson	5
1.2 Poetisk produksjon.....	8
1.3 Dickinsons leksikon	12
1.4 Dickinsons forhold til natur og fuglar.....	13
1.5 «Circumference» og poesiens grensesprengande makt.....	16
1.6 Fuglemotivet i samtidslitteraturen	19
1.7 Metode	24
2. Fuglar som symbol og som poetisk motiv	25
2.1 Fuglesymbolikk i eit litteraturhistorisk perspektiv	25
2.2 <i>The Bird her punctual music brings</i> ulike fuglemetaforar i Dickinsons poesi	27
2.3 «Dashes»	31
2.4 Fuglemotivet vidare i Dickinsons poesi.....	34
3. Tru og truas fuglar	36
3.1 Den ortodokse religionen og den grensesprengande poeten.....	36
3.2 Påverknad og motivasjon – poetiske og andelegte rådgivarar	38
3.3 <i>Some keep the Sabbath going to Church</i> — fugledikting som eit brot med samfunnets krav .	39
4. Fuglar som ei kjelde til håp og venleik	48
4.1 <i>“Hope” is the thing with Feathers</i> —.....	48
4.2 <i>The Robin’s my Criterion for Tune</i> —	56
4.3 <i>One Joy of so much anguish</i>	60
4.4 Venleik og smerte	63
5. Magisk inspirasjon frå songfuglens opprør	65
5.1 Songfuglen si rolle i litteraturhistoria, og i Emily Dickinsons poesi.....	65
5.2 <i>The way to know the Bobolink</i> fuglar som inspirasjon til individualitet og poetisk skaping...	67
5.3 <i>The Bobolink is gone</i> —	74
5.4 Fuglesongens magiske venleikskraft	77
6. «My business is Circumference» – poesi som ei grenseoverskridande oppleving	81
6.1 <i>The saddest noise, the sweetest noise</i>	81
6.2 Sirenenes kraft.....	88
6.3 Fuglesongen sin grenseoverskriding i Circumference	92
6.4 <i>She staked her Feathers</i> —	95
Konklusjon	99
Kjelder	103
Abstract	105



Illustrasjon av Espen Terjesen

Forord «A bird broke forth and sang»

Emily Dickinson er i dag best kjend som ein av dei sterkaste poetiske stemmene som kom ut frå Amerika på 1800-talet. Ho er ein myteomspunnen poet, som har blitt eit tema for omfattande forskning, der det kan sjå ut til at alle som forsøker seg på ei tilnærming til Dickinsons dikt vert fanga av hennar originale og symbolladde poesi. I seinare litteraturforskning kan vi mellom anna sjå at dikta ho skreiv har blitt satt inn i, og forsøkt tolka ut i frå, ulike litterære teoriar – alt frå kjønnteori til dekonstruksjon.¹ Som eit resultat av ei slik omfattande tolkingshistorie kan vi sjå at ulike forståingar av Dickinson sine dikt spenner seg i svært ulike tydingar, der ein mellom anna har sett hennar poesi som ein føregongsfigur for modernismen, eller då ein har lest Dickinsons poetiske språk som eit døme på «kvinneskrift». Vi kjenner i dag Emily Dickinson som ein poet som skildra livets små hendingar på ein altomfattande, kompleks og universell måte. Ho skreiv dikt som framleis skapar forundring hjå ein moderne lesar. Dikt som skil seg ut frå hennar samtidige poetar, og frå all seinare poesi. Både på grunn av diktas form og Dickinsons idiosynkratiske språkbruk, men også i hennar særeigne poetiske biletbuk. Særskild er Dickinson kjend for dei dikta som tek opp i seg tematiske skildringar av død og tap, kjærleik og natur. Dikt som mellom anna vert tett knytt til eit forsøk på å forstå poetens biografiske liv, eller mot ei generell forståing av 1800-talets kvinnelege poetar, og av korleis dei skapte poesi. Seinare lesarar av Dickinsons dikt har mellom anna sett at hennar mange dikt som tek opp i seg skildringar av blomar kan setjast i samband med den hagen ho sjølv stelte, og dei blomane som vaks der. Der desse blomane også kan sjåast som eit symbol på erotisme og seksuell lengsel, eller som ei meir kvinneleg og feminin form for poetisk skaping.

I mi tilnærming til Dickinson sin poesi vil eg sjå til eit anna døme på ein slik naturleg instans i hennar dikting. Noko som var ein inspirasjon for Dickinson, og som er eit motiv som flaksar, vaglar og spankulerer seg gjennom heile hennar poetiske verksemd: Fuglane. Vi kan i dag sjå at om lag 15% av Dickinsons nær 1800 dikt på eit eller anna vis nemner fuglar. Anten det er fuglearter som bobolinken eller raudstrupen, skildringar av fuglanes song og oppførsel, eller ved at dikta tek fuglane til seg på eit meir abstrakt plan, der vi ser at det poetiske språket berre viser til fugleliknande eigenskapar. Vi kan sjå dette fuglemotivet og dei metaforane Dickinson knyt til fuglane i eit heilskapleg litteraturhistorisk perspektiv og i tråd med

¹ Sjå mellom anna Gilbert og Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), og til dømes Cristanne Miller si

litteraturtradisjonens skildringar av fuglar. Særskild ser vi igjen eit motiv der fuglar og fuglesong vert ein metafor på poesien sjølve, og der desse dikta då kan sjåast i eit metapoetisk perspektiv. Vi ser at fuglemotivet hjå Dickinson også er knytt til andre tradisjonelle metaforar: Til dømes fuglen som eit bilete på håp, eller fuglane si flukt over himmelen som eit symbol på fridom, der desse flygande skapingane er i kontakt med noko guddommeleg og overjordisk. Desse litteraturhistorisk velkjende motiva vert satt i eit nytt lys hjå Dickinson, då ho omformar slike metaforar til å passe inn i hennar eigne særleine fugleallegori. Vi vil her forsøke å finne fram til kva denne fugleallegorien innfattar, og kva desse samankoplingane av metaforar har å seie for Dickinsons poesi generelt, og særskild for hennar tankar om poetisk skaping.

For å finne ut av Dickinsons tilnærming til fuglar i hennar poesi, ser vi på nokre utvalde av Dickinsons dikt som set fuglane som sitt tema. I vår lesing av desse dikta spør vi oss korleis desse skapingane er framstilt i Dickinsons dikt, men også om kva potensielle meiningar som ligg i desse skildringane, der vi ser på nokre aspekt ved desse dikta som står fram for oss som særskild viktige for Dickinsons poetikk. Vi ser mellom anna dette fuglemotivet i relasjon til Dickinsons omgrep om Circumference, men også til hennar skildringar av poesi og poetisk skapnad. Vi ser også eit samband mellom dei fugleartane Dickinson framstiller i sin poesi, og dei fuglane som poeten sjølv kunne observere i naturen omkring hennar heimby. Ein av desse fugleartane er bobolinken, som vi kan sjå vert ein inspirasjon for Dickinson både til poetisk skapnad, men også i samband med ein tanke om identitet og personleg venleiksestetikk. Dikta som er vald ut i denne lesinga av Dickinsons fuglemotiv, er til dels utvalde då dei er typiske for Dickinsons fugleskildringar i det vi kan sjå fellestrekk mellom desse dikta og andre av Dickinsons dikt som tek opp liknande framstillingar av fuglane. Likevel er mange av desse dikta også trekt fram då desse ikkje er dei mest nytta dikta i forskningstradisjonen omkring Dickinsons poesi, og heller ikkje dei best kjende i den allmenne lesinga av Dickinson.

I mi lesing av Dickinsons fugledikt har eg vald å gå til den diktsamlinga som vart utgitt i 1955, redigert av Thomas H. Johnson: *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Dette er ei «variorum edition» – ei samling av Dickinsons heile poetiske verksemd. Denne utgivinga ligg tett opp til Dickinsons handskrivne dikt, til skilnad frå tidlegare der dikta vart normaliserte og sterkt redigert frå originalmanuskripta. Johnson si diktsamling vart revolusjonerande for Dickinson-forskinga då den i tillegg til å ligge nært til Dickinsons originalmanuskript, også ordna dikta kronologisk. Johnson publiserte nokre år seinare Dickinsons brev: *The Letters of Emily Dickinson*, i samarbeid med Theodora Ward. I 1981

vart ei faksimile-samling av Dickinsons handskrivne dikt utgitt av Ralph W. Franklin: *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. Dette er ei utgiving som har gitt publikum ein mogelegheit til å sjølve studere desse handskrivne originalmanuskripta, og dei ulike alternativa til ord, teikn og verselinjer som tidlegare redaktørar har måtte ta ei avgjersle på under trykkinga av dikta. Franklin ga i 1998 også ut ei transkribert utgåve av denne diktsamlinga, *The Poems of Emily Dickinson*. Vi kan sjå nokre skilnadar mellom Dickinsons dikt slik vi finn dei i Johnson og Franklin, der dei heldt seg til ulike tolkingar av Dickinsons originale manuskript. I mi lesing av desse dikta har eg vald å halde meg til Johnson si diktsamling då denne har lengst tradisjon i forskingsmiljøet, men eg har likevel også sett på dei ulike tekstutgåvene og dei eventuelle skilnadane mellom desse i samband med kvart dikt.

Tusen takk til min rettleiar Anders Kristian Strand, for lærerike samtalar om smått og stort. Takk for støtte og motivasjon også til Helge Egil, mamma, pappa og Laura Marie. De er fuglane i mitt liv.

1. Emily Dickinson, ein introduksjon

You ask of my Companions Hills – Sir – and the Sundown – and a Dog – large as myself, that my Father bought me – They are better than Beings – because they know – but do not tell – and the noise in the Pool, at Noon – excels my Piano. I have a Brother and Sister – My Mother does not care for thought – and Father, too busy with his briefs – to notice what we do – He buys me many Books – but begs me not to read them – because he fears they joggle the Mind. They are religious – except me – and address an Eclipse, every morning – whom they call their “Father”. (L261)²

1.1 Emily Dickinson

Emily Dickinsons liv er eit tema som har vore eit grunnlag for omfattande forskning innan både litteraturvitskapen og andre forskingsfelt, der vi ser at hennar biografi er eit emne som har vert framstilt i alt frå skodespel³ til omfattande biografiar. Til dømes den nyare utgivinga *Lives like loaded guns: Emily Dickinson and her family feuds*, skriven av Lyndall Gordon (2011), som er ein biografi som tek opp i seg heile Dickinson-familiens bakgrunn og liv, i samband med personlege intriger og historiske fakta frå tida då Emily Dickinson levde. Vi har på grunnlag av denne typen biografiar og anna forskning i dag ei relativt god forståing av Dickinsons liv, noko som igjen har vore til hjelp mellom anna når ein har datert hennar dikt. Ein av hovudgrunnane til at vi veit så mykje om korleis poeten levde er dei breva ho sjølv sende til familie og vener. Mange av desse breva vart ivaretatt etter Dickinsons død, og er i dag både utgivne og tilgjengelege både på Internett og ved ulike Amerikanske bibliotek. Det som er skriven om Dickinson, også frå hennar etterkommarar som til dømes grandniesa Martha Dickinson Bianchi, har også vore viktig i nyare litteraturforskning sitt forsøk på å forstå denne gåtefulle poeten.

Emily Elizabeth Dickinson vart fødd den 10. desember 1830. Ho var det andre barnet i ein søskenflokk på tre, med ein eitt år eldre bror, William Austin, og ei yngre søster, Lavinia. Emily Dickinsons far, Edward Dickinson, var ein anerkjend politiskar og jurist som hadde høg

² Då Dickinson sjølv ikkje titulerte sine dikt, er det i forskningstradisjonen omkring Dickinsons skrifter vanleg å vise til hennar brev og dikt ved nummer. Alle mine nummererte tilvisingar til Dickinsons brev er henta frå *The Letters of Emily Dickinson*, (Dickinson 1965)

³ Eit døme på eit slikt skodespel er *The Belle of Amherst* som først vart satt opp i 1976, der Julie Harris spelar rolla som Dickinson.

status i lokalmiljøet, då han mellom anna også arbeidde som kasserar for Amherst College. Som Dickinson skildrar far sin i eit brev etter hans død i 1874: «His Heart was pure and terrible and I think no other like it exists.» (L418) Vi kan sjå ut i frå fleire av hennar brev at Dickinson omtalar faren som patriarkalsk og dominerande, medan mora, Emily Norcross Dickinson, er kald og fråverande frå bornas liv. Etter at Edward Dickinson døydde vart mora lammas og sengeliggande, og var avhengig av Emily og Lavinia sin omsorg fram til sin eigen død i 1882 (Ferlazzo 1976, s.24). Dette er skildringar som mellom anna vert satt i samband med Emily Dickinsons poesi og korleis ho verdsett ulike poetiske element, som til dømes naturen og fuglane i den, då ein for eksempel ser at naturen vert ei erstatning for den manglande morsrolla i Dickinsons oppvekst. Dickinson-familien budde i den vesle byen Amherst, som ligg i Massachusetts, New England. Medan Austin Dickinson fekk ei god utdanning, var Emily Dickinsons eiga skulegong ikkje særleg langvarig. Etter avslutta undervisning på Amherst Academy, vart unge Emily i 1847 sendt til Mount Holyoke Female Seminary. Dette var ein av dei strengaste utdanningsinstitusjonane for jenter på den tida, med ein undervisningsplan som låg nært til ei universitetsutdanning. Dickinson fekk aldri fullført skulegongen på Mount Holyoke, då ho vart sendt heim etter eitt semester på grunn av sjukdom, sidan familien var redd for at ho var blitt ramma av tuberkulose. Dickinson fekk ikkje vidare undervisning, og ho og den yngre systera vart etter kvart dei som tok over styre og stell i heimen, då deira mor etter kvart vart stadig meir sjuk (Gordon 2011, s. 29 f).

Vi kan sjå at Dickinsons omgangskrins hadde mykje å seie for hennar poetiske produksjon. Dickinson-familien hadde mange viktige og resurssterke vener, som til dømes Samuel Bowles, redaktør for *The Springfield Republican*. Unge Emily var frå tidleg alder van med at slike store namn vitja heimen, men dei som hadde størst påverknad på Dickinsons poetiske skapnad frå ung alder var likevel hennar familie. Særskild syskena, men også Dickinsons veninner. I aller størst grad Susan Huntington Gilbert, som ho hadde svært nære band til, og som seinare gifta seg med Dickinsons bror. Ei anna veninne som, sjølv om ho var fødd i same år og by som Dickinson, ikkje vart framstående før seinare i Dickinsons liv, var Helen Hunt Jackson. Jackson var på 1800-talet ein populær og anerkjend poet og forfattar, og vi kan sjå ut i frå Dickinsons brev til henne at Jackson også forsøkte å få Dickinson til å publisere sine dikt.⁴

Sjølv om mykje har vore skriven om Emily Dickinsons liv, er det få aspekt ved hennar biografi som kan sjåast som heilt klare fakta. Vi veit mellom anna at poeten reiste lite utanfor

⁴ (Amherst College 2009) URL: http://www.emilydickinsonmuseum.org/family_friends [04. 2013]

heimbyen, og at ho i sitt vaksne liv berre hadde eit lengre opphald vekke frå Amherst. Dette var i 1864, då ho opphaldt seg i åtte månader hjå kusinene Norcross i Cambridge. Ein meiner at grunnen til dette opphaldet var fordi Dickinson sidan hausten 1863 hadde lidd av ei augesjukdom, og at ho i Boston fekk hjelp hjå ein spesialist for å lækje denne sjukdomen. Under denne behandlinga fekk Dickinson forbod mot å lese og skrive, då ho ikkje skulle belaste auga. Dette forbodet, i samband med det lange fråværet frå heimen, førte til at opphaldet hjå kusinene vart skildra som: «a woe, the only one that ever made me tremble. It was shutting out of all the dearest ones of time, the strongest friends of the soul – BOOKS» og der lækjaren også bidrog til eit slikt uuthaldeleg tilvære: «The medical man said avaunt ye tormentors, he also said “down, thoughts, & plunge into her soul.” He might as well have said, “Eyes be blind”, “heart be still”. So I had eight months of Siberia.» (Lundin 1998, s. 130).⁵ Etter dette opphaldet i Boston slutta Dickinson å reise ut frå Amherst, og ho byrja etter kvart å isolere seg i heimen og unngå sosialt samvær, noko som vi kan sjå at var knytt til kjensler av angst.⁶ Grunnen til denne isolasjonen er noko Dickinson-forskarane framleis er ueinige om, der nokre meiner at Dickinson vart meir fråverande for å fokusere på sin poesi, medan andre ser denne isolasjonen knytt til ein tanke om av poeten leid av både mental og fysisk sjukdom. Ein har mellom anna meint at ho leid av epilepsi eller var paralytikar,⁷ og der dei har funne støtte til ei slik liding i dikt som mellom anna J341 *After great pain, a formal feeling comes* –. Der dette diktet innehar skildringar som «The Nerves sit ceremonious, like Tombs –» eller «This is the Hour of Lead –», som kan tolkast som nettopp ei framstilling av ein slik sjukdom.

Dickinson levde i ein periode der samfunnet omkring henne var i stor endring. Mellom anna skreiv ho nær halvparten av sin poesi under den Amerikanske Borgarkrigen, der mange har funne politiske standpunkt i dikta hennar med utgangspunkt i denne krigen.⁸ Dette er ei tid der døden tek ein stor plass i samfunnet, både på grunn av denne krigen som tok livet av og

⁵ Sitata er henta frå eit brev til Joseph Lyman, som ikkje er tilgjengeleg på trykk. Vi kan også til i eit brev skriven til T.W. Higginson i juni 1864, då Dickinson framleis var i Boston: «I was ill since September, and since April, in Boston, for a Physician’s care – He does not let me go, yet I work in my Prison, and make Guests for myself – (...) Can you render my Pencil? / The Physician has taken away my Pen.» (L290)

⁶ Til og med då Higginson vitja Dickinson etter mange års brevveksling, var ho sjenert og tilbakehalden. Som vi kan lese frå hans skildring av deira første møte: «in glided, almost noiselessly, a plain, shy little person, the face without a single good feature, but with eyes, as she herself said, “like the sherry the guest leaves in the glass,” and with smooth bands of reddish chestnut hair. She had a quaint and nun-like look, as if she might be a German canoness of some religious order (...)». Der ho, etter å ha presentert seg ved å gi han ein bukett blomar, seier: «“Forgive me if I am frightened; I never see strangers, and hardly know what I say.” But soon she began to talk, and thenceforward continued almost constantly;» (Higginson 1891).

⁷ Lyndall Gordon er mellom anna ein av dei som kjem fram til ein slik diagnose (Gordon 2011).

⁸ Sjå til dømes dikt J690 *Victory comes late* –, som vert sett som eit dikt skriven for Frazar Stearns, ein ven av Austin Dickinson som vart drepen under krigen. (Amherst College 2009, URL: http://www.emilydickinsonmuseum.org/civil_war [04.2013])

skada mange av hennar venar og kjende, men også då mange i Dickinsons omgangskrins døydde av meir kvardagslege grunnar, som tuberkulose eller under svangerskap, som mellom andre Lyndall Gordon går nærare inn på i sin biografi.

Emily Dickinson døydde den 15. mai i 1886, i ein alder av 56 år. Etter mange år med sjukdom, i ei tid då også fleire av hennar næraste familie og vener døydde, til stor smerte for den kjenslefulle poeten. Dødsårsaka var «Bright's disease», ein historisk paraplydefinisjon på nyresjukdom og nyresvikt. Det var først etter poetens død at hennar fulle poetiske verksemd vart oppdaga, då systema Lavinia gjekk gjennom Emily Dickinsons etterletne papir og oppdaga tusenvis av papirlappar, brevar og «fascicles» - sjølvinnbundne samlingar, fylde med dikt.⁹ Dikta vart etter kvart redigert, gjort meir konvensjonelle og utgitt av Mabel Loomis Todd og Thomas Wentworth Higginson. Den første samlinga, *Poems*, vart publisert i 1890. Denne diktsamlinga vart snart etterfølgt av fleire utgivingar, både av dikt og etter kvart også brev og biografiar. Den tidlege mottakinga av Dickinsons poesi er på mange måtar ein kjønndelt resepsjon. Den vert mellom anna omtalt der «private readers and female reviewers shared great excitement and appreciation for the poetry, their public, male counterparts felt differently» (Martin, s. 122). Higginson var, på grunn av si anerkjenning i det litterære miljøet i New England, ein av dei som bidrog til å utvide diskusjonen omkring Dickinsons dikt. Etter kvart vart Dickinsons poesi ei kjelde til stoltheit og nasjonalkjensle i Amerika, noko som vart understøtta av at britisk resepsjon såg hennar poesi som nok eit døme på «the unruly values of America» (*Ibid.*).

1.2 Poetisk produksjon

Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive? The Mind is so near
itself – it cannot see, distinctly – and I have none to ask –
Should you think it breathed – and had you the leisure to tell me, I should feel
quick gratitude. (L260)¹⁰

Emily Dickinson byrja tidleg å skrive poesi. Dikt som ho la ved i brev til vener og familie, som ho sendte med korgar med mat og blomebukettar, og som ho seinare samla og gøymde i

⁹ Ein del av desse etterlatne papira kan sjåast på nettsidene til Amherst College Digital Collections, der dei har blitt digitalisert og er opne for publikum. URL: <https://acdc.amherst.edu/browse/collection/collection:ed> legg inn som «Guest». Vi kan her sjå døme på at Dickinson ikkje alltid skreiv dikt pent ned på eigne ark, men heller nytta det materialet ho hadde tilgjengeleg. Sjå til dømes <https://acdc.amherst.edu/view/asc:762> der dikt J1326 er nedskrivne på restane av ein konvolutt. I denne samlinga kan vi også finne nokre av Dickinsons «fascicles», sjå til dømes URL: <https://acdc.amherst.edu/view/asc:17618>

¹⁰ Henta frå det første brevet Dickinson skreiv til sin kommande rådgjevar og ven Thomas Wentworth Higginson, sendt den 15. april 1862.

skuffene på sitt eige rom. Den unge poeten søkte støtte i si poetiske verksemd, og sende mellom anna eit brev til den anerkjende redaktøren Thomas Wentworth Higginson der ho spurde om dikta hennar «pusta». Ein meiner at Dickinson sendte dette brevet etter å ha lest Higginson sitt essay «Letter to a Young Contributor» som var trykt i *The Atlantic Monthly* i April 1862. Eit essay som rådar og oppmodar unge forfattarar til å skrive. Sjølv om Higginson ikkje svarte med ein rosande omtale av desse dikta, svarbrev som i dag er borte, fortsette dei sin korrespondanse. Vi kan i dag sjå at Higginson vart ein av Dickinsons viktigaste rettleiarar, og at han då også vart ein av redaktørane for den første posthume utgivinga av Dickinsons dikt.¹¹ Sjølv om Emily Dickinson delte nokre av dikta sine med sin omgangskrins, ser vi at ho ikkje hadde eit sterkt ynskje om å bli ein publisert poet. Berre eit knippe av Dickinsons dikt vart utgitt medan ho framleis levde, og sjølv desse kan vi ikkje vite om var sendt til trykk av poeten sjølv eller av nokre andre. Det best kjende dømet på desse tidleg publiserte dikta er titulert «The Snake» (J986) og vart utgitt i *The Springfield Daily Republican* i 1866. Vi kan sjå at alle desse samtidig trykte dikta er redigert frå Dickinsons originaldikt, noko som også vart vanleg i dei tidlegaste posthume publikasjonane av dikta hennar. På tross av Dickinsons eiga ynskje om at hennar dikt og brev skulle brennast etter hennar død, er nær 1800 dikt overlevert til i dag.¹² Desse dikta er no utgitt i utallege diktsamlingar og til og med Dickinsons eigne handskrivne manuskript er samla og publisert, i til dømes *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (Dickinson 1981). Vi kan også finne at mange av Dickinsons brev er allment tilgjengelege, men der mange av svarbrev vart destruert av Dickinson sjølv eller av hennar familie. Denne samla diktverksemda vi kjenner i dag, vart som vi nemnde, oppdaga av familien etter Dickinsons død. Desse overleverte dikta viser ein enorm poetisk skaparkraft, som i nokre periodar har vore impulsiv, spontan og mangfaldig, medan skrivinga i andre periodar har stått stille.

I dagens kultur er poeten Emily Dickinson nærast ei myte, der reine fakta om hennar liv vert tilknytt noko fantastisk og særeige. Myten om den isolerte kvinna som sitt på sitt rom og skriv poesi ikledd ein kvit kjole, og som senker småkaker og gåtefulle dikt ned til borna på gata utanfor, er nok i dag betre kjend enn dikta sjølv.¹³ Vi ser henne som ein moderne og kvinneleg

¹¹ Higginsons eiga skildring av hans kommunikasjon med Dickinson kan lesast i artikkelen «Emily Dickinson's letters», publisert *The Atlantic Monthly* i oktober 1891 (Higginson 1891).

¹² I Johnson si diktsamling finn vi 1775 dikt, men vi kan sjå at andre Dickinson-forskarar også ser nokre av hennar brev og etterletne fragment som sjølvstendige dikt. I samlinga Franklin er redaktør for (1998), er det til dømes trykt 1789 dikt.

¹³ Ei framstilling som nok stammar frå eit brev Mabel Loomis Todd skreiv ei stund etter at ho hadde flytta til Amherst. Der Todd også skriv: «She has not been outside of her own house in fifteen years, except once to see a new church, when she crept out at night, & viewed it by moonlight.» (Gilbert 2011, s. 134).

versjon av Michel Montaigne, isolert i sitt tårn skrivande på ein svært omfattande produksjon.¹⁴ Myten Emily Dickinson spreier seg vidare til å omfatte ei sjukdomsplaga og kjærleikshungrig kvinne som skriv sine «Master Letters», brev til ein ukjend elskar, der ho undertrykker seg sjølve under kallenamnet «Daisy». Dette er brev som uttrykker ein ufullbyrda kjærleik, brev som aldri vart sendt, som i ettertida har skapt stor interesse og mange ulike teoriar blant forskarar om kven denne gåtefulle «Master» kan vere. Sjølv om vi i dag kan sjå på mange av desse teoriane omkring Dickinsons liv som reine myter, skapt for å lage blest og interesse omkring hennar poesi,¹⁵ kan vi likevel sjå at det var Dickinson sjølve som var opphavet til mange av desse mytane. Det var Emily Dickinson sjølve som valde å leve i fleire år i isolasjon, der ho nær ikkje var utanfor heimstaden, og som sender kryptiske brev og dikt til det litterære miljøet i New England. Dette er ein tanke mellom andre Sandra M. Gilbert går nærare inn på i «The Wayward Nun Beneath the Hill» (Gilbert 2011). Vi kan her sjå ein slik isolasjon i tråd med vår teori om korleis Dickinson såg på sin eigen poesi, og hennar oppfatning av kva ein poet skal være, der ho sjølve trer inn i fleire ulike roller og då identifiserer seg med det ho framstiller i si dikting.¹⁶ Martha Dickinson Bianchi er også ein av dei som kan sjåast som opphavet til mange av desse mytologiseringane omkring Dickinsons liv, mellom anna i hennar utgiving *The Single Hound* (1914) som er ei samling av dikt som var sendt til hennar mor, Susan Gilbert Dickinson. Bianchi skriv i sine utgivingar om ein mystisk og sentimental poet som er plaga av kjærleikssorg, der Bianchi sjølv spekulerer om kven Dickinsons ukjende elskar kan ha vore.

Emily Dickinsons mest aktive produksjonsperiode var i tida mellom 1855 og 1864. Ein periode mellom anna fell saman med den amerikanske borgarkrigen, der hendingar under denne krigen hadde påverknad på Dickinsons tankesett. Dette var også ei tid med mange omsiftingar i Dickinsons private liv. Til dømes gifta broren Austin seg med Susan Gilbert Huntington i 1866, og saman flytta dei inn i nabohuset til Dickinson-familien. Det var likevel ikkje berre store historiske hendingar og endringar i Dickinsons lokalmiljø som hadde ei stor påverknad på hennar poetiske verksemd. Vi kan ser til dømes også ein omfattande

¹⁴ Men, som Tone Hødnebo skriv i etterordet til hennar gjendikting av Dickinsons poesi til norsk, *Skitne lille hjerte*: «Dickinsons isolasjon innebærer et annet, kanskje mer introvert blikk på verden. Fuglene i trærne, biene i hagen eller klærne etter en druknet gutt forenes med beskrivelser av hjernen som et overjordig scenario, refleksjoner over Shakespeare som menneskehetens protokollfører og betraktninger om hukommelsen som et underjordisk losji.» (Hødnebo i Dickinson 1995, s. 103)

¹⁵ Dickinsons første redaktør, Mabel Loomis Todd omtalte sjølv Dickinson som «The Myth of Amherst», der Todd sitt mytologiserande arbeid etter utgivinga av «Poems» nok har bidregen til Dickinsons popularitet på slutten av 1800-talet. (Gilbert 2011, s. 134)

¹⁶ Vi kan også sjå ei slik myteskaping omkring Dickinson i norsk resepsjon av hennar poesi. Sjå mellom anna Inger Hagerups dikt «Emily Dickinson», frå *Mitt Skip Seiler* (1951).

intertekstualitet i Emily Dickinsons poetiske dikt, der vi kan sjå at Dickinson er inspirert av- og flettar inn, samtidig litteratur og poesi. Klassisk litteratur er også noko som er viktig for hennar dikting, der vi finn referansar til alt frå Bibelforteljingar og antikkens myter til den vestlege litterære kanon. Ein slik inspirasjon kan vi mellom anna sjå frå Shakespeare, i til dømes dikt J1279 *The Way to know the Bobolink*, som vi går nærare inn på i kapittel fem.¹⁷ Dickinsons dikt tek med dette opp i seg allmenne og store tema, men dei skildrar samtidig også hennar eigne og personlege opplevingar knytt til slike universelle spørsmål, skildringar vi kan sjå i samband med personlege kjensler.

Sjølv om ein kan plassere Dickinsons poetiske hovudproduksjon i tiåret etter 1855, kan vi likevel snevra hennar største og mest kreative fase inn til åra mellom 1860 og 1864. I denne perioden kan vi sjå at Dickinson var ekstremt produktiv, vi har allereie nemnd at ho skreiv nær halvparten av sine dikt i dette tidsrommet, og ein har mellom anna komen fram til at ho i 1962 skreiv heile 366 dikt. Det var også i denne perioden at poeten dyrka fram sin særeigne poetiske form og si individuelle poetiske stemme, og det var, som vi tidlegare har nemnd, på denne tida at hennar isolasjon frå omverda starta. Vi ser at mange har stilt spørsmål ved- og forska på denne tilbaketrekkinga, og det er framleis ikkje klårt om denne isolasjonen var eit reint sjukdomstrekk eller ei naudsynt avkopling frå omverda som eit utgangspunkt for poetisk skaping. Vi ser at Dickinson i sin poesi har eit introvert syn på verda, der ho skildrar hendingar og naturen i ein kombinasjon med ein tanke om hjernen som noko eterisk og endelaust. Som Tone Hødnebo skriv i etterordet til si norske gjendikting av Dickinson: «Noe av det mest bemerkelsesverdige ved Dickinsons dikt er hvor suverent de overskrider (overser, ignorerer) velkjente kategorier og tankemønstre» (Hødnebo, s. 104). Ei slik overskriding vi også kan setje i samband med Dickinsons poetiske omgrep om *Circumference*, som vi ser i relasjon til mange av dei dikta der ho skildrar poetisk skaping og kunstens venleik.

Dickinsons poetiske form tek utgangspunkt i salmar og songar som ho var godt kjend med både frå kyrkja, og frå musikken som vart spelt i heimen. Som eit døme på dette, kan vi sjå at mange av Dickinsons dikt kan syngjast til den tradisjonelle amerikanske folkemelodien «The Yellow Rose of Texas». Reint metrisk ser vi at denne amerikanske salmeforma, som også vert kalla «common hymn metre», består av vekslande verselinjer med jambisk tetrameter og trimeter. Denne salmeforma er delt inn i strofer på fire verselinjer, som har enderim som anten er kryssrim eller balladerim. Sjølv om Dickinson tek utgangspunkt i ein slik velkjend form i sin

¹⁷ Eit anna døme på slike intertekstuelle referansar i Dickinsons poesi, er dikt J1554 “Go tell it” – *What a Message* –, som tek for seg det kjende epigrammet *O xein angellein*, der Dickinson som så mange andre lar seg fascinere over denne tekstens gåtefullhet (Børdahl 2013, s. 58).

poesi, viser ho også ein motstand mot denne konvensjonelle og fastbindande forma. Vi ser at Dickinson ikkje er ein fast følgjar av denne formas reglar, men at ho heller utnyttar ein slik konvensjon til å utvikle si eiga poetiske form, som igjen vert eit uttrykk for hennar eigne poetiske stemme. Vi skal gå nærare inn på det formmessige ved Dickinsons dikt i vår lesing av nokre av desse dikta. Der ser vi at desse dikta både følgjer ein slik konvensjonell form, og bryt ut av denne formas grenser, både når det gjeld metrikk og rim, men også tematisk i Dickinsons val av ord og skildringar.

1.3 Dickinsons leksikon

(...) and for several years, my Lexicon – was my only companion. (L261)

Som vi allereie har nemnd, var bøkene Dickinson las ei viktig inspirasjonskjelde for hennar poetiske verksemd, der ho i si dikting trakk inn referansar til anna litteratur som vi kan sjå at gir eit nytt meiningsdjup i hennar poesi. Forskarane på Dickinsons poetiske produksjon har kommen fram til at det er særskild to verk som var viktige for henne gjennom heile hennar poetiske verksemd: Bibelen og leksikonet. I artikkelen «Translation and the Emily Dickinson Lexicon» (Hallen 1993), skriv Cynthia L. Hallen og Laura M. Harvey om Dickinsons forhold til dei ordbøkene og leksikona som stod i bokhyllene i Dickinson-familiens Homestead. Artikkelforfattarane sitt hovudfokus er på den problemstillinga dei som ynskjer å omsetje og gjendikte Dickinsons dikt til andre språk står framføre når det gjeldt poetens forhold til ord og definisjonar, då ein ikkje alltid har klårt for seg kva meiningar ho la til orda ho brukte. Dette er då vi kan sjå at: «Dickinson uses multiple lexical connections to tie the word of a poem together into an unusually dense network. Not only that, sometimes words relate cross-textually from one poem to another.» (Hallen, s. 130). Ein bruk av språket som gjer ei djupare og betre forståing av Dickinsons poesi, og som vi skal gå nærare inn på i vår lesing av enkelte av desse dikta.

I Dickinsons poetiske språk kan vi sjå at hennar sparsame bruk av ord viser til ei fortetta og elliptisk meining. Der vi ser at orda står i eit forhold både til diktet i seg sjølve, men også til liknande ord og definisjonar ho fann i ordbøker og leksikon. Hallen og Harvey ser til Dickinsons brev og dikt for å stadfeste poetens forhold til desse oppslagsverka. Til dømes viser dei til eit brev Dickinson skreiv til Ralph Waldo Emerson, der ho omtalar ikkje berre ordboka

som eit referanseverk, men at ho les den som om kvart ord var «once a poem».¹⁸ Ordboka det er tale om i Dickinsons tilfelle, er *Webster's American Dictionary*, som den dag i dag står utstilt i bokhyllene på det som no er The Emily Dickinson Museum, det som tidlegare var Dickinson-familiens Homestead. Vi kan med denne forståinga bruke ordforklaringar frå desse oppslagsverka til å finne fram til kva meiningar og utvida tydingar Dickinson la i dei orda ho nytta i sin poesi. For å finne fram til denne 1800-tals definisjonen av orda i Dickinsons dikt, har eg gått til *The Emily Dickinson Lexicon* (EDL). Dette er ein nettbasert database over alle orda vi finn i Dickinsons etterlatne skrifter, med ordboksdefinisjonar som er i tråd med 1800-talets ordbøker.¹⁹ Denne nettstaden er eit prosjekt skapt av Birmingham Young University og nettopp Dickinson-forskaren Cynthia L. Hallen.

1.4 Dickinsons forhold til natur og fuglar

Dickinson's landscape poetry was a special kind of artistic "Algebra" that dealt with the limits of the individual soul as well as with the unknowns of the earthly paradise. (St. Armand 1984, s. 270)

Som vi nemnde innleiingsvis, er også naturen ei av dei største kjeldene til inspirasjon for Dickinson, og vi kan sjå hennar naturopplevingar i eit nært samband med skildringane i hennar poesi. Best kjend er Dickinsons verksemder i hagen, der ho brukte mykje tid og dyrka alt frå kvardagslege og lokale blomar til meir eksotiske og eksklusive artar. Som Dickinson sjølve skildrar: «My flowers are near and foreign, and I have but to cross the floor to stand in the Spice Isles» (L315). Som med sine dikt-«fascicles», der ho batt sine fullførte dikt i små bøker eller pakkar, samla Dickinson blomar i eit herbarium. Ei slik samling av tørka blomar og plantar var ein vanleg hobby blant kvinner på 1800-talet, og som Dickinson sjølve byrja med under tida på Mount Holyoke Female Seminary.²⁰

Vi kan nok tenke oss at det naturlandskapet som Dickinson observerte på sine vandringar i nærområda med hunden Carlo vart ein stad for vakre og poetiske opplevingar, ein stad som også har potensiale til valdsamme indre endringar og som innehar ei kraft som kan reflektere slike indre kjensler. Vi kan i Dickinsons dikting sjå kraftfulle skildringar av naturtilstandar som sterke vindar og torevær. Dikt som J219 *She sweeps with many-colored Brooms*, eller J824 *The Wing begun to knead the Grass*-. Det er likevel ikkje berre slike store

¹⁸ Her viser dei til: Emerson, Ralph Waldo. *Selections from Ralph 'Waldo Emerson*. Red. Stephen E Whicher. Boston: Houghton Mifflin, 1957. s. 229 (Hallen 1993, s. 3)

¹⁹ Som kan vitjast på URL: edl.byu.edu

²⁰ Dette herbariet er i dag bevart på Harvard University Library, og er tilgjengelig digitalt på URL: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/4184689> [02.2013]

og ekstreme naturtilstandar som vert skildra i Dickinsons naturpoesi. Små detaljar ved naturen som blomane, fuglar og insekt tek også ein stor plass i hennar dikting. Vi kan nok kanskje samanlikne Dickinsons naturskildringar med impresjonismens landskapsmaleri, der dei ikkje har som mål å gi ei mimetisk skildring av naturen, men heller målares oppleving av eit motiv som er i stadig endring. Slike observasjonar av det ytre som ei skildring av indre mentale rørsler, finn stad i mellom anna Dickinsons særskilde ordsamanstillingar, der orda vert satt saman på ein ny og uvant måte, tatt vekk frå språkets faste reglar. På denne måten vert det skapt eit poetisk rom som har potensiale til å setje ord på og skildre tankar og kjensler som ikkje elles vert skildra.

Vi kan her sjå til transcendentalismens tanke om naturen som ein stad som er i harmonisk eining mellom Gud og menneskja, og som ein stad der menneskja har potensiale til å oppleve stor venleik. Dette er noko vi til dømes kan lese frå denne velkjende utsegna frå Ralph Waldo Emerson sitt essay *Nature*, eit essay som først vart utgitt anonymt i 1836.

Standing on the bare ground, - my head bathed by the blithe air and uplifted
into infinite space, - all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball;
I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me;
I am part or parcel of God. (Emerson 2008, s. 5)

Ein slik tanke kan vi til dels også sjå igjen i Dickinsons poesi, der ho også set naturen som ein lærar og som ei kjelde til venleik og moralsk visdom. Vi kan også i Dickinsons naturdikt sjå eit band mellom det menneskelege og naturen, men dette er ei samankopling som ikkje er enkel for poeten. Samstundes som Dickinson går til naturen for inspirasjon og opplevingar av venleik, ser vi også eit medvite om at ein ikkje kan nå inn i og forstå naturens gåtefullhet. Dette syner ein separasjon mellom natur og menneske, der mennesket lever utanfor naturen og der vi ikkje har fullstendig kapasitet til å forstå denne frå vårt utanforståande perspektiv. Som vi ser i samband med Dickinsons omgrep om *Circumference*, innehar naturen også eit element av noko grenselaust, noko som også er knytt opp mot fare. Til skilnad frå transcendentalismens syn på naturen, er den for Dickinson noko som er likegyldig til mennesket, der naturen ikkje tek eit ansvar for menneskeleg smerte. Dette er ein tanke vi til dømes kan sjå i samband med dikt som J1420 *One Joy of so much anguish*, som vi ser nærare på i kapittel fire. Dette diktet skildrar ikkje naturen og fuglesongen som noko som er lindrande for den som lid, men heller noko som forsterkar hennar smerte. I *Emily Dickinson* ser Paul J. Ferlazzo at naturen for Dickinson er noko som også er nært knytt til døden, og som då innehar eit skremmande perspektiv for den kjenslefulle poeten. Ferlazzo samanliknar Dickinsons natursyn med Walt Whitman sine tankar

om naturen, der Whitman i si dikting stadfestar ei slik eining mellom naturen og døden. Til skilnad frå Dickinson, ser ikkje Whitman denne koplinga som noko faretruande, då døden også er ein del av livet (Ferlazzo 1976, s. 102).

At fuglar har ei sentral rolle i Dickinsons poesi er noko fleire Dickinson-forskarar tek opp i samband med si skildring av Dickinsons naturpoesi, til dømes er dette motivet observert av Paul J. Ferlazzo (1976) og Jonathan Skinner (2011). Likevel har ikkje fuglane si fulle tyding blitt utforska i lesinga av dikta hennar, og det er enno inga fullstendig definisjon av fuglar og metaforane som er knytt til desse i Dickinsons poesi. Vi kan i Dickinsons brev sjå at poeten sjølve identifiserer seg med fuglar. Mellom anna er det som noko fugleliknande ho skildrar seg sjølv til Higginson, i mangelen på eit portrettbilete: «[I] am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur →» (L268). I eit seinare brev sendt til kusinene sine, omtalar ho også seg sjølv og sine rørsler som fugleaktige:

Dear Children,
I think the bluebirds does their work exactly like me. They dart around just so,
with little dodging feet, and look so agitated. I really feel for them, they seem
to be so tired. (L339)

Vi ser at Emily Dickinson si store interesse for naturen var noko som også påverka hennar kjensler: Både insekt, dyr, fuglar og naturfenomen vert skildra som noko som fører til sterke indre reaksjonar, noko som ho igjen overfører til poesi. I si sin introduksjon til diktantologien *A Spicing of Birds* skriv Jo Miles Schuman og Joanna Bailey Hodgman om den sterke verknaden fuglane og deira song kan ha hatt på poeten.²¹

Dickinson seemed to be most deeply affected by bird song. In an unfinished fragment she wrote: "One note from one Bird / Is better than a million words / A scabbard holds (has-needs) but one sword." She was so sensitive to bird song that it seemed to be an almost physical assault: "And then lifted up his Throat / And squandered such a Note / A Universe overheard / Is stricken by it yet —." (J1600). (Dickinson, Schuman og Hodgman (red.)2010, s. xvii)

Særskild har fuglane og deira song ei stor innverknad på poetens kjensler. Dickinson observerte dagleg desse små skapningane, og lar desse observasjonane få plass i tekstane sine. For Dickinson er fuglesongen ei kjelde til ein metapoetisk refleksjon, der ho mellom anna ser denne songen som ein metafor for ei poetisk stemme, ei skildring vi skal gå nærare inn på i vår lesing

²¹ *A Spicing of birds : Poems by Emily Dickinson* (2011) er ei diktsamling som viser fram eit lite utval av Dickinsons fugledikt, der desse dikta er knytt saman med fugleillustrasjonar som er skapt av kunstnarar og ornitologar som levde på om lag same tid som Dickinson.

av dikt som framstiller denne songen. Fuglesongens sterke kjenslemessige påverknad tvinger poetens tankar utover det vante og innehar eit potensiale til ei utvida erfaring av venleiken. Vi kan til dømes i dikt J1764 *The saddest noise ,the sweetest noise*, sjå at denne songen vert skildra i det den står på staden der poesi vert skapt, i grensa mellom død og liv. Dette er ei grense som Dickinson sjølv omtalar som *Circumference*, eit omgrep som er essensielt i vår forståing av Dickinsons poetiske verksemd. Å lytte til ein slik vakker song vert ei grenseoverskridande erfaring som har ei så kraftig påverknad på lyttarens kjensler at den kan føre ut i galskapen.

Dickinson skildrar fuglane på ein fangande og naturtru måte, både når det gjeld deira oppførsel og utsjånad, men då også særskild deira song. Dikt vi kan sjå som døme på ei slik framstilling, er mellom anna J328 *A Bird Came down the Walk* som skildrar ei raudstrupe som vert skremd av den tilfeldige observatøren og som då flyg sin veg: «And he unrolled his feathers / And rowed him softer Home». Eller som vi kan sjå i dikt J1761 *A train went trough a burial gate*, som omtalar svarttrostens skjelvande song: «And thrilled, and quivered, and shook his throath». Fuglane har likevel også ei større rolle i Dickinsons poesi, der vi kan sjå at dei vert ei kjelde til inspirasjon for poeten. Særskild gjennom deira vane song, men også gjennom deira rørsler. Vi ser til dømes at fuglane og deira song er eit opphav til sterke kjensler hjå diktets talar, kjensler som både er gode og håpefulle, men også som er overveldande og smertefulle i sin venleik. I fuglanes evne til å fly, ser vi også igjen ein symbolikk der dei er i kommunikasjon med noko guddommeleg og overjordisk, noko som gjer dei ei evne til noko grensesprengande og sublimt.

1.5 «Circumference» og poesiens grensesprengande makt

Dickinson used the term dynamically to describe the limit of something and then violently enlarge it, expanding the speaker's knowledge. A favourite Dickinson position, often terrifying but always exhilarating, was on the edge of a circumference. (Eberwein, s.45)

Vi ser at omgrepet *Circumference* har ei viktig og eineståande tyding i Dickinsons poetiske verksemd. Ordboksdefinisjonen av ordet er klår: «Circumference» tyder omkrins - «the distance around something», og periferi «the edge or region that entirely surrounds something», den omkransande grensa til ein sirkulær geometrisk figur.²² For Dickinson får denne omkrinsen eller grensa ei utvida og einskild meining for hennar tankar om eksistens og poetikk. Ei

²² Frå *Oxford Advanced Dictionary*

meining som ho tek opp i stor grad i si poetiske verksemd, og som med dette også vert ei skildring av ein ideell form for poesi og kunst. Ei skildring av noko som vert grensesprengande og utfordrande. Som Dickinson skriv i eit brev til Higginson: «My business is circumference» (L268). Vi kan i hennar dikting mellom anna sjå ei slik skildring i kontrast til det bibelske og ortodokst religiøse, som då tek for seg sentrum.²³

For Dickinson vert Circumference eit paradoksalt omgrep og ein dobbel metafor for noko som både tek opp i seg noko endeleg og avgrensande, samstundes som det skildrar ei uendeleg utviding. Circumference vert med dette ei skildring av ei ny erfaring, som transcenderer det vante, ei overskriding som vert knytt til ei kjensle av noko positivt og euforisk. Albert Gelpi er mellom andre ein av dei som har sett nærare på Dickinsons Circumference-omgrep, og i *Emily Dickinson: The mind of a poet* skildrar han dette som eit omgrep som omhandlar ei sterk kjensle av begeistring (Gelpi 1966, s. 120). Men ei slik kjensle av overskriding, er Circumference likevel ikkje berre ei positiv kjensle for Dickinson, då denne overskridinga innehar også eit aspekt om noko som er skremmande og forbunden med fare. Vi kan nok kanskje sjå ein samanheng mellom Dickinsons omgrep om Circumference og Romantikkens søken etter ei sublim oppleving, noko som er knytt til ærefrykt samstundes med estetisk nytting. Som med dei Romantiske tenkarane, søker også Dickinson ei slik oppleving med utgangspunkt i naturen, der hennar naturlege erfaringar vert eit grunnlag for ei overskriding av det kjente.

Det som ligg utanfor Circumference vert, for Dickinson, poesiens mål. Då ei oppleving av dette utanforliggjande innehar ei erfaring av grenseoverskriding som også vert ein overgang inn i noko som ho set som uendeleg og udødeleg. Dette utanforliggjande er staden for Gud og staden for absolutt venleik. Eit døme på eit av Dickinsons dikt som skildrar ei slik personleg transcendentell erfaring, er dikt J378 *I saw no Way – The Heavens were stitched –*. I dette diktet kjem diktets talar i kontakt med dette universelle og evige, «I touched the universe», før ho så overskrid desse grensene og «Went out upon Circumference – / Beyond the Dip of Bell →». Circumference er her ei grense som er i stadig utviding, og dette gjer det utanforliggjande til noko som er sublimt og i stadig ekspansjon mot noko større. Dikt J632 *The Brain – is wider than the Sky –* tek opp i seg noko av den same skildringa av Circumference som dikt J378. Her vert omgrepet igjen samanlikna med noko universelt og omfattande, då det mentale har potensiale til å ta opp i seg heile himmelens mangfald. Dickinson skildrar mellom anna dette uendelege ved Circumference i dikt J802 *Time feels so vast that were it not*, der

²³ L950, som vi skal sjå nærare på i samband med kapittel seks.

diktets talar fryktar at dette endelause skal sluke hennar endelegheit. I dette diktet ser vi også at Circumference vert knytt mot noko guddommeleg, der det grenselause ved omgrepet også overgår «His exclusion». Dickinson ser sjølv omgrepet Circumference som noko gåtefullt. Det vert då eit noko som for poeten sjølv symboliserer ei udefinert erfaring som innehar eit potensiale til utforsking og framstilling. Vi ser til dømes ei slik skildring i dikt J1620 *Circumference thou Bride of Awe*, der Circumference nettopp vert skildra som noko som er knytt til ei kjensle av noko skremmande, men som likevel er vakkert og beundringsverdig. Det er ei kjensle som diktets talar vert gripen av, og som ho ynskjer å fasthalde.

Circumference thou Bride of Awe
Possessing thou shalt be
Possessed by every hallowed Knight
That dares to covet thee

Vi kan nok sjå at Dickinson sjølv er ein slik «hallowed Knight», ein som traktar etter å fasthalde og utvinne dette gåtefulle Circumference, og det som transcenderer denne grensa av hennar erkjenning.

I vår lesing av dette Circumference-omgrepet i samband med Emily Dickinsons fuglepoesi, set vi det nettopp i kopling med ei kjensle av venleik og med ein tanke om estetisk erfaring. Circumference vert med dette noko som ikkje berre er knytt til ei mental utviding, men noko som står i ein grenseposisjon til noko anna, noko som overgår vår menneskelege erfaring og skaparkraft. Dickinson ser med dette at medan menneskja ikkje opphavleg har den krafta som trengs for å stige over denne grensa, og bryte ut av Circumference, har andre naturlege instansar, som til dømes fuglane eit potensiale til ei slik utbryting. Ein slik tanke kan vi sjå i tråd med vår lesing av fuglane som eit vesen som er i kontakt med noko overjordisk, og som då vert eit ideal for poeten både i deira oppførsel og song, men også i deira eigenskap til å bryte ut og skape ein perfekt form for venleik. Vi skal gå nærare inn på dette med Circumference og Dickinsons fuglepoesi i mellom anna dikt som J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*, som vi ser nærare på i kapittel seks. I dette diktet ser vi at fuglen vert plassert i ein grenseposisjon mellom noko som er nærværande og som eksisterer i eit «no», men der den også er noko anna, noko overjordisk som berre kan sjåast som ein refleksjon i den jordiske sanninga. Circumference vert i dette diktet til ei udefinierbar og utglidande grense mellom binære opposisjonar, som mellom død og liv. Ei grense som diktets talar, gjennom fuglesongen også får ein mogelegheit til å overskride.

1.6 Fuglemotivet i samtidslitteraturen

Jonathan Skinner skriv i den kritiske artikkelen «Birds in Dickinson's Words» om fuglemotivet i Dickinsons poesi.²⁴ Her meiner Skinner at er påfallande at Dickinson berre har eitt dikt om nattergalen, som elles er den best kjende og mest populære fuglearten i poetisk samanheng. Skinner ser denne mangelen på nattegalmotivet som eit døme på kor lite konvensjonell litterær påverknad Dickinson har i sin poesi, og då særskild i hennar fugledikt (Skinner 2011, s. 107). Skinner trekk fram ein artikkel frå eit av tidsskrifta Dickinson-familien abonnerte på: «The Birds of the Garden and Orchard», skriven av Wilson Flagg og publisert i *The Atlantic Monthly* i oktober 1858. Flagg tek i denne teksten opp at tradisjonelle, amerikanske fuglar og blomar ikkje har blitt hylla i klassisk litteratur. Han samanliknar raudstrupen og *The Northern Mockingbird*²⁵ sine songar, som «often brings tiresome extravaganzas to a magnificent climax of melody, and just as often concludes an inimitable chant with a most contemptible bathos». Flagg meiner då at desse lokale fuglane er like godt eigna poetiske motiv som dei meir tradisjonelle poetiske fugleartane (Flagg, s. 598-99). Skinner ser at det er nettopp desse amerikanske fuglane og blomane som Dickinson trekk fram i sin poesi, og at dette er noko av det som gjer hennar poesi til noko særeige amerikansk og lokalt, samstundes som den tek inn i seg det universelle og allmenne. Året etter Flaggs essay, skriv Walt Whitman denne *Northern Mockingbird* sin song inn i diktet «Out of the Cradle Endlessly Rocking»,²⁶ ei skildring som også viser til ei sterk nasjonalkjensle hjå fleire andre amerikanske poetar. Skinner er her også freista til å sjå Dickinsons dikt J285 *The Robin's my Criterion for Tune* som eit svar på Flagg sin artikkel, då ho nettopp i dette diktet gjer ei slik skildring av denne amerikanske fuglen sin song. Dette er eit dikt vi ser nærmare på i kapittel fire, i samband med at Dickinson ser fuglesongen som ei kjelde for venleik. I tillegg til at Dickinsons fugleskildringar er ein refleksjon av det samtidige amerikanske samfunnet, ser også Skinner at dei vert ein måte for poeten å framstille seg sjølv, og sitt intellekt, i sin poesi.

[B]irds are just one of the many subjects for what Barton Levi St. Armand calls Dickinson's "physiognomic" method, a "method of ascertaining the kind of personality expressed by a particular place" or natural entity (222). The selections [in *A Spicing of Birds*] offer a view of the range of Dickinson's

²⁴ Denne artikkelen er ein omtale av den illustrerte Dickinson-samlinga *A Spicing of Birds*, redigert av Schuman og Hodgman (Dickinson 2010).

²⁵ På norsk: Nordlig Spottefugl, lat. *mimus polygottos*.

²⁶ Først utgitt som «A Child's Remembrance» i *Saturday Press* i 1859. Seinare trykt i mellom anna 1860-utgåva av *Leaves of Grass*, som «A World Out of the Sea».

intellect, and the extent to which birds reflect "Dickinson's fondness for contrast" and a "mixture of emotions" [...]. (Skinner 2011, s. 110)

Vi kan ganske sikkert slå fast at Dickinson ikkje las Whitman sine dikt, i alle fall ville ho ikkje stadfeste dette. Som vi kan sjå frå eit av hennar brev til Higginson: «You speak of Mr Whitman – I never read his Book – but was told that he was disgraceful» (L261). Sjølv om vi nok ikkje kan sjå ei direkte påverknad frå Whitman til Dickinson, kan vi sjå at dei begge skriv ut frå eit felles kulturelt utgangspunkt. Med den store tidsavstanden og det endra litterære perspektivet vi no har frå tida desse poetane skreiv i, er det lett å peike på dei ulike skilnadane mellom Whitman og Dickinson. Vi ser til dømes at dei hadde svært ulikt opphav og samfunnsbakgrunn, og særskild då Whitman valde å publisere sine dikt og vert sett som ein egosentrisk og sjølvvelskande poet, medan Dickinson tok avstand frå nesten all offentleggjering av sin poesi. Vi ser også store skilnadar i nettopp den poesien dei skreiv, då Whitman ofte vert skildra som brautande og storslått, medan Dickinsons dikt vert sett som noko personleg, stille og intimt. Visse likskapstrekk er det likevel også mellom til dømes Whitmans store diktverk *Leaves of Grass*, der første utgåve vart utgitt i 1855, og Dickinsons samtidige poesi. Mellom anna skriv Whitman i sin introduksjon til *Leaves of Grass* at: «To speak in literature with the perfect rectitude and insouciance of the movements of animals and the unimpeachableness of the sentiments of trees in the woods and grass by the roadside is the flawless triumph of art».²⁷ Ein tanke vi kan sjå i samband med Dickinsons syn på naturen som ein venleiksstandard.

Der Walt Whitman nok ikkje var til særskild inspirasjon og støtte for Emily Dickinsons poetiske produksjon, kan vi nok heller sjå andre samtidige store forfattarnamn som både motivatorar og rettleiarar for hennar poetiske skaping. Dickinson oppsøkte sjølv eit slikt forhold til– og ein respons frå kjende forfattarar og redaktørar. Ho sendte, som vi har nemnd, brev til mellom anna T. W. Higginson der ho samanliknar sine skrifter med hans, og stiller han kritiske spørsmål om sin eigen poetiske verksemd.

My size felt small – to me – I read your Chapters in the Atlantic – and
experienced honor for you – I was sure you would not reject a confiding
question – (L261)

Som vi har nemnd tidlegare, er Higginson ein av dei viktigaste av Dickinsons mange kritikarar og inspiratorar. Brevkommunikasjonen med Higginson syner eit venskap som varte i fleire tiår, der Dickinson utbroderer si dikting og sitt personlege liv. Som vi har nemnd tok Dickinson

²⁷ Walt Whitman, henta frå URL: <http://www.bartleby.com/39/45.html> [04.2013]

kontakt med Higginson etter å ha lest eit essay der han forsøker å motivere unge forfattarar til å skrive, og vi kan kanskje sjå at fleire av Higginson sine essay var inspirerande for den unge poeten. Nokre månader etter at «Letter to a young contributor» kom på trykk, publiserte *The Atlantic Monthly* enno eit av Higginson sine essay: «The Life of Birds» (Higginson 1862). I denne teksten undrar han seg over fuglane og deira livsrørsler og song, og vi skal her sjå fleire fellestrekk mellom Higginson sine tankar om desse fuglane og Dickinsons poetiske fugleskildringar. Fuglane vert hjå Higginson skildra som enkle, musikalske skapningar som lever i ei verd som skil seg frå den menneskelege verda, og der fuglane med dette vert skapningar som kan observerast utan ein fullstendig form for kommunikasjon.

When one thinks of birds, one fancies a soft, swift, aimless, joyous thing, full of nervous energy and arrowy motions, – a song with wings. So remote from ours is their mode of existence, they seem accidental exiles from an unknown globe, banished where none can understand their language; and men only stare at their darting, inexplicable ways as at the gyrations in the circus. (Higginson 1862, s. 368)

Higginson ser denne fugleverda som noko mystisk og gåtefullt, der han sjølv om han overgår desse skapningane med si fysiske styrke, men likevel ikkje har mogelegheit til å trenge gjennom og finne eit svar på denne gåta. «I have power to grasp it in my hand and crush its life out, yet I cannot gain its secret (...) And from Humming-Bird to Eagle, the daily existence of every bird is a remote and bewitching mystery.» (*Ibid.*). Om vi ser til Dickinsons dikt, kan vi sjå at ho på mange måtar forsøker å finne ut av nettopp dette fuglemysteriet. I det ho koplar fleire ulike aspekt ved fuglanes liv til sitt eige. Både når det gjeldt tankar og tru og når det gjeldt spørsmål om det poetiske og venleik. Ved å knytte sitt liv til fuglane, vert det då skapt eit forsøk for kommunikasjon med denne gåtefulle verda, ein kommunikasjon som forsøker å få innsikt i fuglane sine hemmelegheiter.

Higginson går vidare i essayet med å la seg fascinere over fuglanes utsjånad og oppførsel. Han skildrar ikkje berre fuglelivet generelt, men også det fuglelivet som er einskild for New England, ein stad som mange fugleartar berre nyttar som ein stoppestad i eit par månader på vegen nordover eller sørover.

Their habits can, therefore, be observed though a long period of the year; while with us the bright army comes and encamps for a month or two and then vanishes. You must attend their dress-parades, while they last; for you will have but few opportunities, and their domestic life must commonly be studied during a few weeks of the season, or not at all. (Higginson 1862, s. 370)

Vi kan sjå desse skildringane i samband med dei framstillingane av fuglanes liv vi finn igjen i Dickinsons poesi. Hjå Dickinson ser vi oftast ei skildring av fuglane i aktivitet og song i årstider som haust og vår, medan både vinter og sommar heller vert knytt mot stille inaktivitet. Særskild er vinteren kopla til negative assosiasjonar i samband med fuglanes liv, då dei ikkje berre er borte, men der heile naturen verkar død i si stille frost. Slike skildringar skal vi gå nærare inn på i mellom anna vår lesing av dikt J254 "*Hope*" is the thing with feathers, der vi ser at fuglens song beskyttar lyttaren mot nettopp ei slik frostkjensle.

After July, most of our birds grow silent, and, but for the insects, August would be almost the stillest month in the year, – stiller than the winter, when the woods are often vocal with the Crow, the Jay and the Chickadee. (...) All this time the birds were silent and invisible, as if they would take no more part in the symphony of the year. (Higginson 1862, s. 376)

Fuglanes song er noko Higginson ser som eit eige fuglespråk, eit språk og ein kommunikasjon han meiner innehar eit potensiale til å bli tolka og forstått av oss menneske:

When we hear the tumult of music from these various artist of the air, it seems as if the symphony never could be analyzed into its different instruments. But with time and patience it is not so difficult; nor would we really enjoy the performance, so long as it is only a confused chorus to our ears. (Higginson 1862, s. 371)

Fuglesongen står likevel på eit heilt anna nivå enn menneskeleg kommunikasjon, der Higginson omtalar denne songen som «the highest form of animal language» (*Ibid.*). Han ser likevel ikkje berre på fuglesongen som ein form for kommunikasjon som bør tolkgast av menneska, då han også ser at songen har eit venleikspotensiale i nettopp det at den er uforståeleg. Særskild er det for Higginson dei songfuglane som er lokale i New England som produserer ein vakker song, som vi kan sjå i mellom anna hans skildring av ein flekkskogtrost.²⁸

[The] chant of the Wood-Thrush fell like solemn water-drops from some source above. I am acquainted with no sound in Nature so sweet, so elevated, so serene. Flutes and flageolets are Art's poor efforts to recall that softer sound. It is simple, and seems all prelude; but the music to which it is the overture must belong to other spheres. (Higginson 1862, s. 373)

²⁸ Lat. *Hylocichla mustelina*.

Hjå Higginson kan vi her sjå at fuglesongen vert skildra som både noko som er overnaturlig i sin venleik, og som ein song som kan knytast til eit bilete på musikalsk perfektjon. Dette er ei skildring av fuglesongen som vi igjen kan sjå igjen i Dickinsons skildringar, der vi også kan knytte denne venleiken mot hennar omgrep om Circumference og der songen då vert noko som overskrid ein menneskeleg målestokk for venleik. Både Dickinson og Higginson knyt likevel denne songens venleik til noko heimleg, der Higginson ser dette kjende som nettopp eit teikn på noko vakkert: «The bird-notes which have the most familiar fascinations are perhaps simply those most intimately associated with other rural things.» (Higginson, s. 374). Ei slik skildring av det nære og heimlege som noko som står fram som særskild vakker for den som opplever dette, kan vi mellom anna sjå igjen i Dickinsons dikt J285 *The Robin's my Criterion for Tune*. I dette diktet vert nettopp denne kvardagslege og menneskekjære Raudstrupen si song ein målestokk for venleik for diktets talar.

Listening to these **delicious** prophets upon some of those still and moist days which slip in between the rough winds of **March** and fill our lives for a moment with anticipated delights, it has seemed to me that their varied notes were sent to symbolize all the different elements of spring association.
(Higginson 1862, s. 374)

Som vi ser ut i frå mine uthevingar i dette sitatet, kan vi her sjå ein påfallande likskap til Dickinsons dikt J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*. Som vi har nemnd tidlegare skildrar dette diktet fuglane og deira song i ein grenseposisjon vi kan sjå i samband med Dickinsons omgrep om Circumference. Vi kan her sjå at Dickinson i si skildring av fuglens song, også nyttar dette ordet «delicious» for å skildre fuglens venleik, ein fugl som nettopp vert plassert i denne mars-månaden. Til samanlikning med Dickinsons dikt J1279 *The way to know the Bobolink*, kan vi også sjå ei menneskeliknande skildring av fuglens utsjånad her i Higginsons essay. I denne teksten er det arten tyrann, eller Kingbird,²⁹ som er ein fugleart som igjen berre finst i Amerika, som vert skildra i staden frå den andre sporvearten som Dickinson føretrekk: Bobolink.³⁰ «(...) this bird always impresses me as a perfectly well-dressed and well-mannered person, who amid a very talkative society prefers to listen, and shows his character by action only.» (Higginson 1862, s. 375).

²⁹ Lat. *Tyrannus*

³⁰ Lat. *Dolichonyx oryzivorus*

Som vi her har vist, er det fleire aspekt ved deira fugleskildringar som er semd mellom Higginson sitt essay og Dickinsons poesi. Det største fellestrekket er likevel ei inspirert motivasjon og glede over fuglane, både i deira oppførsel, utsjånad og song. Der båe forfattarar ser desse aspekta ved fuglanes liv i samband med noko personleg og kreativt. Det er fuglens glede og song som er denne største kjelda til inspirasjon hjå både Higginson og Dickinson, der vi kan sjå at deira tidvise fråvær også vert eit bilete på poetisk forfrossenhet og produksjonstopp. Vi skal no vidare gå nærare inn på Dickinsons fugleskildringar og dei poetiske metaforane som vi kan sjå er knytt til desse skildringane, men først må vi sjå på ein slik fuglesymbolikk i eit større, litteraturhistorisk, perspektiv.

1.7 Metode

I mi tilnærming til Emily Dickinsons poesi, nyttar eg nærlesing i samband med ei hermeneutisk forståing av desse dikta. Ei slik lesing vert gjennomført då eg fokuserer på utvalde av diktets enkeltord, samstundes som eg ser desse ordas tyding i heilskap med både diktet i seg sjølve og Dickinsons omkransande poesi. Denne lesinga er i tråd med ei moderne tilnærming til Dickinsons poetiske verksemd, der Dickinson-forskarar ser på dei einskilde orda i eit utdjupa meiningsforhold til kvarande og i samband med til dømes ordboksdefinisjonar frå Dickinsons samtid. Ein ser her både på orda sjølve og på deira leksikalske tyding i relasjon til diktet, samstundes som ein heldt seg til Dickinsons heilskapelege poetiske verksemd. Eg vel her også å setje mi lesing av Dickinsons poesi i ein historisk kontekst. Både til samtidige historiske hendingar, som religiøse omskiftingar i Dickinsons nærmiljø og til den Amerikanske borgarkrigen, men eg ser også på dikta i ein kontekst av Dickinsons eigen biografi. Gjennom ei slik lesing forsøker eg å få ei betre forståing av Dickinsons poetiske skildringar, og av hennar symbolfylte språk, der vi kan finne ei utdjupa meaning frå Dickinsons eige liv. For å få ei betre forståing av Dickinsons poetiske produksjon og poetikk, ser eg også på nettopp hennar fugleskildringar i eit metapoetisk perspektiv. Der det er desse fugleskildringane som vert utgangspunktet for mi lesing av desse utvalde aspekta ved Dickinsons poesi.

2. Fuglar som symbol og som poetisk motiv

2.1 Fuglesymbolikk i eit litteraturhistorisk perspektiv

Heilt sidan oldtida har fuglar hatt ei viktig symbolsk rolle i vårt tankesett. Vi kan sjå at i nesten alle verdas kulturar har fuglane blitt sett på som eit bilete på den menneskelege sjela, og som noko som transcenderer vårt jordbundne tilvære. Fuglanes evne til å fly og til å kunne bevege seg fritt mellom bakken og himmelen, gjer dei til ei kopling mellom gudane og oss menneskje, ei kopling som har eksistert i vårt menneskelege medvite sidan vårt kulturelle opphav. Om vi ser attende til antikken, tenkte ein då til dømes på fuglane som eit kommunikasjonsledd mellom dei guddommelege og menneska på jorda, anten der fuglane kjem med bodskap frå gudane, eller ved at gudane sjølve trer ned på jorda ikledd fugleham. Vi ser mangfaldige døme på denne biletbuiken i antikkens forteljingar og myter, mellom anna frå *Odysseen* der Athene fleire gongar opptrer forkledd som ein fugl. Vi kan sjå eit døme i tredje song: «Således talte Atene den blåøyde guddom, og omskapt svevet hun bort som en ørn, og alle som så det fór sammen» (Homer 2000). Eit anna døme på gudar som er forkledd som fuglar ser vi i den greske myten der Leda blir forført av Zevs i svaneham. Fuglane får gjennom slike mytar ei rolle som noko heilag, og som nokon som er i kontakt med ei anna og overjordisk verd.

Fuglane sine rørsler over himmelen har i verdas ulike kulturar blitt sett som profetiar og spådom om alt frå det kommande været til framtidens store hendingar. Å observere fuglane sine rørsler og song har med dette blitt ein viktig del av vår kultur, og noko som igjen har blitt overført til vår kunstnariske skaping. Vi ser at fuglar har ei viktig rolle i den vestlege symboltradisjonen, til dømes i mykje av den kristne symbolikken. Her vert fuglane mellom anna igjen eit bilete på det himmelske, særskild sett i kontrast til den jordbundne slangen. Ulike fugleartar er i den vestlege tradisjonen også tilknytt ulike meiningar: Dua er til dømes ein fugl som har ei sterk tyding i kristen symbollære. Då duer er, som vi kjenner frå Bibelhistoria om Noahs Ark, eit symbol på håp, men den er også ein metafor for den heilage ande. Dua syner gjennom slike framstillingar ein kommunikasjon med Gud og naturen som tilknytt det heilage. Raudstrupen er eit anna døme på ein slik fugleart, som vi skal sjå nærare på i samband med Dickinsons framstillingar av denne fuglen i seinare kapittel. I symbolhistoria har fuglar også blitt ein metafor for vårt menneskelege sjeleliv. Ein har til dømes sett på fuglanes flukt over himmelen som eit bilete på sjela som har forlaten dei døde sine kroppar, og som no går igjen blant menneska på jorda. Fuglar vert med dette ein metafor for sjeleleg fridom og udødelegheit. Vi kan sjå at heilt tilbake til oldtidens Egypt har dei døde sine sjeler vorte skildra som fuglar

med menneskehovud som flyg ut av den døde sin munn (Chevalier og Gheerbrant 1996, «birds»). Den same framstillinga av ein fuglekropp med eit menneskeleg hovud vart igjen nytta som ei biletleg skildring av gudar som vitja jorda, eit bilete vi kan sjå igjen gjennom kunsthistoria si framstilling av slike motiv. Vi ser likevel også at fuglane ikkje berre er knytt til noko guddommeleg og heilag, då eit slikt motiv også kan ha eit faretruande og dødeleg aspekt. Dette ser vi til dømes i den greske mytologiens sirener: Kvinner med fuglekropp som er forlokkande og dødelege for fortapte sjømenn, eit motiv vi skal gå nærare inn på i kapittel seks.

For oss jordbundne menneske er fuglane sin fridom inspirerende, og fuglens flukt og song vert, som vi kan sjå frå mellom anna poesien sin motivhistorie, eit bilete på den ypparste forma for kunstnarisk skaping: Fuglesongen er noko naturleg og impulsivt, som ikkje er bunden av våre jordlege lover. Vi kjenner også igjen noko menneskeleg hjå fuglane, til dømes i deira sosiale oppførsel og i deira kommunikasjon gjennom song, og det er nok noko av dette menneskeliknande hjå fuglane som gjer at dei vert så tett knytt til våre kjenslemessige rørsler. Det er likevel dei fysiske skilnadane frå oss menneskje som er det som står klårast fram for oss; fuglanes vengjer, størrelse og kropp. Det er nok denne skilnaden som er den viktigaste kjelda til inspirasjon i vår undring over fuglanes liv og rørsler i det vi forsøker å finne eit svar på deira gåtefullhet. Fuglens song vert sett som ein metafor på menneskets kunstnariske skapnad, ein metafor som vert framstilt gjennom historia i både musikk, biletkunst, og poesi. Den spontane fuglesongen kan til dømes sjåast som ei uttømming av sjelas kjensler i tråd med den romantiske tankegangen om impulsiv og spontan skaparkraft. Fuglesong symboliserer åndenes stemmer, men denne songen er også sjølv ei stemme som framkallar menneskelege instinkt og ein indre naturlengsel. Vi kan nok likevel sjå at den viktigaste grunnen til fuglane som kunstnarisk inspirasjonskjelde og symbolladda framtidspoetar, er deira evige nærvær i den naturen som omringer oss. Sjølv i dagens moderne samfunn er fuglar ein evig presens i våre liv, der dei tilsynelatande finn seg til rette blant menneskelege utbyggingar og naturøydeleggingar. Dei er nære oss, og gjer seg merksemd med sine songar og rørsler. Likevel lever fuglane eit heilt anna liv enn vårt menneskelege liv, og det er dette mystiske fuglelivet som vert ei kjelde til inspirasjon for menneskeleg skaping. Vi kan også sjå at fuglanes fråvær heilt sidan oldtida har vore knytt til noko negativt og håpløst, der deira fråvær symboliserer eit dystert samfunnsbilete: I antikken vart til dømes inngangen til underverda kalla *Aornos*, «landet utan fuglar» (Vries 1976). Vi kan også i Emily Dickinsons poesi sjå igjen mykje av denne historiske symbolikken. Til dømes med dette at fuglane reiser bort som knytt til tankar om noko negativt, tankar som kanskje kan sjåast i samband med kjensler av sorg og mangel på poetisk

inspirasjon, men først skal vi sjå nærare på nokre av dei andre metaforane og den fuglesymbolikken som Dickinson nyttar i sitt poetiske språk

2.2 *The Bird her punctual music brings* ulike fuglemetaforar i Dickinsons poesi

Vi kan sjå igjen ei rekke av desse symbolladde tydingane i Emily Dickinsons poetiske skildring av fuglar. Dickinson formar desse symbola til eigne metaforar og poetiske bilete som til saman vert ein heilskapleg og omfattande fugleallegori. Ei slik samling av metaforar kan knytast tett til Dickinson sitt syn på det poetiske og på poetisk skaping, men også til heile hennar verdsforståing, der dagleglivets små observasjonar vert tillagt ei universell meiningsfylde. Fuglar vert til dømes ein metafor for den menneskelege sjela, der dei er eit bilete på noko som transcenderer og går utover det jordbundne og dogmatiske menneskelege sjelelivet. Vi kan sjå ein slik metafor i ei kopling til Dickinsons omgrep om *Circumference*, som vert ein term for nettopp noko mentalt utvidande og grenseoverskridande. Fuglen er i flukt utover, og har med dette eit potensiale til å bryte ut av *Circumference*, ved denne utbrytinga vert fuglanes rørsler ein inspirerende og håpefull naturleg instans for poetens tankeliv.

Although Dickinson's avian representations are always based on ornithological reality, her treatments of birds sometimes distilled them metaphorically through gnomic and abstract creative imagery. Her birds sing to imply love, death, God, or other things, the interpretation of which is left to the reader's imagination. (EDL, Eberwein 1998, «Birds»)

Sjølv om vi kan sjå at Dickinsons fugleskildringar er i tråd med ein historisk og litterær fuglesymbolikk, ein symbolikk som vert gjort til noko individuelt med poetens eigne metaforiske tilknytningar, vert likevel fuglane også skildra i samband med den verkelege verda. Fuglane som Dickinson omfamnar i sin poesi, er i stor grad dei fuglane ho sjølv hadde mogelegheit til å observere, då størsteparten av desse fuglane som vert skildra er fugleartar som fanst i og omkring Amherst. Dickinsons fugleskildringar er svært presist mimetiske i relasjon til deira naturlege song, oppførsel og utsjånad, og for ein ornitolog er det ikkje vanskeleg å identifisere mange av dei artane som Dickinson sjølv ikkje nemner ved namn. Det er ei slik samankopling mellom den naturlege skildringa og dei tilknytte metaforane som vert einskild ved Dickinsons fugleskildringar, i det ho ser eit svar på allmenne menneskelege spørsmål i fuglanes tilsynelatande tilfeldige oppførsel og song. Dickinsons metaforiske skildringar av fuglar vert då til ein heilskapleg allegori som vi kan sjå i samband med dei store og universelle

spørsmåla om til dømes død, identitet og Gud. Spørsmål vi kan sjå er gjennomgåande i Dickinsons poesi. Dette er metaforar og bilete som ikkje alltid kjem eksplisitt fram i poetens fugledikt, og som med resten av hennar poesi, er det opp til den einskilde lesaren å forsøke å utvinne ei meining frå dikta.

Eit døme på eit av Dickinsons mange fugledikt som også er eit dikt som omfamnar fleire viktige delar av hennar allegoriske fugleskildringar, er dikt J1585 *The Bird her punctual music brings*.³¹ Diktet vart i følgje redaktør T. H. Johnson si datering skriven i om lag 1883 (Dickinson 1960), i den perioden då Dickinson skreiv størsteparten av dei dikta vi kjenner i dag.³² Vi skal her vise dikt J1585 som eit døme på fleire av desse ulike fuglemetaforane som vi finn er gjennomgåande i Dickinson sin fuglepoesi. Metaforar som vi seinare skal gå nærare inn på i samband med andre av Dickinsons fugledikt. Dette er metaforar som er knytt til ei heilskapleg kopling mellom fuglar og poetens tankeliv, der fuglane vert eit bilete på både indre rørsler og universelle sanningar.

The Bird her punctual music brings
And lays it in its place –
Its place is in the Human Heart
And in the Heavenly Grace –
What respite from her thrilling toil
Did Beauty ever take –
But work might be electric Rest
To those that Magic make –

Her i dikt J1585 kan vi då også sjå eit døme på den poetiske forma som vi kjenner igjen at Dickinson nyttar i mesteparten av hennar nær 1800 dikt. Ei form, som vi nemnde innleiingsvis, er ein variasjon av den tradisjonelle amerikanske salmeforma, ofte kalla eit «common hymn metre», der verselinjene vekslar mellom jambisk tetrameter og jambisk trimeter, og som vanlegvis er delt inn i strofer på fire verselinjer. Dette er ei form som vi finn igjen i kjende songar og salmar som til dømes «Amazing Grace», mange av salmane til Isaac Watts og i dikt som William Wordsworth sine «Lucy Poems». Vi har sett at denne diktforma tradisjonelt har enderim med kryssrim eller balladerim, men i Dickinsons poesi ser vi ofte variasjonar omkring

³¹ Som med mine tilvisingar til Dickinsons brev, viser eg her til ein av to standardiserte nummereringar av Dickinsons poesi. Alle dikt av Emily Dickinson som vert sitert i denne teksten er henta frå *The Complete Poems of Emily Dickinson*, der T.H. Johnson er redaktør (Dickinson 1997). Den andre standarden er, som vi nemnde innleiingsvis, henta frå den Dickinson-samlinga som R.W. Franklin er redaktør for, der dikta vert organisert på ein noko annleis måte. Til dømes har dette diktet, J1585, nummer F1556 i Franklin-samlinga (Dickinson 1998).

³² I Cristanne Miller sin tekst «Portrait of a Non-Publishing Poet», skriv Miller at dikt J1585 er eit «1881 poem preserved on a fragment of wrapping paper and never circulated», der diktet «describes the “place” of this music as “in the Human Heart”; as so often, for Dickinson, birds song seems to stand in for poetry.» (Miller 2012, s.183).

denne forma, der eit brot med både rytme og rim er like vanleg som ei oppretthalden av den tradisjonelle salmeskrivinga. Ein slik variasjon kan vi mellom anna sjå eit døme på nettopp her i dikt J1585, der vi ser at diktet gjennomgåande heldt denne faste forma både når det gjeldt rim og metrikk, men der vi også ser eit avvik frå forma i diktets fjerde og midtarste verselinje: Her kan vi sjå at verselinja ikkje er eit jambisk trimeter, men at det vert lagt til ein ekstra versefot i det ordet «heavenly» bryt med diktets metrikk då dette er ein daktyl. Vi skal seinare vise at dette brotet med diktets form kan bidra til å framheve verselinjas utsegn, og at eit slik formbrot vert ei kjelde til poetisk inspirasjon for Dickinson.

Dikt J1585 skildrar fuglen som ein eigar av ein musikk, ein song som vert plassert både i menneskets hjarta og i himmelsk nåde. Vi kan nok sjå denne skildringa av fuglens musikk som ein metonymi til, og ein metafor på, fuglesong. Dette er ei tyding som vert forsterka i det ordet «brings» også rimar med det utelatne ordet «sings». Eit omgrep som nok hadde vore ei meir naturleg poetisk avslutning på denne første verselinja, og som er eit ord som då heller vert framkalla hjå lesaren enn utskriven i diktet. Fuglen syng ein musikk som her vert skildra som noko som har eit nært forhold til menneskets indre kjensleliv – hjarta. Diktet vert med dette ei skildring av fuglens song og songen sin verknad på tilhøyraren, men også ei skildring av denne songens effekt på songaren sjølv. Ei slik skildring av fuglesong som noko som står i samband med det musikalske, er ein metafor vi finn er gjennomgåande i litteraturhistoria si framstilling av song og musikk, og dette er også ein metafor vi finn igjen fleire stader i Dickinsons poesi. Denne musikken, eller fuglesongen, vert skildra her i dikt J1585 som magisk og vakker, og der fuglen sjølv utfører ei plikttoppfyllande rolle i å syngje ein slik song. Fuglesongen vert her også skildra som «punctual», presis, eit ord som i samband med dette diktet gir oss assosiasjonar til fuglanes tidlege og faste morgonsong. Denne assosiasjonen vert understøtta av at ei slik skildring av fuglanes song om morgonen som noko som er presis og punktleg, er ei skildring vi ser igjen fleire stader i Dickinsons poesi. Eit døme på dette er dikt som J783 *The Birds begun at Four O'clock*, der vi også ser ei slik metaforisk samankopling mellom fuglesong og musikk: «A Music numerous as space –», og der denne songen vert skildra som kraftfull og kortvarig. Vi finn eit anna døme på ei slik skildring av denne tidlege og presise musikken i dikt J828 *The Robin is the One*, der raudstrupen sin engleaktige song vert skildra nettopp som morgonens opning. Her i dikt J1585 ser vi at denne fuglesongen også vert framstilt som noko som er ei plikt og som eit slitsamt arbeid, i det diktet spør seg sjølv om kva kvile songfuglen får frå dette arbeidet. Som vi kjenner frå fleire andre av Dickinsons fugledikt, til dømes tidlegare nemnde J783, skildrar ikkje poeten at fuglane syng for å glede eit publikum eller for å få ein respons frå dei som lyttar, «Nor was it for applause –», men fuglesongen vert

heller omtalt som eit kvardagsmirakel. Songen introduserer dagen og den har ein umedviten, men likevel sterk påverknad på dei som lyttar til songens venleik. At fuglesongen ikkje er til for å glede eit publikum, er eit bilete vi kan sjå igjen fleire stader i Dickinsons poesi, og som vi seinare ser i samband med hennar eigen poetikk og eigne tankar om poetisk skaping.

Sjølv om fuglesongen ikkje er til for menneskeleg nyting, vert den likevel her i dikt J1585 plassert i menneskets hjarta, ein stad som vi kan sjå som tett knytt opp mot dei indre og mest personlege menneskelege kjensler og rørsler. Fuglesongen får då med denne plasseringa ei direkte kopling til menneskets nære kjensleliv. Ei slik skildring av fuglesongen som noko som har ei direkte tilknytning til menneskets indre liv, er også noko vi kan sjå igjen fleire stader i Dickinsons poesi. Til dømes i dikt som J254 *“Hope” is the thing with feathers* –, som vi skal sjå nærare på i kapittel fire, og dikt J1764 *The saddest noise, the sweetest noise* som vi ser på i kapittel seks. Her i dikt J1585 får denne fuglesongen ikkje berre ein nærleik til menneskelege kjensler, vi ser også at den vert skildra som noko som høyrer til hjå det guddommelege og det himmelske: «And in the Heavenly Grace». Songen er dermed ikkje berre til for menneskeleg nyting, den er også noko som eksisterer for noko større, noko himmelsk og overjordisk som går utover og forbi det enkeltmenneskelege jordelivet. Diktets første verselinjer kan likevel også sjåast som at det nettopp er tilhøyrarens reaksjon på denne morgonsongen som fører til ei slik kjensle av himmelsk nåde, då songen først vert plassert i menneskets hjarta. Vi kan med dette sjå at det er fuglesongen som, gjennom sin venleik, fører til ei sterk kjenslereaksjon hjå tilhøyraren, ein reaksjon som då fører til ein slik assosiasjon av denne songen som noko himmelsk. Som vi nemnde innleiingsvis, er dette poetiske biletet på fuglen som eit kommunikasjonsledd mellom noko himmelsk og guddommeleg og det menneskelege, eit bilete som har ein lang tradisjon i vår symbolhistorie. Dickinson tek her ein del av denne historikken, då vi også fleire stader gjennom hennar poesi kan sjå at ho trekk ei slik kopling der fuglar har ein nærleik til noko guddommeleg eller overjordisk. Vi ser dette til dømes i dikt som tidlegare nemnde J1763. I Dickinsons skildringar er ikkje denne nærleiken nødvendigvis til ein Gud, men til noko gåtefullt og til noko som overskrid vår menneskelege sanseverd. Vi skal mellom anna gå nærare inn på denne metaforen i neste kapittel, der vi ser på dikt J324 *Some keep the Sabbath going to Church*, men også seinare, til dømes i samband med vår lesing av nettopp dikt J1764. I dette diktet vert den syngjande fuglen plassert direkte i ein grenseposisjon til noko som kan sjåast som ei slik «heavenly grace», ei kjensle som vert knytt til venleiken i fuglens song. I Dickinsons poesi får likevel fuglen også ei rolle som ein rebell og ein opprørar mot dette guddommelege og mot dei menneskelege reglane som formar vår tru. Vi kan ser eit slikt opprør mellom anna i vår lesing av J324, men også i til dømes dikt som J1279 *The Way to*

know the Bobolink. Dette diktet, som vi ser på i kapittel fem, har fuglane og særskild fuglearten bobolink også ei rolle som opprørarar og ein motstandar mot desse tradisjonane og patriarkalske reglane.

2.3 «Dashes»

Diktet spør vidare her i J1585 om den syngjande fuglen får ein lette for sitt harde arbeid i songens venleik. Vi kan nok sjå dette som eit retorisk spørsmål som ikkje endar i eit spørsmålsteikn, men i ein tankestrek, eller ein «dash» som teiknet vert kalla i den internasjonale Dickinson-forskinga. Denne tankestreken opnar opp mot ei større forklaring på problemstillinga diktet set føre seg, då den innehar ein utvidande funksjon som tek inn i seg tydingar som ikkje kan lesast ut i frå diktet i seg sjølve. Tankestrekane hjå Dickinson innehar med dette eit gåtefullt element som vil stå som ei tolkingsutfordring for diktets lesar, ei utfordring som vert forsterka i avstanden mellom Dickinsons eige forståingsfelt og skilnaden mellom dette og lesarens eigen kontekst.

Som i resten av Dickinsons poetiske verksemd, er tankestrekane her i dikt J1585 eit teikn med ei sentral tyding for diktet. I Dickinsons poetikk har desse strekane ei like stor meiningsfylde som til dømes utropsteiknet eller punktum, sjølv om tankestreken her vert nytta med ei mykje friare form enn desse regelbundne teikna. Tankestrekens funksjon er å frasere, å dele opp og skape eit tomrom i diktet, der teiknet bryt opp strofa si meiningsstruktur og skapar ein separasjon mellom orda. Ei bryting som har innverknad både på diktets mening og rytme. I lesinga av Dickinsons dikt vert det ved tankestreken skapt ein rytmisk pause, som vi kan sjå frå streken sin visuelle likskap til eit pauseteikn i musikknotasjonen. Tankestrekens opphavlege tekstfunksjon er mellom anna å syne at eit ord eller eit uttrykk manglar, men i Dickinsons poesi kan ikkje lesaren fylle ut dette tomrommet frå diktet sjølve. Det vert opp til henne å få ei forståing frå tankestrekane i diktet, som då set krav om ein tolkingsprosess i eit forsøk på å utvinne ei mening frå dei gåtefulle teikna. Korleis ein vel å lese desse tankestrekane er då til dels subjektivt og opp til den individuelle lesaren, då teiknet ikkje er knytt til ei einskild mening i Dickinsons poesi, men der det er noko som er i ei plastisk endring for kvart dikt og for kvar enkelt verselinje. Anten der tankestreken då er ein representasjon for tapt mening, eller at den er eit meir formelt grep hjå Dickinson, for å symbolisere pause og ein meiningsmangel som ikkje kan eller skal erstattas av den lesande. Vi kan nok sjå at teksten sjølve er objektiv i forhold til desse gåtefulle teikna, medan det hjå diktets lesar oppstår ein motivasjon til fortolking i møte med denne tankestreken. Vi forsøker med dette å finne ut kva

teiknet symboliserer både i Dickinsons heilskapelege poesi og i dei individuelle verselinjene og dikta. Der vi ser på tankestreken i relasjon til kvart enkelt av dei dikta vi her skal sjå nærare på.

Om vi ser til hennar samla dikt, kan vi sjå at Dickinson ikkje nytta tankestrekar i like stor grad gjennom heile si poetiske verksemd. I Dickinson-forskinga ser ein at hyppigheita av bruken av andre teikn, som utropsteiknet, gjekk ned i det ho auka nettopp frekvensen i sin bruk av tankestrekar. Som poeten etter kvart kom fram til, og skapte sitt eige poetiske og elliptiske språk, kom Dickinson også fram til ein eigen poetisk form, der ho legg inn særskilde meiningar blant dei ulike teikna og orda som ho stadig nyttar i sin poesi. Her i dikt J1585 kan vi til dømes sjå at tankestreken vert brukt på ein nesten formell og automatisk måte, då den berre vert nytta som ei avslutting av nokre av verselinjene. Likevel kan vi også sjå ei djupare meining i desse teikna, som vi allereie har sett i til dømes den fjerde verselinja, der tankestreken bidrar til å utvide omgrepet «Heavenly Grace» og gjere denne staden enno meir gåtefull.

I artikkelen «Emily Dickinson's Volcanic Punctuation» ser Kamilla Denman nærare på Dickinsons teiknsetjing. Ho set desse teikna i forhold til både Dickinsons poetiske utvikling og til ulike kritikarars tolking av hennar bruk av teiknsetjing. Denman ser her at Dickinsons teikn både innehar ein semantisk og ein ekstra-semantisk funksjon (Denman 1993, s. 26). Ho trekk mellom anna fram R.W. Franklin si tolking av desse teikna, der han ser dei som berre ei automatisk handskrivingsvane. Franklin peiker her på at tankestreken er nytta inkonsekvent gjennom Dickinsons poetiske verksemd. Etter slik Franklin ser dei, er tankestrekane utan noko tillagt meining då poeten også nyttar denne uregelmessige teiknsetjinga i alt frå brev til avskrivingar frå bøker eller oppskrifter (Denman 1993, s. 29/Franklin *Editing* s. 120 - 121).³³ Det at Dickinson hadde problem med synet, og at ho ofte skreiv med blyant med ei rask og nesten omsynslaus handskrift, kan også tyde på at desse tankestrekane er eit resultat av ei slurvete nedskrivning der blyanten berre tilfeldigvis lagar slike strekar på arket. Denman meiner på ei anna side at det ligg ei stor bakanforliggende tyding i desse tilsynelatande tilfeldige teikna, der ho finn ei støtte i si tolking frå Dickinson sjølv. I eit brev til Higginson kommenterer Dickinson på ei endring gjort i eit av dei få av hennar dikt som vart trykt på hennar eiga tid. Diktet «The Snake», som vi nemnde innleiingsvis, var trykt i *The Springfield Republican* i februar 1866, der diktet vart redigert både med ord og med endra teiknsetjing frå Dickinsons opphavlege versjon. I sin kommentar til Higginson er likevel den einaste endringa

³³ Vi kan sjå eit døme på ei slik nedskreven oppskrift med tankestrekar, «Kate's doughnuts», i det digitale arkivet til Amherst College. URL: <https://acdc.amherst.edu/view/asc:17834>

Dickinson klagar på, den endringa i teiknsetjing som er gjort i diktets tredje verselinje.³⁴ For Denman vert då denne eine kommentaren på diktets redigering eit bevis på at denne tilsynelatande tilfeldige teiknsetjinga hjå Dickinson er nettopp langt frå tilfeldig. Og at ei tolking av desse teikna då vert like aktuell i lesinga av Dickinsons poesi som ei tilnærming til diktas enkeltord: «Dickinson says that words not separated by punctuation are “one.”» (Denman 1993, s. 29). Denman ser også at den stadige utviklinga og endringa i Dickinsons nedskrivne dikt som enno ei grunnlegging for å sjå ei meining bak dikta si teiknsetjing, der Denman ser Dickinson sjølve som sin mest strenge redaktør. Dette syner at vi må sjå teiknsetjinga i Dickinsons poesi som eit høgst medviten grep frå poetens side. Der både tankestrekar og andre teikn både må sjåast i samband med dei omkringliggende orda i verselinjene, men også ut i frå Dickinsons poetiske verksemd elles.

Denman viser likevel også at tankestreken ikkje har hatt like stor tyding gjennom heile Dickinsons poetiske produksjon, då teiknsetjinga i dei tidlege dikta er mykje meir heilskapleg og regelbunden, enn den tilsynelatande meir tilfeldige bruken av teiknsetjing seinare i Dickinsons forfatterskap.

Dickinson's exploration of language took her from conventional punctuation in the earliest poems through a prolific period where punctuation pulled apart every normal relationship of the parts of speech, to a time of grim redefinition punctuated by weighty periods, on to a final stage where language and punctuation are minimal but intensely powerful. (Denman 1993, s. 30)

Denman ser mellom anna også ei samankopling mellom Dickinsons bruk av tankestreken og musikk, då ho mellom anna viser til Alan Helms lesing av teikna, der han «likens the dynamic interplay of music and silence to poetry and punctuation.» (Denman 1993, s. 33) Denman ser med dette også eit forhold mellom Dickinsons bruk av salmeforma og anna samtidig songrytmikk i samband med si lesing av dikta, der ho hevdar at om ein les Dickinsons poesi på ein meir musikalsk enn regelrett måte, vil desse teikna ikkje lenger ha ein slik oppbrytande effekt, men heller følge musikkens rytme.

Om vi går attende til teiknsetjinga i verselinjene frå dikt J1585, vert då dette retoriske spørsmålet tankestreken skapar, eit spørsmål som viser til utallege ulike moglege tolkingar, som diktets lesar sjølv må utforske og finne ut av. Fuglens song vert til dømes skildra som eit «toil», eit hardt arbeid med slit og strev som fører til eit krav om rekreasjon, avslapping og ei

³⁴ Diktet vart her endra frå: «You may have met him — did you not / His notice sudden is —», til «You may have met him — did you not? His notice instant is.»

løn for dette slitsame arbeidet. Ein tanke om fuglesong som eit hardt arbeid og eit slit, står i skilnad til den tradisjonelle poetiske tanken der fuglesong vert framstilt som noko impulsivt og spontant, noko som er eit uttrykk for ei livslukke, ei framstilling vi kjenner frå lyrikktradisjonen. Vi ser slike positive konnotasjonar til fuglens song også som noko som går igjen i Dickinsons skildring av den vane fuglesongen, til dømes i dikt J285 *The Robin's my Criterion for tune*, som vi skal gå nærare inn på i kapittel fire. Her i dikt J1585 vert likevel ikkje fuglens song skildra berre som eit uttakksamt slit, i det dette arbeidet vert omtala som ein «thrilling toil», eit hardt arbeid som likevel er spanande og oppmuntrande. Denne positive skildringa av den iherdige songen vert fortsatt i dei påfølgjande verselinjene, der fuglesongen vert skildra som «elektrisk» og «magisk». Diktet skildrar med dette songen og venleiken som noko som vert til gjennom eit hardt slit, eit arbeid som likevel er energisk og positivt på grunn av det vane resultatet som kjem fram frå dette arbeidet. Det er venleiken sjølve som får rolla som produsent av denne magiske og elektriske songen, i det diktet spør «What respite from her thrilling toil / Did Beauty ever take →». Vi kan lese desse verselinjene som om venleiken får ein pause frå dette harde arbeidet, men vi kan nok også sjå at venleiken treng ein pause frå seg sjølve, i det dette magiske og elektriske vert for overveldande for songaren. Vi ser kanskje ei innvending mot dette behovet i den følgjande verselinja, då den opnar med eit «men», sjølv om songen er eit hardt arbeid for fuglen, innehar den også eit potensiale for kvile, både for dei som lyttar til songen og for den som skapar den.

2.4 Fuglemotivet vidare i Dickinsons poesi

Vi kan nok her sjå ei slik skildring av dette elektriske og magiske, men likevel vanskelege songarbeidet i eit metapoetisk perspektiv, då denne skildringa også kan overførast til poesien sjølve. Som vi allereie har nemnd er koplinga mellom fuglesong og det poetiske ei kopling, der skildringar av fuglens song også kan sjåast som ein direkte metafor på poesi og poetisk skaping. Dette er ein metafor vi finn igjen fleire stader i Dickinsons skildring av fuglesong, der hennar skildringar av denne songen vanlegvis også kan sjåast som ei skildring av poesien sjølve, både allment, men også særskild for Dickinsons eiga poetiske verksemd. Skildringa av fuglens song her i dikt J1585 vert med dette ikkje berre ei generell skildring av fuglens morgonsong og denne songens innverknad på lyttaren, men det vert i tillegg ei skildring av poetisk skaping og poesien påverknad. Det poetiske språket vert med dette også omtalt som noko elektrisk og magisk, noko som er meiningsladd og som fører til sterke kjensler hjå dei som opplever den. Sjølv om poeten og fuglen sjølve skapar ein slik venleik, oppstår ikkje dette vane utan hardt arbeid, som vi kan sjå i tråd med skildringa av fuglens song som eit «thrilling

toil». Vi kan kanskje lese dette ordet «thrilling» nettopp i samband med skildringa av det elektriske og det magiske, som ei skildring av poetisk inspirasjon. Der tankestreken etter ordet «magic» også opnar opp for noko gåtefullt og for ei metapoetisk tolking av strofa. Vi ser, som nemnd, ei slik metaforisk kopling mellom fuglesong og det poetiske igjen fleire stader i Dickinsons skildringar av fuglesongen, og dette er då også noko vi skal sjå nærare på i vår kommande lesing av Dickinsons fugledikting.

Her i dikt J1585 kan vi sjå fuglens songproduksjon som eit bilete poetens kunstnariske diktverksemd og skaping. Å framkalle slik venleik og poesi er noko som set krav til standhaftighet og hardt arbeid hjå songaren, men dette er eit arbeid som likevel også er givande i det venleiken oppstår for skaparen og lyttaren. Dette poetiske vert her skildra som magi, noko overjordisk og umenneskeleg som vert skapt av dei som har eit potensiale til å utvinne ein slik venleik. Fuglen sjølv vert skildra som ein slik «beauty», medan fuglesongen både er «music» og «magic». Diktet skildrar ikkje lyttarens reaksjon på denne magiske songen, berre den staden songen høyrer heime hjå dei som lyttar. Ein stad som er tett kopla til lyttarens kjensler. Vi kan sjå ei slik skildring av fuglens song som ein del av Dickinsons poetikk, der poeten nyttar dikta sine til å vise hennar ideal for kunstnarisk verksemd. I tråd med dette ser vi at fuglens song vert skildra som nettopp eit slikt ideal, i det denne songen er noko som overskrid det menneskelege kvardagslivet og er vakkert og universelt. Ei skildring vi då kan setje mot eit metapoetisk aspekt ved denne skildringa av fuglens song og fuglens songproduksjon.

Vi kan også sjå songfuglen her i J1585 som eit døme på symboltradisjonen der fuglar har ei rolle som eit bindeledd mellom det himmelske og menneskja på jorda. I tilfellet med dette diktet ser vi denne koplinga i det fuglens song både har ein plass hjå menneskehjartet og i himmelen ved at songen har ei kraft som gir, eller som får, himmelsk nåde. I desse verselinjene ser vi også eit døme på fuglen, og særskild fuglens song, med ei tilknytning til det sjelelige, då songen vert plassert i hjarta og tek del i menneskets indre kjensleliv. Ei meir klårgjort utdjuping av denne koplinga mellom fuglar og det himmelske, kan vi sjå i neste kapittel der vi skal sjå på Dickinsons dikt J324 *Some keep the Sabbath Going to Church* som ei skildring av ein fugleliknande opposisjon mot den kristne gudstilbedinga, samstundes som om fuglen sjølv er i kontakt med noko guddommeleg. Vidare skal vi også sjå nærare på desse fuglemetaforane vi har nemnd her, der vi skal gå djupare inn på kvar og eit av desse i samband med fleire andre av Dickinsons dikt som kan knytast til desse metaforane, og der vi kan sjå dei alle i ein samla fugleallegori der meininga bak fuglemotivet i Dickinsons poesi kanskje kjem klårare for oss.

3. Tru og truas fuglar

3.1 Den ortodokse religionen og den grensesprengande poeten

Forskinga omkring Dickinsons liv og hennar poesi har i forskingshistoria også hatt ei stor interesse i å finne ut av potens forhold til religion og tru, og korleis dette har ein effekt på hennar dikting. Vi kan til dømes lese at mange av dei viktigaste forskarane på Dickinsons dikting, ser ei tett tilkopling til religiøse konnotasjonar, der dei tolkar dikta hennar i forhold til ulike teoriar omkring poetens kristne tru.³⁵ Som med andre essensielle element frå Dickinsons liv, har vi i dag ikkje ein presis kunnskap om poetens forhold til religion, og om korleis ei slik eventuell tru endra seg i tråd med hennar poetiske utvikling. Om vi ser til Dickinsons dikt og brev for å forsøke å finne ei løysing på dette spørsmålet, ser vi at også desse tekstane viser ein forfattar som til tider ikkje er semd med seg sjølve om si eiga tru. Der ho vekslar mellom å vere kritisk til dogmatisk religion, ambivalent til sitt eige truande samfunn, eller ein person med ei sterk tru på ein patriarkalsk gud. Om Dickinson såg på seg sjølve om kristen, eller om ho i det heile hadde ei tru som kan sjåast i samband med den tradisjonelle Gudstilbedinga som var så sterk i samfunnet rundt henne, er då noko som har vore eit utgangspunkt for debatt i forskingsmiljøet omkring poeten. Der vi uansett kan sjå at forholdet mellom Dickinson og ein Gud, er eit forhold ein bør vere medviten på i vår lesing av dikta hennar. Som Paul J. Ferlazzo skriv i si bok om Emily Dickinsons liv: «Her own compulsive interests in death, as well as her numerous poems in the religious experience and God, reveal her inescapable heritage.» (Ferlazzo 1976, s. 22).

Om vi ser til historiske fakta omkring tida Dickinson levde, kan vi sjå at ho levde på ei tid då samfunnet omkring henne var i ei religiøs omskiftingsfase, frå puritanisme³⁶ og ortodoks kalvinisme til ein friare og meir open form for kristen gudstilbeding. På byrjinga av 1800-talet gjekk det fleire religionsreformer gjennom New England, noko som førte til at eit personleg og individuelt forhold til religion stadig vart eit tema for lokalsamfunnet. Amherst og områda

³⁵ Sjå til dømes *An Emily Dickinson Encyclopedia* (EDE): «Religion and religious criticism» (Eberwein 1998), og J.D. Eberwein «Emily Dickinson and the Calvinist Sacramental Tradition» i *Emily Dickinson : A Collection of Critical Essays* (Farr 1996, s. 89 - 104)

³⁶ Ei kristen retning grunnlagt for å «reingjere» *The Church of England* og å skilje den frå den katolske kyrkja. Puritanarane vart opphavleg tvungen til å flytte frå England og etablerte koloniar i Amerika. Emily Dickinson var etterkommar av Nathaniel Dickinson, ein av dei som var med på å grunnlegge ein puritansk koloni i Amherst. Dei braut etter kvart med den engelske kyrkja og grunnla *The Congregational Church*, der kyrkjelyden sjølve skulle ha kontroll over individuelle maktstrukturar og ikkje bli styra av erkebiskopen eller den engelske kongen. (Emily Dickinson Lexicon, Hallen og m.fl., [<http://edl.byu.edu/index.php>])

rundt var likevel stader som haldt lengre på ei ortodoks tru og som reformerte seinare enn andre stader i New England. I Amherst endra dei ikkje på sine religiøse tradisjonar før etter den Amerikanske borgarkrigen, lenge etter at andre kyrkjer hadde gitt slipp på si ortodokse tru. Vi ser at Emily Dickinson sjølv hadde eit nært forhold til det kristne samfunnet som omkransa henne og til dei kristne heilage tekstane. Dette var då Dickinson-familien var tett knyt til den kristne forsamlinga, og då Dickinson-borna fekk, som vanleg var, ei streng kristen oppfostring både på skulen og i heimen. Om vi ser til Emily Dickinsons poesi kan vi, som nemnd, sjå at poeten har tatt desse heilage tekstane og hyllande salmane til seg og overført dei til si poetiske verksemd, både gjennom form og tematikk. Tilhengarane av *The Congregational Church*, kyrkjelyden Dickinson-familien høyrde til, trudde på ei frelse gjennom ei strek tru heller enn gjennom sine handlingar. Dette er ei tru på menneskeleg arvesynd, i tråd med den kalvinistiske tanken om ein hemngjerrig Gud som berre lar sine utvalde tilhengarar få komme til himmelen (Martin 2007, s. 25). Desse utvalde er i eit forlik med sin Gud, og speler dette ut i sitt daglegliv, til dømes var det oppfordra til at ein skulle lese i Bibelen kvar dag og gå to gongar i gudsteneste på søndagar (Ferlazzo 1976, s. 22). Å gå i gudstenester var obligatorisk for å oppretthalde den sterke trua, som Ferlazzo skriv: «Sermons stressed man's depravity, the necessity of conversion, the imminence of death and God's wrath.» (*Ibid.*). På 1800-talet uttrykte kalvinistar si tru offentleg, der dette var noko som var naudsynt for å bli eit fullverdig medlem av kyrkjelyden. I Dickinsons lokalsamfunn vart det då eit press på at alle i kyrkjekrinsen skulle offentleggjere og uttrykke ei slik tru om å vere Guds utvalde. Dette var noko dei andre medlemmane i Dickinson-familien etter kvart uttalte, men som Emily Dickinson sjølv aldri ga etter for, då ho heller gjekk vekk frå denne systematiserte og regelbundne kristne trua og over i ei tru som var basert på poetens eigne religiøse prinsipp og tankar.

Ein meiner at Dickinson trakk seg ut frå kyrkjekrinsen og slutta å gå i kyrkja då ho var i slutten av 20-åra, i tida då hennar omgangskrins vart stadig meir truande (Martin 2007, s. 26). Vi kan sjå ut frå Dickinsons brev og frå hennar poesi at ho med denne tilbaketrekninga ikkje slutta å tilbe ein Gud, men at ho heller får eit komplisert forhold til den ortodokse religionen, der hennar forståing av Gud skil seg frå den kalvinistisk ortodokse guden. Vi ser også frå hennar poesi og brev at ho framleis hadde eit nært forhold til bibelen, som ho stadig siterer frå eller alluderer til. Dickinson fann etter kvart fram til si eiga gudstru, der ho såg det guddommelege og heilage i kvardagslivet og i naturen, heller enn i kyrkjerom og prestens preiker. Ho skapte ut i frå dette si eiga tru basert på sin kristne barnelærdom med innskot av andre religiøse og kulturelle aspekt. Puritanismen hadde likevel ei viss påverknadskraft på

poeten, til dømes i håpet om gjennomtrengande kjensler av nåde, «grace», som stadfester ei eining med den truande og ein sublim Gud. I staden for å oppleve ei religiøs erfaring i kyrkja, kjende heller Dickinson denne erfaringa i samband med personlege naturopplevingar, og frå dette naturlege er særskild fuglar knytt til ei slik idiosynkratisk gudstru. Vi kan sjå døme på ei slik naturbasert religiøs oppleving i dikt som J258 *There's a certain Slant of light*, der naturen ein vinterkveld vert skildra til å gi den same heilage kjensla og kristne autoriteten som ei gudsteneste i kyrkjerommet. Som vi kan sjå i diktets første strofe:

There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –

Eit anna døme på ei slik religiøs erfaring i naturen heller enn i kyrkja, er dikt J324 *Some keep the Sabbath going to Church* —, som vi snart skal sjå nærare på, der diktets talar set seg i klår opposisjon til dei kyrkjegåande og ortodokst truande.

3.2 Påverknad og motivasjon – poetiske og andelege rådgivarar

When a little Girl, I had a friend, who taught me Immortality – but venturing too near, himself – he never returned – (L261)

Vi kan tru at Dickinsons religiøse eigenrådige var motivert og støtta av hennar omgangskrins, både frå korrespondentar og frå hennar nære vener. Som til dømes Susan Huntington Gilbert som var den ho delte ein stor del av sine dikt med. Særskild støtte får den unge poeten frå ein av hennar viktigaste vegvisarar og venar i ungdomstida, Benjamin Newton (1821 – 1853). Newton var ein jusstudent som arbeidde for Dickinsons far frå 1847 til 1894. Hans rolle i venskapen med Dickinson var som ein av dei første av poetens mange andelege og litterære rettleiarar. Newton gav Dickinson lesetips og råd om viktige romanar og forfattarar, men han hadde også påverknad på poetens religiøse og politiske tankar. Dei delte ei felles interesse i moderne litteratur, og var begge kritiske til den ortodokse religionen. Mellom anna gav Newton Dickinson ei samling av dikt skriven av Ralph Waldo Emerson, der vi kan sjå at Emersons nyskapande tankar omkring individualitet og dikting var til inspirasjon for Dickinson (Ferlazzo 1976, s. 26). Newton var også den første som oppmuntra Dickinson til å skrive, og han var ein av dei første mottakarane av Dickinsons tidlege dikt. Dikt som vart ein del av brevvekslinga

som føregjekk mellom dei då Newton etter kvart flytta frå Amherst.³⁷ I ettertida er ikkje brevkommunikasjonen mellom Newton og Dickinson ivaretatt, men vi ser i andre brev at poeten omtala den då avdøde Newton med store ord:

Mr. Newton became to me a gentle, yet grave Preceptor, teaching me what to read, what authors to admire, what was most grand or beautiful in nature, and that sublimer lesson, a faith in things unseen and in life again, nobler and much more blessed — (L153).

Benjamin Newton vart berre den første av ei rekkje mannlege rettleiarar og inspiratorar for Dickinson, andre viktige namn er Thomas Wentworth Higginson, som vi har nemnd tidlegare, men også redaktøren Samuel Bowles, pastor Charles Wadsworth og, i poetens vaksne liv, Judge Otis Lord. Alle diskusjonspartnarar som hadde påverknadskraft på Dickinsons poetiske, samfunnsmessige og religiøse tankar.

Vi finn, som nemnd, slike religiøse tankar igjen både i Dickinsons brev, men også i hennar poetiske verksemd. Her utforskar ho si eiga haldning til trua gjennom ei utdjuping av eigne kjensler. Eit viktig element i desse dikta er fuglane, då dei fungerer som ei støtte for hennar opprørstankar, samstundes som dei vert eit bilete på poesien sjølve i diktinga. Vi ser i Dickinsons dikting eit brot med dei kristne salmanes standardsystem, og det er nettopp i dette brotet med formelle krav om rim og rytme at hennar poesi vert skapt. Ein poesi som nærare kan uttrykke personlege tankar og kjensler enn det ho kjenner frå desse salmane.

3.3 *Some keep the Sabbath going to Church* — fugledikting som eit brot med samfunnets krav

Vi kan som nemnd sjå at eit slikt personleg og eige syn på den kristne trua og gudstilbeding reflektert i Dickinsons poesi, mellom anna i dikt J324 *Some keep the Sabbath going to Church* –. Dette diktet vart skriven i om lag 1860, nokre år etter at Benjamin Newton døydde av tuberkulose - ein sjukdom som også ramma fleire av Dickinsons nærstående vener og familie. Døden omkransa poeten frå ein ung alder, både fysisk – då Dickinson-familien i nokre år budde rett ved gravplassen, der unge Emily Dickinson hadde utsikt til gravferdene frå soverommet sitt. Død var også eit meir kvardagsleg tema på 1800-talet enn slik vi kjenner den i dag, då døden råka mange i ei tid med krig og sjukdom. Dickinson skriv om død og sorg på eit vis som både omkransar religiøse former og dei personlege og intime opplevingane som er knytt til

³⁷ EDE: «Newton, Benjamin»

døden. Det er likevel ikkje berre dei kristne ritane rundt død og gravferder som vert omskapt i poetens sinn, men også meir kvardagslege religiøse hendingane som gudstenester og bøn vert endra til ein eigen og meir personleg form hjå Dickinson. Eit døme på ei slik omskriving av ei religiøs oppleving, er nettopp dikt J324 der det ikkje er det tradisjonelle kyrkjerommet som er staden for gudstilbeding, men nettopp naturen. Her kan vi også sjå at heilagdagen vert til noko kvardagsleg og heimleg, heller enn å vere knytt til kyrkja sine heilage ritar. I dikt J324 får fuglane ulike kyrkjelege roller, medan diktets «eg» sjølv tek opp i seg noko fugleliknande, og der naturen som talaren finn seg i fungerer både som kyrkjerom og ein himmel.³⁸

Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –
I just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long,
So instead of getting to Heaven, at last –
I'm going, all along.

Om vi først ser til dikt J324 si poetiske form, kan vi sjå at diktet er delt inn i tre strofer. Kvar strofe er på fire verselinjer, som føl den typiske «Dickinsonske» omskrivinga av den tradisjonelle salmeforma. Vi ser mellom anna ein uregelmessig metrikk gjennom diktet, der om lag ingen av verselinjene har same rytme, og der strofenes ulike verselinjer har varierende lengde. Om vi så ser på diktets rim, ser vi at det føl salmetradisjonen med balladerim som knyt dei enkelte verselinjene saman, og til skilnad frå fleire av dei andre av Dickinsons fugledikt vi seinare skal sjå nærare på, er rimforma her den same gjennom heile diktet.

Her i dikt J324 kan vi sjå at det vert satt opp eit tematisk opposisjonspar mellom kyrkja og heimen, i det diktets «eg» stiller seg i kontrast til «some» – nokre, kyrkjegjengarane. Det vert med dette vist ein kontrast mellom kyrkjelege element og det naturlege og det personlege, ein kontrast som vert oppretthaldt gjennom heile diktet. Til dømes tek bobolinken rolla som korgut, og frukthagen vert ei erstatning for kyrkjetaket. Diktet spelar på desse motsetnadspara i

³⁸ Eit anna døme på eit av Dickinsons dikt som skildrar ein slik naturleg form for dei heilage rituala er dikt J1068 *Further in Summer than the Birds*, der det er insekta som heldt ei «Unobtrusive Mass» i graset.

det verselinjene set heilagdagen som sitt diskusjonstema: «Sabbath» er ein kristen heilagdag og ein dag for sjelekvile og arbeidsro. I kontrast til dei samfunnsmessige reglane om at ein på heilagdagen skal opphalde seg i kyrkja,³⁹ og at denne sjelekvila berre kan oppnåas gjennom strenge kyrkjelege ritar, finn diktets «eg» denne kvila heime og ikkje i kyrkjerommet: «I keep it, staying at Home —», der diktets talar med dette går vekk frå samfunnets dogmatiske tradisjonar og reglar.

Vi kan kanskje sjå på denne «heimen» meint i ei utvida tyding i dette diktet: Det er ikkje berre heimen som i talarens bustad diktet omhandlar, men også ein stad der diktets «eg» kjenner seg heime: I naturen omringa av frukttrær og syngande fuglar. Det naturlege og det heimlege går med dette over i kvarandre ved at det er ein «orchard», ein frukthage, som er staden ho vel å opphalde seg i. Frukthagen er eit kultivert naturområde eigd og dyrka av menneskja, på mange måtar nærare knytt til det heimlege og til huset enn til den ville naturen i seg sjølve, men den er likevel også ein stad som har ei sterk tilknytning til noko naturleg og opphavleg. Ved å halde denne religiøse hendinga i heimen til skilnad frå i kyrkja, vert sabbaten gjort til noko kvardagsleg, noko som ikkje er avgrensa til heilagdagen og til det kyrkjelege, men som er ein permanent instans i dikt-egets indre rørsler. Ei slik skildring kan vi sjå i tråd med diktets siste verselinjer, der talaren set himmelen som ein evig del av hennar sjeleliv. Denne kvardagsleggjinga av heilagdagens religiøse opplevingar, viser eit brot med denne samfunnsmessige nær obligatoriske kyrkjegongen. Eit brot og ein rebelltrong vi kjenner igjen frå andre dikt der fuglane også vert skildra i denne opprørsrolla, til dømes dikt J1279 *The Way to know the Bobolink*, som vi skal sjå nærare på i kapittel fem. Vi ser i båe desse dikta at det er denne fuglen, bobolinken, som er kopla til ei slik tanke om opprør og brot.

Heimstaden har også ei særskild viktig rolle i dikta til ein poet som stort sett haldt seg til nettopp heimen og hagen. I *An Emily Dickinson Encyclopedia* (EDE, Eberwein 1998) ser vi at «home» innehar ulike tydingar i Dickinsons verk, der den i oppslagsverket vert satt i ei samankopling med metafysiske, religiøse eller biografiske assosiasjonar. Heimen vert med denne koplinga ein metafor på sjølvstet, men den kan likevel også sjåast som eit bilete på til dømes himmelen – staden der dikttalaren her i dikt J324 meiner ho permanent eksisterer i. Det er ikkje berre i dette diktet det heimlege vert knytt til ein slik himmelsk symbolikk, som vi kan sjå i EDE der dette toposet vert omtala som eit svært vanleg symbol på 1800-talet:

According to New England orthodoxy in the nineteenth century, "home" was often used as a way to describe conventional notions of heaven, where God the

³⁹ Som vert skildra i mellom anna Ferlazzo sin omtale av Dickinsons religiøse samfunn (Ferlazzo 1976, s. 22).

father welcomed the elect. Dickinson frequently used "home" as a way to challenge this divine domesticity by asserting that the temporal nature of an earthly home underlies its special meaning (...) (Eberwein 1998, «home»).

Vi ser også i EDE at Dickinson ikkje nytta eit slikt topos i tråd med den konvensjonelle bruken av heimstaden hjå 1800-talets kvinnelege poetar. Den er for desse noko som er knytt til det familiære og til det monotone kvardagslivet. Heimen vert, for Dickinson, heller ein stad som er svært personleg for diktets talar, men også ein stad som er under kontroll og som diktets «eg» har ein orden i, til kontrast med den framande og ytre verda.

Om vi går til den handskrivne utgåva av dikt J324, kan vi sjå ei noko annleis teiknsetjing enn slik vi ser diktet trykt i Johnson-samlinga, der faksimile-utgåva har nokre teikn som vi ikkje ser igjen i dagens trykte tekst.⁴⁰ Vi kan til dømes sjå ein skilnad i teiknsetjinga i diktets sjette verselinje, der den handskrivne utgåva har ein ekstra tankestrek: «I — keep it, staying at Home». Ein slik tankestrek bidrar til å oppretthalde denne kontrasten og den skilnaden diktet skapar mellom dei kyrkjegåande «some» og diktets talar, ved at tankestreken lagar ein pause i diktets flyt. Denne pausen skapar eit fokus på- og forsterkar dette talande «eg»-et ved at det vert eit rytmisk trykk på lyden «I», som då vert det rytmiske fokuspunktet i strofa. Vi kan sjå at både ved hjelp av denne tankestreken, men også ved den repeterte bruken av ordet «I» gjennom diktet, vert diktets «eg» hovudrolla i J324.

I diktets andre strofe ser vi ei utdjuping av denne kontrasten mellom den talande, dei kyrkjegåande og presteskapet. I denne strofa vert desse kyrkjelege skildra som dei som går med messeskjorte,⁴¹ medan diktets «eg» ber vengjer. Vengjer er, som vi har sett i samband med det symbolske fuglemotivet, ein eigenskap som i eit kulturhistorisk perspektiv er svært symbolladd. Både med vengjene si naturlege tilknytning til fuglar, men også i det kristendomens englar også ofte vert skildra som vengjekledde. Ved at diktets «eg» då ikler seg slike vengjer, kan vi sjå ein identifikasjon med- og ei tilhøyrsløse til fuglane, og då ho også får ei tilkopling til all symbolikk som er knytt til fuglar. Vi ser kanskje ei særskild samankopling med den einaste

⁴⁰ Som vi nemnde innleiingsvis, er det i Dickinson-forskinga ulike tilnærmingar til hennar originalmanuskript, der desse er grunnlaget for eit utvida forskingsområde. Mange av dei dikta som er overleverte til i dag, eksisterer berre i ei skisseform, der arket er fylt med ulike alternativ til ord og teiknsetjing og ofte heile ulike verselinjer. Andre gongar kan ein også finne fleire ulike utgåver av same dikt, eller finne at ein ikkje har eit originalmanuskript av diktet i det heile. I tolkinga av Dickinsons handskrivne dikt har dei ulike redaktørane då måtte ta ulike val til desse, både når det gjeld hennar til tider uforståelege handskrift, og standardiseringar omkring mellom anna tankestrekanes varierende lengde. For ei faksimile av Dickinsons handskrivne versjon av dikt J324, kan vi sjå til side 176 i Franklins *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981). For inngåande informasjon om Dickinsons manuskript, sjå til dømes *Dickinson Unbound* skriven av Alexandra Socarides (2012) og EDE «Manuscript Books».

⁴¹ «Surplice», eller «messeskjorte» på norsk, er eit kvitt klesplagg som vert nytta av presteskapet, kyrkjetenarar og kor under liturgiske gudstenester. I EDL: «Garment worn over one's regular dress, like that of a clergyman».

fuglen som fram til no er nemnd i diktet: bobolinken i den første strofa. Med ei slik kopling kan vi sjå at diktets talar her i dikt J324 set seg i samband også med dei andre bobolink-dikta vi ser gjennom Dickinsons poesi, og at ho her tek på seg den rolla som bobolinken har i desse andre dikta. Ei rolle som ein opprørar og motstandar mot tradisjon og reglar, men også ei rolle som ein som skapar venleik og glede. Bobolinken kan her kanskje sjåast som eit poetisk bilete på Dickinson sjølv, eller som eit poetisk ideal for henne. Vi kan med dette tenke oss at skildringane av denne bobolinken vert enno ein av mange av Dickinsons *persona*.⁴² Ved at diktets talar ikler seg desse vengjene kan vi då også sjå at ho trer inn i bobolinken sin korsong, og at denne talaren då ikkje berre lyttar til fuglanes song, men at ho deltar i denne songen ved å skape poesi. Dette er ei lesing som vert underbygga i strofa si rimform, der vengjene, «wings», rimar med, og då også viser til, den syngjande kyrkjetenaren, «sings». Det oppstår med dette eit metapoetisk perspektiv i diktet, som ikkje berre tek opp i seg ein slik kontrast mellom dei kyrkjegåande og «eg»-et, men som då også vert ein dynamikk mellom det poetiske i naturen og kyrkjas heilage songtekstar.

Vengjer gir likevel ikkje berre diktets talar fugleliknande eigenskapar. Dette er også eit symbol som er knytt til assosiasjonar om noko heilag, i det vi kan sjå ei tilknytning til englane og fuglane som spreier seg i den kristne symbolikken. Ei kopling som vert gjort enno klårare då diktet tek til seg desse kristne symbola i det diktet gjer heilagdagen og kyrkja til sitt tema. Vengjer i det kristne symbolmangfaldet er knytt til ulike dydar, som håp og tru, og til den andelega sjela (Vries 1976, «wing»). Det er nok kanskje desse kristne assosiasjonane som kan framkallast i sterkast grad i her i dikt J324, då diktet gjennomgåande tek opp i seg fleire slike kristne element, og då diktets talar tek til seg desse heilage eigenskapane og dydane. Det vert med dette også skapt ein kontrast mellom dei kyrkjegåande som er kledd i messeskjorter og diktets talar som er ikledd sine vengjer: «I just wear my wings». Desse vengjene kan då også sjåast som noko naturleg, nettopp på grunn av deira naturlege og fugleliknande tilknytning. Vi ser med dette at messeskjortene vert satt opp som noko som står til skilnad frå desse naturlege vengjene, då dei vert til noko kunstig og anstrenga i mangelen på ei slik naturleg tilknytning, noko vi også kan sjå frå ordet «just» i diktets sjuande verselinje. Vi kan også her sjå ein ambivalens i bruken av ordet «wings», der denne påkledinga også kan fungere som ein slags forkledning, i tråd med tanken om Dickinsons ulike *persona*. Ei slik tyding ser vi i det diktets

⁴² Dickinsons *persona* er eit djuptgåande forskingsområde som ser på korleis poeten framstiller seg sjølv i både poesi og i brev, til dømes som eit biografisk sjølv, som ei uskyldig «Daisy», eller «Lover-Wife-Queen». Sjå mellom anna John Emerson Todd *Emily Dickinsons use of the persona* (1973), eller i Gudrun Grabher sin artikkel «Dickinson's Lyrical Self» i *The Emily Dickinson Handbook* (Miller, Grabher og Hagenbüchle 1998).

taler, ved å ikle seg desse vengjene, også ikler seg ein anna karakter, som kan samanliknas med at prestskapet tek på seg messeskjorte for å tre inn i den kristne patriarkalske rolla. Som vi har nemnd tidlegare, er vengjer og flygeevna i samband med desse, dei eigenskapane som sterkast knyt fuglane til det guddommelege og som gir fuglane rolla som eit bindeledd mellom himmelen og jorda. Her i dikt J324 kan vi då sjå at diktets «eg» sjølv får ein slik eigenskap som denne koplinga til det himmelske. Det er ikkje behov for ein talande prest kledd i messeskjorte fordi «eg»-et, ved å bære sine vengjer, sjølv er i kommunikasjon med Gud. I det kristne tankesettet er nok denne nærleiken mellom prestskapet og heilagdomen atterhalden dei som uttrykker seg som Guds utvalde, ein posisjon diktets talar med dette går vekk i frå då ho heller heldt denne kommunikasjonsevna sjølv. I det å bære vengjer ligg det, gjennom fuglane, også ein symbolikk om fridom, då slike flygande skapningar ikkje er jordbundne på same vis som menneskja, der dei er frie til å bevege seg tilsynelatande kvar dei vil gjennom lufta. I løpet av heile kulturhistoria har då fuglar og andre flygande skapningar vore sett på som friare enn oss menneskje, og dei vert med dette eit symbolsk bilete på denne fridomen vi ynskjer å oppnå. Ein slik fridomssymbolikk kan sjåast som ei forsterking av det opprøret vi ser i første strofe, der diktets «eg» heller ikkje føl dei samfunnsmessige krava om å gå i kyrkja på heilagdagen.⁴³

I dikt J324 si andre strofe vert metaforen der fuglar får ulike kyrkjelege roller fortsatt i det rolla som kyrkjetenar, «sexton», vert gitt til raudstrupen.⁴⁴ Raudstrupen vert ein fugleart som her i frukthagens heilage rom tek del i koret, saman med bobolinken og diktets talar. Her syng han i staden for å gjere kyrkjetenaren si tildelte rolle - å ringe med kyrkjeklokkene. Fuglesongen får med dette også den oppgåva som er tildelt kyrkjas klokkeklang, å kalle inn til messe og gudstilbeding. Vi kan i desse verselinjene igjen sjå eit kontrastspel i assosiasjonane som er knytt til fuglane sin song og til kyrkjeklokkenes klang, då «The tolling of bells» innehar negative meiningar og assosiasjonar som til dømes er bunden til gravferd, varsling om fare, og til dommedag. Desse kyrkjelege og negative meiningane står med dette i kontrast til den symbolikken som er knytt rundt raudstrupens song, ein song som vert assosiert med dei tidlegaste teikna på våren og som ofte vert skildra som glad og munter. Sjølv om diktet her set opp ein kontrast mellom fuglens song og kyrkjeklokkenes klang, er raudstrupen likevel ikkje

⁴³ I følgje EDL ser vi også at «wings» også kan innebere ei figurativ meining om kunnskap og erfaring: «*Wing (...) tool for seeking truth; means of attaining knowledge; instrument of gaining experience*» - ei erfaring som vi kan tenkje oss at ikkje kan nås innanfor kyrkjevegane.

⁴⁴ «*Sexton*» tyder både kyrkjetenar og gravar, roller som var knytt til same person på 1800-talet. I naturvitskapen finn vi også at «sexton beetle» er eit alternativt namn på «burying beetle» eit insekt som vi kjenner som åtselgravar på Norsk. Det er likevel meir nærliggande tru at ein syngjande «sexton», slik den vert skildra i dette diktet, heller er ei raudstrupe. Som vi ser i EDL: «*Sexton: Deacon; [fig.] robin, songbird*». I den lesinga av diktet vi ser i EDE er det, på ei anna side, bobolinken som også har fått denne rolla som kyrkjetenar (Eberwein (red.), s. 267).

heilt fjerna frå desse kristne konnotasjonane. Fuglearten er mellom anna knytt til ulike kristne legender, til dømes til Kristus-legenda der raudstrupen er den som forsøkte å trekke tornane ut frå den korsfesta Jesu' hovud, då fuglens bryst der får sin farge frå Jesu' blod (Vries 1976, «Robin readbreast»). Vi kan her også sjå at det er ein personleg eigarskap for diktets talar knytt til denne syngjande fuglen, «Our little sexton». Noko som nok bidrar til å forsterke denne kontrasten mellom «some» og «I»/«us», der fuglane då tek ein personleg del i denne opposisjonen mot dei andre.

På grunnlag av denne dynamikken mellom det kyrkjelege og diktets «eg» sitt val om å ikkje feire heilagdagen i kyrkja, kan vi nok her sjå at diktets talar er eit menneskje som har sterke og til dels kontroversielle meiningar. Ved å ikle seg sjølv vengjer, vert det her skapt enno ei meiningstyding, som då også vert ei tilvising til andre menneskjefigurar med vengjer. I tillegg til englane vi allereie har nemnd, er til dømes også dei mytologiske sirenene ofte skildra som menneskje med vengjer eller fugleham. Vi kan då også sjå denne vengjepåkledinga i relasjon til noko negativt eller uhellsvangert, noko vi kan sjå i tråd med diktets «Sexton» og dei negative assosiasjonane som er knytt til det yrket. Vi skal gå djupare inn på sirene-symbolikken i kapittel seks, når vi ser på dikt J1764 *The Saddest Noise, the sweetest noise*. Her, i samband med dikt J324, kan vi nok likevel sjå det at sirenene er kjende for sin vene song som noko som igjen skapar ein referanse mot songen og diktinga i seg sjølv.

I faksimile-utgåva av dikt J324 er teiknsetjinga i diktets tredje strofe også noko annleis enn slik vi ser diktet i Johnson si Dickinson-samling, der vi finne både sitatteikn og understrekingar i diktets niande verselinje: «"God" preaches, a noted clergyman». Med desse teiknendringane kan vi her lese nye og ulike meiningar ut i frå diktets siste strofe enn slik vi ser diktet i Johnson si diktsamling. I EDE, som tek utgangspunkt i diktet slik det er trykt hjå Johnson, vert denne tredje strofa tolka slik at det er Gud som talar. Diktets siste verselinjer får i denne lesinga eit ironisk preg, der Gud sjølv vert sett som ein «noted clergyman» - ein anerkjend forkynnar og prest som talar i naturen gjennom fuglesong (Eberwein 1998, s. 267). Medan i faksimile-utgåva av diktet, der vi ser sitatteikn rundt ordet «God», kan vi på ei anna side lese denne verselinja slik at det nettopp er ein anerkjend prest som talar om Gud, og at denne talen då vert sett opp mot naturens «preike». Til forskjell frå prestens preike, er naturens tale aldri lang og keisam, men musikalsk og nyskapande, i det den vert framstilla som fuglesong. Vi kan med dette også sjå at denne «noted clergyman», som talar om Gud, ikkje treng å vere ein prest, men at denne rolla heller kan gis til diktets einaste skildra kommunikasjonskjelde, den syngjande fuglen, som med dette heller vert den som heldt naturens tale om Gud. Vidare i den same verselinja ser vi også ein skilnad på teiknsetjinga

mellom dei ulike utgåvene av diktet: Her er det i faksimile-utgåva ei understreking av ordet «noted», ei endring som då også kan føre til ulike forståingar av frasa: «Noted clergyman» tyder ein anerkjend prest, og med denne understrekinga kan vi kanskje lese det som ein verkeleg anerkjend prest, til kontrast til naturens talarar som nettopp ikkje er «noted». Vi kan nok likevel også knytte understrekinga av ordet «noted» mot det liknande ordet «note», som då peiker mot teksten og skrifta, og mot det tekstlege i diktet sjølv, og som med dette set diktet inn i eit metapoetisk perspektiv. Det vert med denne utsegna også både ei tilvising mot den heilage skrifta som talar om Gud, og på diktet i seg sjølv. Om det er Gud sjølv som talar eller om det er ein prest som talar om Gud, kjem det likevel fram i dei følgjande verselinjene.

Diktets to siste verselinjer fungerer som ein konklusjon på dei ytringane som har blitt uttalt og på dei kontrastane som har blitt satt opp gjennom det. Diktets talar ser i desse verselinjene på himmelen i si kristne meining, som eit euforisk og endeleg slutt punkt, der dette slutt punktet nok ikkje er eit svar på hennar tru. Det er, på ei anna side, diktets talar sjølv og hennar liv og opplevingar i noet som for henne vert den eigentleg himmelske opplevinga. Om vi enno ein gong går til den handskrivne utgåva av diktet, kan vi sjå ei sterkare avslutning på denne siste strofa, som her endar med eit utropsteikn i staden for Johnson-utgåva sitt punktum: «I'm going all along!». Ei slik avslutning har nok ein meir hyllande effekt på kvardagslivets himmelskhet og individets gudstru, enn med eit punktum slik vi kan sjå det hjå Johnson. Diktets «eg» uttrykker med dette ikkje noko behov for ei kyrkjeleg frelse, då ho høyrer naturens eiga forkynning om Gud på ein sterkare, og for henne ein meir interessant og positiv, måte enn det prestens taler klarar å formidle. Korets song og prestens taler vert då også sett som noko mindreverdige i det dei vert erstatta med naturens fuglesong og med dikt-egets eiga skrift. Dikt J324 vert i denne lesinga ein kommentar på at ein ikkje må i kyrkja for å ha ei sterk tru, og at om ein skal halde denne trua ved lag er uavhengig av prestens lange taler. Det er ein sjølv som må oppsøke ei religiøs erfaring, som då kanskje er meir autentisk og ekte i naturen enn under kyrkjetaket. Diktet konkluderer med dette at den himmelske erfaringa, det endelege punktet og forløyisinga, heller finst i samtida og er ein del av dagleglivet i staden for å vere eit siste endestopp.

Om vi set dikt J324 opp mot dei fakta vi kjenner rundt Dickinsons biografi, ser vi då at diktet kanskje kan sjåast som ein kommentar mot kyrkjesamfunnets krav om at ein må uttrykke si tru for å vere Guds utvalde og for å komme til himmelen. Dette er då noko som for Dickinson vert heilt unødvendig, då ho ser det himmelske i fuglesongen og i naturen. Eit mål om ei slik himmelsk oppleving er med dette ikkje noko endeleg, eller noko som skal vekke eit håp hjå den truande, men eit no som kan oppsøkast og opplevast i det vene og naturlege. Den

kristne kyrkja og denne kyrkja sine heilage ritar vert her sett i kontrast til ei religiøs og himmelsk oppleving som diktets talar oppnår i kontakt med dette naturlege, lyttande til fuglanes song. Fuglane får med dette ei særskild rolle i diktet, då dei både støttar diktets talar i hennar religiøse val, og vert eit naturleg element som set henne i kontakt med det heilage. Vi kan også sjå at fuglane vert noko som diktets «eg» identifiserer seg med i det ho ikler seg vengjer. Vi ser her at diktets talar tek på seg ei rolle som ein opprørar og som ein som går vekk frå den ortodokse tradisjonen, eit tema vi også ser tett knytt til Dickinsons andre skildringar av fuglar. Særskild gjeldt dette hennar framstilling av bobolinken, eit tema vi skal gå nærare inn på i kapittel fem. Her i dikt J324 kan fuglanes song også setjast i eit metapoetisk perspektiv, då dei i samband med diktets skapar tek del i denne songen. Ei slik metapoetisk tilknytning er noko vi ser igjen i fleire av Dickinsons dikt som skildrar fuglane og deira song. Dette er også eit poetisk motiv vi tek opp fleire stader i dei kommande kapitla, der vi igjen kan sjå at poesien vert skildra som noko grensesprengande, og at nettopp det å bryte med den poetiske forma er ei kjelde til inspirasjon for Dickinsons poetiske verksemd.

Vi skal i neste kapittel sjå vidare på fuglesongmotivet som ei kjelde til ei poetiske kjensler og som ei kjelde til inspirasjon, der vi ser nærare på dikt som til dømes J254 "*Hope*" is *the thing with feathers*. I dette diktet går skildringa av fuglanes song vekk frå slike kristne assosiasjonar som vi har sett her i dikt J324, men vi kan likevel sjå at diktets talar gjennom ei kjensle av håp også får ei tilknytning til ein tanke om frelse når ho lyttar til fuglanes lækjande song.

4. Fuglar som ei kjelde til håp og venleik

4.1 *“Hope” is the thing with Feathers –*

Fram til no har vi sett naturen si rolle i Dickinson sin poesi som ein stad for frelse og for religiøse opplevingar. Ein stad som er viktigare for poetens kunstnariske skaping enn til dømes det kristne patriarkalske samfunnet som omkransar henne. I Dickinsons natursyn vert denne naturen ein stad som ikkje eksisterer for menneskets nytting, men der den er noko som heller eksisterer for, og som svarar til, noko guddommeleg og himmelsk. Naturen får med dette ei eiga guddommeleg kraft. Som mellom andre Wendy Martin skildrar: «Dickinson saw nature as godlike, as worthy in itself of worship, attention, devotion.» (Martin 2007, s. 86). Innleiingsvis nemnde vi at vi kan sjå på Dickinsons tankar om naturen som noko som både er i tråd med transcendentalismens natursyn, men også noko som skil seg bort frå denne tanken.

Transcendentalistane ser til dømes naturen som ein stad der ein kan finne ei eining med Gud, som Emerson skriv i *Nature*: «Philosophically considered, the universe is composed of Nature and the Soul» (Emerson 2008, s. 2). Dickinson set likevel også naturen som noko framand for mennesket, noko som er gåtefullt og som ein ikkje har fullstendig kapasitet til å trenge inn i og forstå, der naturen er noko som er likegyldig til menneskja. Naturen og skapningane i den, er likevel ei kjelde til inspirasjon, venleik og håp for Dickinson. Dette er eit håp som ikkje kjem frå kyrkjeleg tilbeding under det patriarkalske presteskapat, som vi såg i kapittel tre. Det er heller noko som har eit opphav i det nære, jordlege og personlege, der den enkelte står fritt i forhold til sine eigne kjensler. Dickinsons naturopplevingar vert gjennom eit slikt syn til hjelp når ho utforskar og skildrar både indre og ytre kjensler gjennom sin poesi. Det er nettopp dette som vert naturens hovudpunkt for poeten, heller etter å leite etter ei bakanforliggende meining i naturen sjølv.

Thus, her nature poems do not always look for the meaning behind nature; she does not seek in nature a revelation of God as the Puritans and even the Transcendentalists might have. Nature is its own revelation and worthy of contemplation in and of itself. (Martin 2007, s. 86)

Fuglar og fuglanes song vert ein viktig instans i Dickinson si utforsking av ein slik guddommeleg natur. Dette vert ei utforsking som står i samband med ei skildring av indre kjensler, men også med eit forsøk på å framstille universelle sanningar. Fuglane vert i denne utforskinga ein metafor på mellom anna eit naturleg håp hjå poeten, noko vi skal sjå i tråd med

vår lesing av dikt J254 *“Hope” is the thing with feathers* —. I dette diktet ser vi igjen at fuglesongen i den lyrisk-tradisjonelle venleiksmetaforen også høyrer heime i Dickinsons poesi. Mellom anna ser vi denne metaforen frå ein tanke om ein spontan og impulsiv song som kjem ut frå fuglen, og som her vert uttrykt utan behov for ein lyttar eller ein menneskeleg kritikar. Dei menneska som likevel lyttar til denne songen tek då berre tilfeldigvis del i den venleiken fuglen uttrykker, då fuglen sjølv ikkje er merksemd på den effekten fuglesongen har på den lyttande. Songen har likevel ein eigenskap for lyttaren i at den for henne kan uttrykke og motivere menneskelege kjensler. Eit døme på slike kjensler er nettopp songen som eit uttrykk for eit håp. Ei skildring vi mellom anna kan sjå her i dikt J254. I dette diktet er det den syngjande fuglen sjølv som vert framstilt som håpets kjelde, i det den vert plassert i menneskets sjel til beskyttelse frå kalde vindar og framande hav.

“Hope” is the thing with feathers –
That perches in the soul –
And sings the tune without the words –
And never stops – at all –

And sweetest – in the Gale – is heard –
And sore must be the storm –
That could abash the little Bird
That kept so many warm

I’ve heard it in the chillest land –
And on the strangest Sea –
Yet, never, in Extremity,
It asked a crumb – of Me.

Dette diktet vart skriven i 1861, i ei tid då vi har sett at Dickinson sto på randen til sin største produksjonsperiode. Det er også på denne tida Dickinson får eit nytt syn på si dikting. Ho er no klar for å få andre og meir kritiske tilbakemeldingar på dikta sine enn det ho fekk frå sine næraste, og tek då snart kontakt med mellom andre Higginson. 1861 er som vi veit det året den Amerikanske borgarkrigen braut ut, ein krig som vi har sett hadde sterk påverknadskraft på både Dickinsons personlege og poetiske liv. Vi kjenner dikt J254 som eit av dei mest populære dikta frå Dickinsons samla poetiske verksemd. Det tek del i den av hennar poesi, som saman med dikt som til dømes J712 *Because I could not stop for death*, har fått ein kanonisk plass i den vestlege kulturen. Dikt J254 sine første verselinjer; «*“Hope” is the thing with feathers – / That perches in the soul –*», har gjennom ei slik kanonisering også blitt ein del av den vestlege sitattradisjonen, der desse verselinjene er i dag eit velkjend sitat som ein kan sjå igjen i alt frå

sitatsamlingar til tatoveringar. Tatt ut frå diktet sjølv, og ut frå Dickinsons poetiske produksjon elles, kan denne utsegna sjåast i tråd med den Amerikanske tankegangen om at motiverande sitat og fraser vil inspirere deg til å overgå alt det vonde og at dei vil hjelpe lesaren av sitatet til å oppnå eit betre liv.

Dikt J254 opnar i eit forsøk på å skildre og forklare nettopp eit slikt omgrep av «håp», som med dette vert diktets gjennomgåande tema. Håpet vert her ein metafor for ein fugl, i det det vert definert og besjela som ein «ting med fjør som vaglar seg i sjela». Det vert ein utvida metafor då den også tek ein del i Dickinsons omfattande fugleallegori. Vi kan sjå at det i denne skildringa vert nytta eit poetisk grep i det vi ser ei nemning av «fjør» i staden for at diktet viser direkte til denne fuglen. Dette grepet vert kalla ein synekdoke, då berre ein del av fuglen er skildra i staden for heilskapen som er fuglen i seg sjølv. Ved at diktet opnar med å trekke ein slik assosiasjon mellom håp og fuglar, vert ikkje berre dette fjørkleddet håpet til eit metaforisk bilete på ein fugl, håpet vert med dette også knytt til all symbolikk som heng saman med fuglar og fjør. Gjennom bruken av eit slikt retorisk grep vert koplinga mellom håpet og håpets definisjon uklårt, i det svaret på denne definisjonen vert gåtefull. Diktets svar på kva dette «håpet» er, vert med dette ikkje noko definert og utbrodert, men det er eit svar som er like gåtefullt som det det forsøker å forklare. Håpet vert med ei slik skildring ikkje berre «ein fugl», men det er også «ein ting med fjør», ein definisjon som i seg sjølv innehar fleire moglege tolkingar. Vi kan mellom anna sjå at det i poesien er like vanleg også å skildre andre fjørkleddet skapningar, til dømes englar eller mytologiens sirener, og ut i frå diktets første verselinje er desse ulike forståingane av det fjørkleddet håpet like sannsynlege. Noko slikt gåtefullt og uklårt er noko som karakteriserer heile diktet. Til dømes ser vi også dette gåtefulle i samband med den hyppige bruken av tankestrekar gjennom diktets strofer, der tankestrekane opnar opp for ei utvida tolking av verselinjene. Dette ser vi til dømes i diktets fjerde verselinje, som vi snart skal sjå nærare på. Nettopp på grunn av det gåtefulle, vert diktets første frase då slett ikkje ein konkluderande definisjon av «håp», men heller ei utviding av det mystiske som er knytt til dette abstrakte omgrepet.

Å gjere dette håpet fjørkledd er likevel ikkje den einaste av diktets fugleliknande definisjonar som fører til ei mogleg løysing på diktets gåte. Gjennom diktets første strofe vert håpet tildelt fleire av dei eigenskapane vi assosierer med fuglar: I tillegg til å ha fjørham, vaglar det seg medan det syng på ein ordlaus melodi, til likskap med fuglanes song. Ved å gi eit slikt abstrakt omgrep som «håp» eigenskapane til eit levande vesen då det vert samanlikna med ein fugl, vert dette håpet forsøkt gjort meir definert og levande. I det dette håpet i denne første verselinja også vert skildra som ein «ting», slår likevel metaforen attende, då håpets

flugeliknande livaktighet her også vert tingleggjort og abstrakt. Ei slik tingleggjering er forsterka i bruken av synekdoma vi såg i diktets første strofe, noko som gjer at fuglen i seg sjølv vert gåtefull og mindre definerbar. Dette vert då ei tingleggjering som hemmar fuglemetaforens livaktighet. Med dette kan vi sjå at ei slik besjeling og tingleggjering fører til ein dynamikk mellom dette abstrakte håpet og dei bileta som samstundes vert framkalla av den levande fuglen. Tingleggjeringa av håpet gjer dermed at fuglemetaforen som diktet i utgangspunktet forsøker å skildre, ikkje vert fullbyrda. Håpet kan ikkje definerast berre som ein liten songfugl, det er eit mykje større og meir komplekst og abstrakt omgrep, noko treng ein vidare definisjon om ein i heile tatt kan klare å fastsetje denne gåtefulle kjensla.

«Håpet» som diktet her forsøker å definere, vert som vi nemnde, plassert i den staden som er opphavet til menneskets sterkaste kjensler, nær kjernen av vår eksistens og vårt medvite: Vaglande i sjela. Sjela er den metaforiske staden vi tenker på som den andeleg og personleg delen av eit menneskje, og den vert tradisjonelt sett på som vår udødelege instans; like udødeleg som håpets ustøppelege song. Sjela er også staden for menneskets kjenslemessige og moralske natur, og staden for vår menneskelege identitet – utgangspunktet for våre kjensler. Om vi ser til EDL, ser vi at «soul» vert definert nettopp som sjølvet og som staden for menneskets andeleg essens: Som eit «self; inner being», og som ei «spiritual essence; rational faculty of human; immortal substance in person». Som vi nemnde innleiingsvis er nettopp fuglar eit tradisjonelt motiv for å skildre denne sjelas frie udødelegheit, anten ved at fuglane er dei som fraktar den døde sin sjel til himmelen, eller ved at sjølve fuglen vert ein metafor for dette sjeleleg udødelege. Håpet vert, i tilknytning til denne tradisjonen, også udødeleg, då det her vert skildra som eit aspekt som vert forsterka i det håpet syng ein ustøppeleg song i denne evige sjela. Håpets melodi vert gjennom denne ustøppelege songen då ein evig instans i menneskesjela og dette fungerer nok her i dikt J254 som ei skildring av korleis ei slik kjensle av håp kan kjennast – sterkt og overveldande.

Som vi såg i kapittel to, har tankestrekane i Dickinsons poesi ein funksjon som lesaren bør vere merksemd på i si lesing av dikta. Her i dikt J254 kan vi sjå at bruken av desse tankestrekane til tider nok berre kan lesast som eit formelt grep, særskild i det teikna vert repetert i slutten av nesten kvar verselinje. I denne tilsynelatande formelle bruken av desse teikna ligg det nok ikkje ei utvida tyding, då dei heller får ein enkel funksjon som eit pauseteikn og som ei opning for og mot neste verselinje. Desse tankestrekane vert, som vi nemnde, i forskingstradisjonen lest av nokre Dickinson-kritikarar som nettopp eit slikt reint automatisk eller formelt teikn frå poetens side. Då desse kritikarane, som til dømes Franklin, viser til at bruken av desse teikna er inkonsekvante. I tillegg til denne inkonsekvensen ser ein,

som tidlegare nemnd, også ein stor frekvens i bruken av slike tankestrekar i alt frå Dickinsons brev til nedskrivne oppskrifter, og då desse teikna berre vert sett på som enno ein form for idiosynkrasi hjå Dickinson i hennar uleselege handskrift.⁴⁵ Vi kan likevel sjå at bruken av tankestrekane gjennomgåande i Dickinsons poesi er eit symbol på ei stillheit og nøling, noko som vi også kan trekke inn i vår lesing av dette diktet. Vi vel her likevel å rette vår største merksemd mot dei tankestrekane som vert nytta inni sjølve verselinjene, der desse teikna kan sjåast med ein utvidande og meiningsskapande funksjon. Ei slik lesing gjer vi i tråd med vår tolking av tankestrekane andre stader i Dickinsons poesi, som i til dømes dikt J1585 *The Bird her punctual music brings*, der desse tankestrekane bidrar til å skape ei utdjupa meining i det gåtefulle ved diktet. Her, i første strofe av dikt J254, kan vi sjå denne bruken av tankestrekar som mest påfallande i den fjerde verslinja: «And never stops — at all —». I si skildring av håpets song, vert det først nemnd at songen aldri stoppar, før diktet så stoppar opp i ein pause ved bruken av ein slik tankestrek. Etter denne tankestreken, vert det lagt til ei stadfesting på at denne songen aldri sluttar, «at all», etterfølgt av enno ein slik pauseskapande tankestrek. Teikna motseier orda i denne verselinja ved at tankestrekane skapar eit opphald og ein stopp i teksten, medan teksten sjølv understrekar songens eve. Denne forståinga av tankestrekane bidrar til ei forsterking av det gåtefulle omkring håpet og håpets song, som verken heilt kan definerast eller skildrast, og det vert med dette skapt noko usikkert omkring hevdinga av nettopp denne songens eve. Vi kan likevel også sjå at desse tankestrekane kan inneha ein motsett funksjon: I staden for å skape brå avbrot i tekstens flyt, og då motseie det verselinjene forsøker å skildre, kan vi nok også lese desse teikna som om dei fungerer som ei slags utdjuping og forsterking av denne endelausheita. Der tankestreken i staden for å få rolla som eit rytmisk pauseteikn, heller vert til ein musikalsk fermate. I musikknotasjonen er fermaten eit teikn for ei uspesifisert forlenging av notens lengdeverdi, og som her i dikt J254 gjer at tankestreken heller understreker denne skildringa av songens eve enn å bryte den opp i bråe stopp. Desse tankestrekane kan då likevel også ha den enkle funksjonen av at den utvider dei orda som står mellom teikna, «at all». Som igjen kan sjåast som ei forsterking av noko langstrakt og uendeleg. Ei slik lesing av desse teikna motseier ikkje vår forståing av tankestrekar som eit teikn som symboliserer tapt meining og som ei skildring av eit tomrom, då dei heller fungerer som ei forsterking av dette tomromet. Vi kan med dette knytte dette teiknet til ein tanke om poesien som noko uendeleg og ubestemmeleg, i det at noko som tilsynelatande

⁴⁵ Som Higginson skildrar i «Emily Dickinson's letters»: «The letter was postmarked "Amherst," and it was in a handwriting so peculiar that it seemed as if the writer might have taken her first lessons by studying the famous fossil bird-tracks in the museum of that college town.» (Higginson 1891)

er utolkbart og forsterka aldri stoppar. Ein slik tanke om poesi som noko uendeleg og ubestemmeleg, kan vi sjå igjen i mellom anna dikt som J761 *From Blank to Blank* –, der vi ser ei slik skildring i diktets andre strofe: «It ends beyond / Indefinite disclosed →». Dette er også eit motiv som vi skal gå nærare inn på i kapittel seks i samband med omgrepet *Circumference*, og dette omgrepet i forhold til Dickinsons poetikk.

I dikt J254 si andre strofe, vert denne skildringa av håpet og håpets song flytta frå dei indre hendingane, håpet plassert i sjela, til ytre skildringar av håpet i samband med naturens krefter. Denne strofa skildrar fuglens, eller håpets, søte song – ein song som vert framstilla som om den innehar ei stor kraft. Denne songen er så sterk at den trenger gjennom vindens uling, men det er også ein song som er søtast i denne naturtilstanden. Det vert då her skapt ein dynamikk mellom den søte songen og vindkasta, der stormen forsøker å stilne denne kraftfulle fuglesongen. Stormen kan ikkje gjere fuglen forvirra eller skremt, «abashed», så lenge den sjølv ikkje er «sore», eit omgrep vi her må gå nærare inn på: Om vi igjen ser til EDL, kan vi sjå at «sore» vert definert slik: «sore (-r, -st), adj. Urgent. : Hurting; bruised; wounded. : Hard; difficult. : Fierce; bad; dangerous». Les vi desse oppslagsorda i tråd med artikkelen «Translation and the Emily Dickinson Lexicon» (Hallen 1993), der det vert vist til at Dickinson nytta oppslagsverkets hovudord også for å referere til ordets definerande meiningar, kan vi sjå at alle desse ulike ordboksdefinisjonane av adjektivet er like relevante tolkingar av ordet «sore» slik vi ser det her i dikt J254. Diktets krav til stormen for at den skal kunne undertrykke dette håpets song, er altså at den både må vere alvorleg og vill, men også at den må vere såra. Desse krava vert ikkje fylt av den ulande stormen, då fuglens song likevel fortsett gjennom heile diktet, og då håpet framleis er sterkt hjå lyttaren i diktets siste strofe.

Vi kan sjå at desse to første strofene heng saman både tematisk og formelt. Strofene er ei skildring av håpet og fuglens song, men vi ser også at det er ein viss likskap i verselinjenes ordbruk. Særskild ser vi dette i verselinjenes opningsord, der dei frå linje to til åtte byrjar med dei same orda: «and» eller «that». Vi ser også at denne ordrepetisjonen vert spegla i diktets tredje strofe, der verselinje ti også byrjar med ordet «and». Ein slik repetisjon av ord har ikkje berre som funksjon å kople strofene saman og å skape ein rytmisk flyt i diktet. Vi kan sjå at denne repetisjonen også fungerer som ei forsterking av diktets udefinerbare gåtefullhet, i det desse orda, som vanlegvis har ein definerande og forklarande funksjon, her gjer det meir usikkert kva det er diktet talar om. Vi kan sjå eit døme på dette frå diktets andre strofe, der pronomenet «that» både kan vise til fuglen og til stormen. Det er likevel mest nærliggande å lese diktet slik at «that» i diktets sjuande verselinje viser til stormen i verselinje seks, medan pronomenet i diktets åttande verselinje viser til fuglen i linja før.

Det er først her i diktets andre strofe at håpets gåtefulle definisjon vert fullbyrda, i det denne fjørkledde og syngjande skapningen i den sjuande verselinja vert omtala som ein «fugl». Denne fuglens song vert, som vi allereie har nemnd, skildra som søtast og vakrast i stormen. Vi kan kjenne igjen slike skildringar av den søte fuglesongen frå andre Dickinson-dikt, til dømes J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*, som vi skal sjå nærare på i kapittel seks. Der songen i J1764 vert skildra som søtast ved morgongry, i ein grenseposisjon og i ein overgang til ein anna tilstand, ser vi her i dikt J254 at songen er søtast i, eller mot, ei enkel og ekstrem naturkraft – stormen. Vi kan med dette kanskje sjå ein samanheng mellom denne stormen og andre naturlege element, som morgongryet i J1764, der fuglesongens eigenskapar i dette eine diktet vert overført til det andre, noko som vi ser er gjennomgåande for Dickinsons heilskapelege fugleallegori. Dette håpets song er ikkje berre så vakker at den overdøyver stormen, songen heldt også dei som lyttar til den varme. Håpet innehar med denne skildringa ei kraft som ikkje berre overgår stormens lyd, men som også beskyttar songens lyttarar mot den kalde vinden.

I diktets tredje strofe vert fokus igjen flytta i det vi kan sjå at diktet går frå eksterne skildringar i tredjeperson, mot ein eg-forteljar som skildrar si personlege erfaring med håpet og med stormen. Vi ser her ein mental forflytning frå det indre i diktets første strofe til det nære i den andre strofa, og frå det ytre til det ekstreme og personlege her i diktets siste strofe. Til skilnad frå dei «mange» som vert haldt varme i diktets andre strofe, er det her talarens personlege og einskilde erfaringar med håpets fugl som vert skildra. Fuglesongen som vert omtala i dette diktet overdøyver ikkje berre stormens sterke vindkast og beskyttar songens lyttarar mot stormens kulde, som vi ser frå strofe to, den rekk også langt – til kalde land og framande hav. Dette kalde, framande landet og den varmande fuglesongen vert her satt mot kvarandre i ein opposisjon, der songen fungerer som ein positiv instans, medan landet og havet får negative koplingar. Vi ser også ein kontrast i avstand mellom det framande og fjerne havet og denne songen som er så nær at den har ein plass i lyttarens sjel.

Sjø og hav er to topoi som vi kan sjå er gjennomgåande nemningar i Dickinsons poesi.⁴⁶ Sjølv om poeten ikkje personleg fekk oppleve havet, er dette då eit bilete som likevel står fram i hennar dikting i det havet vert nytta som ei skildring av til dømes mentale rørsler. Det å vere fortapt og å drive retningslaust på ein framand sjø vert mellom anna ein metafor for mental forkomenheit og håplausheit. Vi kan med dette også sjå at havet hjå Dickinson vert knytt til ein

⁴⁶ Om vi ser til *A Concordance to the Poems of Emily Dickinson*, kan vi til dømes sjå at ordet «sea» er nemnd over 100 gongar (Rosenbaum 1964).

tradisjonell litterær havssymbolikk, der havet vert skildra som noko kaotisk, farleg og potensielt dødeleg (Ferber 2007, «Sea»). Tradisjonelt i Dickinson-forskinga er havet knytt til dikttalarens negative indre kjensler, som det å vere fortapt, isolert, knytt til sterk depresjon og så bortetter. Vi ser at kulde og frost også er to slike gjennomgåande metaforar i Dickinsons poesi. Særskild ser vi at land som er kjende for si kulde ofte vert nytta som metafor for kulda i seg sjølv, som vi såg i dikt J80 *Our lives are Swiss*, som vi også skal sjå nærare på i kapittel seks.⁴⁷ Dette er også ein metafor vi også skal sjå nærare på seinare i dette kapitlet i samband med dikt J285 *The Robin's my criterion for Tune* –. Mellom anna ser vi også denne kulda igjen i dikt som J341 *After great pain a formal feeling comes* –, der diktets siste verselinjene nyttar ei slik kulde for å skildre den metale tilstanden hjå diktets talar: «As freezing persons, recollect the snow – / First – Chill – then Stupor – then the letting go —». Som med havsmetaforen vert kulda også eit bilete på negative kjensler og depressive mentale tilstandar, som sorg og det å vere fortapt. Frost og vinter er likevel også noko som for Dickinson står i direkte tilkopling til naturens død, då frosten fører til visnande plantar og at fuglar og dyr forsvinn, og der snøen dekker til og endrar landskapet.

Vi kan nok her i dikt J254 sjå at håpet, eller songfuglen, ofrar seg sjølv for lyttaren i det den er på randen til å bli forvirra og skremd i sitt møte med denne kalde stormen. Likevel set fuglen ingen krav til lyttaren for at ho skal ta glede og varme frå håpets song. Det er her freistande å sjå dette håpet som ikkje set krav til mottakaren i kontrast til den kristne forma for håp og tru. Der den kristne trua har ein etablert tanke om håp i ynsket om ei himmelsk frelse, men for å oppnå eit slikt håp og ei slik frelse, er det krav til den truande om å gi noko attende, til dømes eit offer eller ei offentleg stadfesting av si tru. Eit krav som vi såg i samband med kapittel tre, der Dickinsons sjølv var omringa av eit slikt religiøst samfunn. Vi ser med dette at det, for Dickinson, ikkje er ein krevjande Gud som er kjelda til håpet slik det er skildra her i J243. Håpet i dette diktet er då noko som kan sjåast i kontrast til ein slik tradisjonelt kristen form for håp. Der håpet heller noko naturleg og lite, noko som i motsetnad til denne patriarkalske guden, er kraftlaust i sin eigenart, og som ikkje ein gong ber om smular for å halde songen i live for lyttaren. Håpet syng ein song utan ord, og vi kan med dette sjå at det altså ikkje er framstilt er eit behov for ord for å oppnå eit håp. Dette kan vi igjen sjå i kontrast til det kristne håpet, som har opphav i ein talars ord. Dette er i sildring som vi ser frå til dømes

⁴⁷ Eller som Dickinson skriv i eit brev til Dr. og fru J.G. Holland i november i 1864: «November always seemed to me the Norway of the year.» (L311)

dikt som J324 *Some keep the Sabbath going to Church*, der det er nettopp ei slik tale som karakteriserer den kristne trua: «God preaches, a noted Clergyman –».

Vi kan likevel spørje oss kva dette håpet som vert forsøkt definert her i dikt J254 eigentleg er, og om det likevel er i tråd med den kristne tanken om himmelsk frelse. Ser vi til EDL, kan vi sjå at leksikonets første definisjon av «hope» er: «Mortal desire for obtainable expectations ending at death», etterfulgt av «Desirable expectations for release from bondage». Dette er to definisjonar som vi ser som svært ulike frå dette kristne håpet, då det er eit håp som ikkje kan bli fullbyrda før nettopp etter døden. Desse leksikon-definisjonane av «håp» skil seg då også frå dikt J254 sitt forsøk på å definere dette håpet. I dette diktet er det då ikkje ei skildring av eit særskild håp, men ei universell skildring av korleis eit slikt håp kan kjennast for den som har eller ynskjer ei slik kjensle. Dette gjer dikt J254 til noko som er allment gjeldande, og som like gjerne kan sjåast i samband av håpskjensler knytt til ulike ynskjer i relasjon med den Amerikanske borgarkrigen, som det også i dag kan nyttast for å skildre ei kjensle av håp. Vidare i definisjonen av «håp» i EDL ser vi mellom anna at håpet vert definert som eit ønskje om at noko skal gå i oppfylling, eller å oppnå noko. Slik vi les dikt J254, er det nok ikkje eit slikt ønskje om himmelsk frelse som vert framstilt. I diktet fungerer dette håpet heller som ein beskyttar mot det vonde, som ei positiv kjensle, og ikkje som ein instans som har med trua på framtida å gjere. Håpet i dikt J254 er då framleis noko gåtefullt, og det er uklart kva den som lyttar til håpets song eigentleg ynskjer i det håpet, i form av ein songfugl som sjølv har ei rolle som ein frelsar. Vi ser nok med dette at skildringa av håpets i dikt J254 vert ei skildring som på same tid vert ei forsterking av håpets gåtefulle kraft, samstundes som det er ei skildring av håpets verknad på den som har ei slik sterk kjensle i si sjel.

4.2 *The Robin's my Criterion for Tune* —

Vi kan likevel sjå at «håp» berre er ein av mange positive kjensler som har utspring frå fuglesongen. I vår lesing av Dickinsons skildringar av fuglane sin song, kan vi til dømes også sjå at poeten set denne songen som ein målestokk for si eiga kunst, der denne songens venleik her vert eit bilete på naturens yttarste venleiksform. Dikt J285 *The Robin's my Criterion for Tune* –, kan nok sjåast som ei stadfesting på denne tanken om at Dickinson finn ein slik inspirasjonen til venleik i naturen. Vi kan likevel her også sjå eit utsegn om at eit slikt venleikskriterium ikkje er noko som er allment gyldig, men heller noko som til dels er personleg og avhengig av andre omstende. I dette diktet ser vi at talaren identifiserer seg med ulike naturlege instansar, og vi kan med dette også sjå at diktet tek opp eit spørsmål om

identifikasjon i tråd med ei slik venleiksvurdering, då ho ikkje sjølv er klår på sin identitet og sitt opphav.

The Robin's my Criterion for Tune –
Because I grow – where Robins do –
But, were I Cuckoo born –
I'd swear by him –
The ode familiar – rules the Noon –
The Buttercup's, my Whim for Bloom –
Because, we're Orchard sprung –
But, were I Britain born,
I'd Daisies spurn –
None but the Nut – October fit –
Because, through dropping it,
The Seasons flit – I'm taught –
Without the Snow's Tableau
Winter, where lie – to me –
Because I see – New Englandly –
The Queen, discerns like me –
Provincially –

Her i dikt J285 kan vi sjå at fuglane spelar ei viktig rolle for diktets talar i det ho tek for seg venleiken og venleikens definisjon. Diktets «eg» omtalar i desse første verselinjene raudstrupens song som sin «Criterion for Tune», ein fuglesong som med dette vert eit krav for den beste og venaste musikken. Dette er eit krav som vert klårare då ho sjølv identifiserer seg med songfuglane, i det ho gir seg det same opphavet som desse fuglane, som vi kan lese ut i frå diktets andre verselinje. Vi kan sjå ein slik identifikasjon med fuglar i eit litteraturhistorisk perspektiv, der poetar heilt sidan mellomalderen har identifisert seg med songfuglar, der dei har samanlikna fuglanes song med sin poesi. Som vi har nemnd tidlegare, ser vi slike litterære referansar gjennomgåande i Dickinsons poesi, der vi kan sjå dette som at ho medviten set seg og si dikting inn i ein omfattande litterær tradisjon, og at ho då også let si eiga dikting gå ut i frå denne tradisjonens normer. Vi kan også her i dikt J285 sjå at det vert eit fokus på identitet og personleg vekst, då diktets talar set sitt opphav som semd med raudstrupens. Denne veksten vert her skildra som «grow», eit ord som tyder både vekst og utvikling. Å nytte eit ord som viser til ei slik vekst, peiker på ei side fram mot at diktets talar seinare identifiserer seg med blomar, men vi kan også sjå dette med å vekse som noko som viser til ei personleg, men også ei poetisk vekst, og ei endring frå ein tilstand til ein anna. Ein slik personleg vekst og utvikling, er nok noko vi kan setje i samband med at det vert vist ein usikker identitet hjå diktets «eg», særskild då ho nettopp identifiserer seg med både fuglar og blomar. Vi ser vidare i diktets neste

verselinjer at det vert satt opp ein anna fugleart som ein kontrast til denne songfuglen: Gauken, som verken har raudstrupa si flotte fjørdrakt eller hans vene song.⁴⁸ Ved at diktets talar også samanliknar seg med ein slik fugl, kan vi kanskje sjå noko usikkert omkring hennar definisjon av sin identitet, noko som igjen vert kopla til ein tanke om utvikling og endring. Vi ser då vidare at diktets «eg» likevel meiner at om ho hadde vore ein slik gauk, hadde ho heller følgd denne fuglearten sine venleikspreferansar. Desse første verselinjene i dikt J285, kan med dette nok lesast som ei skildring av at estetisk smak er noko som heng saman med opphav og miljø, og at det heller er dette som bestemmer kva ein reknar som vakkert enn at ein har ei individuell og uavhengig dømmekraft.

Om vi ser til Dickinsons samla diktverksemd, ser vi at raudstrupen er den fuglearten ho nemner flest gongar. I *A concordance to the Poems of Emily Dickinson* kan vi telje at fuglen er nemnd over 40 gongar i Dickinsons dikt (Rosenbaum 1964). Til skilnad frå til dømes bobolinken som vi ser er knytt til ein tanke om opprør og trass,⁴⁹ er raudstrupen ein fugl som vert knytt til mange fleire ulike roller i Dickinsons poesi. Raudstrupen vert likevel oftast samanlikna med menneskeleg verksemd, då han vert tillagt roller som gjer fuglen menneskeliknande. Vi ser til dømes noko menneskeleg ved denne fuglen i dikt som J1483 *The Robin is a Gabriel*. I dette diktet vert raudstrupen, i tillegg til å sjåast i samband med det himmelske, samanlikna med «the New England farmer». Nær gjennomgåande i Dickinsons poesi er raudstrupen også omtala som ein «han». Dette kan mogelegvis ha grunnlag i at det er vanskeleg å skilje hann- og hofuglane i denne arten frå kvarande då dei har lik fjørdrakt, men vi kan også sjå det at Dickinson skildrar denne fuglen som ein «han», som ein måte å skilje raudstrupen frå diktets «eg» og hennar kvinnelege identitet.

Ei slik samanlikning mellom diktets talar og ulike naturlege instansar som vi ser her i J285, er noko som vert fortsett vidare i dei fire neste verselinjene. Her vert samanlikninga med fugleartar erstatta med blomar, der den kvardagslege smørblomen også får ei slik rolle som noko av den ypparste venleik og som noko diktets talar identifiserer seg med. Ho seier vidare at om ho hadde vore knytt til ein anna kultur, «But, were I Britain born,» hadde ikkje desse små markblomane gitt henne den same estetiske gleder. Som ved diktets fire første verselinjer, kan vi nok lese denne samanlikninga som ei skildring av at det nære og personlege har sterk påverknad på den individuelle si estetiske smak. Dikt J285 er med dette eit dikt som tek opp i

⁴⁸ Gauken er også kjend for at den kaprar reira til andre fuglar, som til dømes nettopp raudstrupen. Der gaukeungane då vert oppdradd av uvitande raudstrupeforeldre. Vi kan nok med dette sjå ein tanke om framandgjering her i dikt J285 og ei forsterking av spørsmålet om identifikasjon hjå diktets talar.

⁴⁹ Ein fugleart som, til skilnad frå raudstrupen, Dickinson berre nemner rett over 10 gongar.

seg spørsmål om identitet i samband med estetisk smak. Både i det at diktets talar identifiserer seg med og knyt seg til instansar som er ein del av hennar lokale natur, men vi kan også sjå ein slik identifikasjon i det ho skil seg frå andre kulturar. Med dette set diktets «eg» seg sjølv i kontrast til desse andre kulturane, og skapar slik ein definisjon av seg sjølv ved hjelp av negasjon og unntak. Vi ser ein slik definisjon særskild i det omgrepet «Britain» vert sat opp som ein kontrast til slik diktets «eg» ser sin identitet, som noko som er «New Englandly». Likevel kan vi også sjå dette landet Storbritannia som ein metafor for noko kongeleg og aristokratisk, særskild i samband med at diktet omtalar og identifiserer seg med «The Queen». Sidan diktets «eg» ikkje er «Britain born», og ikkje identifiserer seg med ein slik kultur, men likevel ser ho også noko semd mellom seg sjølv og «The Queen», då dei begge dømmer «provincially» – dei er båe trongsynte og dømmer lokalt etter heimen. Det vert med dette skapt ei spenning i denne motsetnaden, i det diktets talar også identifiserer seg med *New England*, i kontrast til det arkaiske gamlelandet.

Som vi har nemnd i samband med fleire andre av Dickinsons dikt, er snøen og vinteren her i dikt J285 noko som innehar tankar om negativitet og død. Snøen vert her likevel også noko som stiller eit slikt spørsmål om identitet, i det diktets «eg» ser denne som noko framandt for henne sjølv, og som då vert noko ho identifiserer seg med på same måte som fuglane og blomane. Snøen dekker til dømes over enga, den staden som talaren ser som sitt opphav, og den vert med dette eit bilete på død og på fuglar og blommar sitt fråvær, då den ligg framføre diktets talar: «Winter were – lie to me – ». Vi kan i denne strofa også forstå ordet «lie» som «løgn», og då lese dette som om vinteren og snøen skjuler noko i det den nettopp dekker over naturen. Dette ordet kan også tyde «ligge», som då vert ei skildring av noko som ligg framføre diktets talar. Ei slik skildring kan vi sjå igjen i ordet «tableau», som vert nytta tidlegare i diktet, der ordet nettopp tyder ei scene eller eit tablå. Gjennom slike skildringar kan vi då sjå at vinteren framstiller noko, noko anna enn det diktets talar identifiserer seg med, noko som då også skjuler det opphavlege landskapet, og gjer dette landskapet framandgjort og gåtefullt. Dette er ei tolking vi kan sjå igjen frå andre framstillingar av vinteren i Dickinsons poesi, som vi mellom anna såg i samband med dikt J254 *“Hope” is the thing with Feathers* –, der kulde er knytt til noko faretruande som kan sjåast som ein opposisjon til fuglens håpefulle song.

I sin heilskap omfamnar dikt J285 årets gong, der alle årstidene vert skildra gjennom diktets verselinjer. Gauken og småfuglane er, som vi alle kjenner, eit klart vårteikn, då dei på denne tida gjer sitt tilvære klårt ved å manifestere sin song i naturen. Så kjem sommaren, og enga vert dekkja av markblomar. Etterfølgt av hausten, med modne net, før snøen og vinteren tek over og dekker til landskapet i dei siste verselinjene. Vi kan sjå ei slik skildring av

årstidenes rundgang i samband med Dickinsons omgrep om Circumference, der årstidene med dette vert ein naturleg manifestasjon av denne sirkulære rørsla. Årstidenes gang er også eit symbol på ein evighet, då dei viser ein evig repetisjon av naturens rørsler i si naturlege endring av landskapet. Årstidene er kortvarige i den evige heilskapen, som vi kan sjå frå diktets tolvte verselinje, «The seasons flit – I'm taught». Denne skildringa av årstidenes rørsler som noko flyktig, «flit», er også ei nemning som gir oss assosiasjonar til fuglane og til deira kjappe og lette rørsler. Vi kan til dømes sjå dette omgrepet som eit tilvising til fuglanes migrasjon om hausten, noko som igjen vert ei tilvising til årstidenes rørsler

Som vi nemnde i samband med vår lesing av diktets første verselinjer, kan vi sjå at dikt J285 tek opp eit tema om identifikasjon. Vi kan mellom anna sjå dette i den hyppige gjentakninga av ord som «I» og «me», som fører til at diktets talar kjem i fokus i diktet, og som gjer diktets skildringar til noko som er nært og personleg. Vi ser også at dikt J285 er forklarande og skildrande, noko som vert forsterka av bruken av ordet «because», som vi kan sjå at vert gjentatt heile fire gongar som verselinjenes opningsord. Vi kan nok sjå at dette omgrepet fungerer som ei forklaring på denne identifikasjonen med naturens skapningar og naturlege element, noko som tilsynelatande ikkje har mykje til felles med den menneskelege talaren. Men, vi kan også sjå at ordet «but» fungerer som ein opposisjon til denne forklaringa, då det viser til ein usikkerhet i denne identifikasjonen og i utforskinga diktets talar gjer av seg sjølv. I det diktets «eg» identifiserer seg med ein songfugl i diktets første verselinjer, kan vi setje også dikt J285 i eit metapoetisk perspektiv, då vi ser poetiske skildringar av slike songfuglar som ein metafor for poesi og poetisk produksjon. Vi kan med dette sjå at poesien tematiserer seg sjølv i dette diktet. Ved at diktets «eg» også problematiserer spørsmål om identifikasjon og smak, vert dette også spørsmål som vert satt til det poetiske og til diktarens krav til sin eigen poesi. Vi kan med dette sjå at dikt J285 er eit dikt som tek opp i seg eit spørsmål om venleiken i samband med identifikasjon, der ein slik identifikasjon med det naturlege, som til dømes fuglane, skil hennar estetiske smak frå noko anna. Dette andre er noko ho forsøker å skilje seg vekk frå, men som ho samstundes ser at ho ikkje heilt kan bryte koplinga til, då hennar opphav og kultur har ein stor påverknad på hennar identitet og hennar dømmekraft.

4.3 *One Joy of so much anguish*

I Dickinsons poesi kan vi likevel også sjå at fuglesongen ikkje berre er knytt til positive kjensler av venleik og inspirerande håp for dei som lyttar til denne songen, slik vi her såg fuglesongen skildra i dikt J254 "*Hope*" is a thing with feathers – og i dikt J285 *The Robin's my*

Criterion for Tune. Fuglane sin song har også ei kraftig påverknadskraft på lyttarens andre rørsler, då den innehar eit potensiale også til sterke negative kjensler. Vi kan sjå dikt J1420 *One Joy of so much anguish* som eit døme på ei slik skildring av korleis den vene fuglesongen kan framkalle også negative kjensler hjå den som lyttar til den, kjensler som er knytt til ei håplause og til ei djup smerte.⁵⁰

One Joy of so much anguish
Sweet nature has for me
I shun it as I do Despair
Or dear iniquity –
Why Birds, a Summer morning
Before the Quick of Day
Should stab my ravished spirit
With Dirks of Melody
Is part of an inquiry
That will receive reply
When Flesh and Spirit sunder
In Death's Immediately –

Vi kan her i J1420 lese at det for diktets talar vert knytt sterke kjensler til det å lytte til fuglane sin song. Desse er skildra som kjensler av ekstrem glede, som er så kraftige at dei går frå noko som er knytt til lukke, til å bli pinefull i sin verknad på lyttaren. Ei slik kjensle har sitt opphav i fuglanes morgonsong om sommaren, som for diktets «eg» får ein effekt som kjennes som skarpe knivstikk på hennar sjel, ei sjel som allereie er overvelda på grunn av naturens intrykksfulle venleik.⁵¹ Denne kjensla som diktets talar får frå fuglanes song vert med dette knytt til noko håplaut; «despair». Dette er ei håplause vi nok kan sjå i samband med andre av Dickinsons dikt der fuglens song er ei kjelde til eit håp, til dømes i J254 *“Hope” is a thing with feathers* –, som vi såg på tidlegare i dette kapitlet. I dikt J254 vert fuglens song sett som ei kjelde til nettopp ei slik sinnstilstand av håp hjå lyttaren, ei kjensle som innehar ei kraft til å overvinne lyttarens negative kjensler og tankar. Her i dikt J1420 vert denne kjensla av håp og lukke, på ei anna side, knytt til noko negativt i det den er så sterk at den går over til å bli pinefull for den som lyttar til fuglesongen. Håpet lyttaren kjenner frå fuglens song, som vi såg denne kjensla skildra i dikt J254, har ikkje lenger ein slik positiv og overvinnande effekt på

⁵⁰ Ei handskriven utgåve av dette diktet kan vitjast på URL: <https://acdc.amherst.edu/object/asc:8409/asc:8416> (logg inn som Guest). Her ser vi igjen eit døme på at Dickinson har hatt ulike alternativ til ord i diktet, særskild ser vi dette i den sjettestavelinje der ulike ordforsøk går over til den andre sida av arket.

⁵¹ Vi kan gjennom vår lesing av Dickinsons poetiske skildringar av fuglanes song sjå at nettopp ei slik skildring av fuglesongen om morgonen er eit favoritttopos for poeten, og eit tidspunkt som går igjen i dikt som til dømes J783 *The birds begun at Four o'clock* –, eller J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*, som vi skal sjå nærare på i kapittel seks.

henne, då fuglesongen her heller bidrar til å forsterke dei negative aspekta ved lyttarens tilvære.⁵²

Denne sterke sinnstilstanden som oppstår, og som kjem ut frå ei slik overveldande kjensle av glede, er likevel noko diktets «eg» forsøker å halde seg unna her i J1420. Dette kan vi sjå frå diktets tredje verselinje, der talaren samanliknar sin avsky til denne songen med ei kjensle av nettopp ei slik håplausheit. Med dette vert skildringa av denne lukkekjensla fleirtydig, som vi ser i diktets fjerde verselinje: «I dear iniquity –». Tankestreken som endar denne verselinja bidrar til å forsterke ein slik fleirtydigheit då den, som vi har sett i tråd med bruken av dette teiknet elles i Dickinsons poesi, innehar eit potensiale for meiningsutviding. Som vi også kan sjå frå andre av Dickinsons fugledikt, til dømes J1279 *The Way to know the Bobolink*, som vi skal gå nærare på i neste kapittel, og J285 *The Robin's my criterion for Tune* –, som vi såg på tidlegare i dette kapitlet, kan vi sjå at ein type umoralsk og heidensk oppførsel vert hylla hjå desse fuglane. Ved at fuglen er omsynslaus, at han motstår og uroar sine overordna og då går mot dei ortodokse lovene, skapar han eit rom for kreativitet og poesi. Ut i frå eit slikt standpunkt som vi har sett frå desse andre dikta, kan vi tru at denne verselinja, «Or dear iniquity –», viser til at diktets talar her i dikt J1420 nettopp har dette umoralske kjært. Vi kan også sjå at ordet «Dear» vanlegvis vert nytta som ei opning på ein tiltale, anten i brev eller munnleg form. Med ei slik forståing av dette ordet, kan vi då tenke oss at denne verselinja også opnar opp for ei slik tiltale mot «iniquity». Dette er ein tiltale som, ved hjelp av tankestreken, vert utvida til å omfamne resten av diktet og dei spørsmåla som vert stilt der.

Diktets talar si kjensle om noko urettvist vert fortsatt i dei vidare verselinjene, der ho ynskjer eit svar og ei forklaring på desse kjenslene. Diktets «eg» skuldar fuglen i å knivstikke henne med sin song, i det diktet skildrar at det fuglane angrip er hennar sjel. Vi kan sjå at ei slik skildring vert særskild interessant om vi set dette diktet opp mot dikt som J254, der fuglen og fuglens song nettopp vert plassert i denne talarens skjel. Talarens skulding her i dikt J1420 er likevel noko som ikkje har ei løysing i noet, då ho meiner at denne skuldinga ikkje kan svarast før sjela skil seg frå menneskekroppen. Det vert med dette ei skildring av at fuglane knivstikk hennar sjel med sin vene song og med sine skarpe og melodiose tonar, ei sjel som er fortvilt på grunn av denne overveldande venleiken. Denne skuldinga frå talarens side, kan nok også sjåast som eit retorisk spørsmål, då talaren sjølv meiner at det ikkje kan svarast på før ånda skil seg

⁵² Eit anna av Dickinsons dikt som skildrar fuglesongen som noko smertefullt, er dikt J348 *I dreaded that first Robin, so*. Her framstiller diktet ulike vårteikn som påskeliljenes blomstring og raudstrupens første song som ei pinefull oppleving for diktets talar, der ho forsøker å overkomme desse vonde kjenslene: «Not all Pianos in the Woods / Had power to mangle me –».

frå menneskekroppen. Dette er noko som ikkje vil skje før døden inntreff, som vi ser i frå diktets siste verselinjer: «When Flesh and Spirit sunder / In Death's Immediately →». Vi ser med dette at talaren her i dikt J1420 ikkje har ei direkte løysing på denne smerta fuglane gjer på henne, men at ho heller ser ei slik smerte som ein del av sitt dødelege liv. Vi kan med dette sjå ei forsterking av denne skuldinga, i det diktet endar med nok ein tankestrek, som opnar opp mot ei gåtefull løysing på diktets problem. Diktets talar ser sjølv ikkje ei løysing på den sterke smertekjensla ho kjenner frå fuglesongens venleik, då ho heller ikkje forventar at denne kjensla skal stanse før døden inntreff. Så lenge dette sjelelege og kroppslege heng saman, vil det for lyttaren vere smerte forbunden med fuglesongen. Som vi har sett frå andre dikt som skildrar fuglanes song, kan vi sjå at fuglane sjølve ikkje er medvitne på den effekten dei har på den som lyttar til denne songen. Vi kan ut i frå denne samanlikninga frå Dickinsons andre fugleskildringar, sjå at den smertekjensla som vert skildra her i dikt J1420, ikkje er noko som er medvite frå fuglane si side, då dei sjølve ikkje syng for å påverke denne lyttaren. Desse kjenslene som kjem fram frå fuglane sin song, er heller noko som oppstår i lyttaren sjølve, og som er noko som er sterkare knytt til hennar eigne kjenslemessige reaksjon på denne songen i seg sjølve.

Ei slik poetisk skildring av ei sanseerfaring som oppstår i lyttarens indre, kan nok her sjåast i samband med ei skildring av det poetiske og av kunstens effekt på eit publikum. Som med dei andre av Dickinsons dikt som skildrar fuglen sin song, kan vi her også sjå denne framstillinga i eit metapoetisk perspektiv, der fuglesongen vert ein metafor på kunsten i seg sjølve. Dette er noko vi kan sjå i tråd med dei andre dikta vi her har sett, der Dickinson, gjennom å skildre fuglesong, også skildrar noko som kan sjåast i relasjon til kunst og kunstnarisk skapnad. Med dette ser vi også at desse dikta vert ei framstilling av kunstens effekt på publikum, der vi då ser at kunsten sjølve ikkje er ansvarleg for dei kjenslene av venleik og smerte den har potensiale i å skape hjå lyttaren.

4.4 Venleik og smerte

Gjennom desse tre dikta; J254, J285 og J1420, har vi sett at fuglen og fuglesongen innehar eit potensiale til ekstreme kjensler hjå den som lyttar til denne songen. I dikt J254 "*Hope*" is the thing with feathers – vert til dømes ei slik kjensle skildra som eit håp, i det fuglesongen vert sett i kontrast til mektige naturkrefter. Krefter vi frå Dickinsons poesi elles, kan sjå som metaforar for negative og undertrykkande kjensler. Fuglen vert i dette diktet plassert i lyttarens sjel, der den syng sin song som overvinn alle ytre farar, men der den likevel ikkje vil ha noko attende frå lyttaren. Vi ser ei slik skildring av fuglesongen som ei skildring av sjølve songens

kraftfulle styrke, noko vi i samband med litteraturtradisjonen kan setje i eit metapoetisk perspektiv. Vi ser med dette også at dikt J254 vert ei skildring av kunstens eiga kraft, og av det potensialet som ligg i kunstens venleik. Ei slik skildring av venleiken vert fortsett i dikt J285 *The Robin's my Criterion for Tune* –, der ikkje berre fuglens song vert sett som eit venleikskriterium for diktets talar, men der denne songen og venleiken også vert knytt til eit spørsmål om identitet og estetisk smak. Fuglane som ei kjelde til ein slik identitet er til dømes noko vi skal sjå nærare på i neste kapittel, i samband med dikt J1279 *The way to know the Bobolink*. Vi kan likevel også sjå at desse kjenslene som fuglanes song har potensiale til å skape hjå den som lyttar til denne songen, kan gå frå noko som er vakkert, til noko overveldande og smertefullt. Som vi såg i samband med dikt J1420 *One Joy of so much anguish*. I dette diktet vert fuglesongen skildra som knivstikk på lyttarens sjel, ei smerte og ei kjensle av håplause som ikkje kan løysast før døden.

I det vi set fuglesongen i desse dikta i eit metapoetisk perspektiv, kan vi då sjå ei framstilling frå Dickinsons side om at kunsten sjølve ikkje er ansvarleg for lyttaren eller lesarens reaksjonar på denne. Det vert her ei skildring av eit venleiksmål, som er så ekstremt at det går over til å vere sublimt og smertefullt, då venleiken sjølve vert overveldande for publikum. Ei slik skildring kan vi også i sjå samband med dikt J1764 *The saddest noise, the sweetest noise* i kapittel seks, der fuglens song vert samanlikna med den dødelege sirensongen. Vi ser også nærare på songens venleik i neste kapittel, der skildringa av denne vert knytt til noko magisk. Fuglesongen vert for Dickinson ei kjelde til og ein motivasjon for venleik, ein venleik som då har potensiale til å bli til noko smertefullt. Fuglen står likevel utanfor desse kjenslene, då den berre syng for si eiga del. Ei slik framstilling er noko vi også kan sjå i samband med Dickinsons poetikk. Emily Dickinson skreiv nær 2000 dikt, der ho berre offentleggjorde ei lita handfull av desse. Ei publisering vi ikkje kan vite om var medviten frå poetens side, eller om dei vart sendt til trykk av andre. Vi ser med dette ei slags ansvarsfråskrivning i det fuglen vert skildra til å synge berre for seg sjølv, utan eit behov eller eit ynskje om ein lyttar. På same måte som Dickinson då produserte dikt tilsynelatande berre for sin eigen del. Vi kan med dette sjå denne songen og desse dikta som noko som er ekstremt i sin intimitet, samstundes som den likevel har ei sterk påverknadskraft på den tilfeldige lyttaren.

5. Magisk inspirasjon frå songfuglens opprør

5.1 Songfuglen si rolle i litteraturhistoria, og i Emily Dickinsons poesi

Fuglar og assosiasjonane som er knytt mellom dei og det menneskelege sjelelege livet, er ikkje den einaste historiske samankoplinga vi kan sjå mellom fuglar og menneskelege rørsler. Som vi nemnde innleiingsvis, har fuglesongen heilt sidan antikken vore knytt til tankar om det poetiske, og til poetens kunstariske skaparkraft. I til dømes artikkelen «Romanticism's singing bird» (1974) skriv Frank Dogget om fuglemotivet si utvikling frå antikken fram til romantikken, og om dette motivet si samankopling med poesien litteraturhistoriske utvikling. Doggett viser at songfuglen vert eit bilete på poetens tankar og på hennar idealisering omkring kunsten, der fuglen også etter kvart vert ein direkte metafor for poeten sjølv. I antikken kan vi til dømes sjå fuglane si viktige rolle for kunsten i mellom anna Aristofanes sitt skodespel *Fuglane* (skriven om lag 434 f.Kr.). I Vergils diktverk *Georgica* (frå om lag 29 f.Kr.) vert også denne koplinga mellom fuglar og det poetiske skildra, til dømes då Orpheus si sorgkjensle vert omtalt som nattergalens sørgjesong. Vidare i artikkelen skriv Doggett om at fuglesongen i middelalderens songpoesi først og fremst vart kopla med kjærleikssongar, der dei provençalske poetane fortset denne analogien mellom poet og fuglesong. Seinare, fortel Doggett, skildrar Milton Shakespeare som ein syngjande fugl, og slike samanlikningar mellom songfuglen og poeten fører etter kvart til at metaforen vert snudd om: Dersom poetar kan bli framstilt som syngjande fuglar, kan også fuglar sjåast som poetar. Dette poetiske biletet ser vi i til dømes i Sir Philip Sidney sin sonett *The Nightingale – as soon as April bringeth*, der nattergalen vert skildra som ein syngjande poet som «Sings out her woes, a thorn her song book making». I den seinare romantikkens tankar om poesi og venleik, vert ikkje berre fuglen sett på som ein poet, men som ein meister og ein overordna i kunsten. Vi kan til dømes sjå dette hjå Keats, mellom anna i hans dikt *Ode to a Nightingale* og hjå Coleridge i *The Nightingale: A Conversation Poem* – der nattergalen vert skildra med likskap til ein menneskeleg poet og der fuglens song vert skildra som venleikens ytterpunkt.⁵³ Doggett skriv at Romantikkens poetar såg songfuglen som eit døme på ein naturleg og spontan kreativitet, og som eit døme på den kreative og vakre rørsla til den abstrakte naturen.

⁵³ Vi kan frå L261 sjå at Dickinson var kjend med Keats si diktning: «For Poets – I have Keats». Dickinson viser i seinare brev til Keats fuglediktning, til dømes i L1034, der ho snakkar om «Keats' bird». Dickinson-forskarar som mellom andre Sharon Cameron har til dømes også sett at Dickinsons dikt J1068 *Further in summer than the birds* viser til Keats dikt *Ode to Autumn*.

Songfuglen vert med dette også eit bilete på naturens stemme, i det songen representerer ikkje berre fuglen sjølv, men heile naturens venleik.⁵⁴

Songfuglane får med ei slik metaforisk tilknytning til ei rolle som nokon som kan inspirere dei menneskelege poetane. Det vert ei rolle som kan samanliknast med antikkens muser, der romantikkens poetar heller ser til songfuglen, med si nære kopling til naturen, enn til den tradisjonelle, fråverande og meir menneskjeliknande muse-skikkelsen.⁵⁵ Songfuglen vert gjennom denne metaforen eit bilete på diktarisk kreativitet og eit bilete på eit poetisk høgdepunkt. Fuglen vert med dette tiltala som om den er ein naturleg kunstnar, då den for poeten fungerer som ei sann kreativ kjelde til inspirasjon. Fuglane er i denne tankegangen også ein del av naturen, då dei er ein organisk skapnad som spelar ei rolle i den naturen som var så meiningsfull og viktig for desse romantiske poetane. Fuglen har likevel ikkje berre blitt sett på som ein naturleg poet. I tidleg romantikk representerer songfuglen ein instans av, og ei stemme for, den naturlege verda, som vi også kan sjå hjå til dømes Wordsworth sin tanke om naturen som eit opphav til ein spontan og overveldane kreativitet: «For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings».⁵⁶ Dei romantiske poetane vart inspirert av desse eigenskapane til fuglen, då dei si poetiske skapnad prioriterte kvalitetar som spontanitet, originalitet, og hadde ekspressiv fridom som målestokk for kunsten. Som vi ser i Abrams *The Mirror and the Lamp* (Abrams 1971) skal poesien i romantikken vere ekspressiv og ikkje mimetisk. Ein slik tanke om at poeten er ein lampe som observerer– og kastar lys på naturen, kan vi også finne hjå Dickinson, til dømes i dikt J883 *The Poets light but Lamps* —.

Vi kan nok sjå denne tanken om individualitet hjå Dickinson i tråd med hennar tankar om poetisk inspirasjon. Som vi mellom anna kan sjå ut i frå poetens bruk av uortodokse motiv,

⁵⁴ Den romantiske rørsla etablerte seg i Nord Amerika først på byrjinga av 1800-talet, og vi kan sjå at den romantiske tankegangen vart aktuell i eit samfunn som har eit ynskje om å bryte laus frå strenge religiøse tradisjonar. Romantikken var også mellom anna eit filosofisk grunnlag for den amerikanske Transcendentalismen som oppsto i New England. Denne Amerikanske Romantikken var til ein viss grad framleis aktuell i den tida då Dickinson kom fram til si poetiske form. Vi kan mellom anna sjå at Dickinson, i si poetiske skaping, finn støtte frå romantikkens haldningar til eit formelt regelbrot, det fridomselskande og spontant originale, men også i dei motsetnadane som fører til ei skildring av emosjonell desperasjon like mykje som optimisme. Det at vi i romantikkens estetikk også kan finne igjen ei hylling av det isolerte sjølv, nokon som skil seg sjølv frå det andre, er også noko vi kan sjå igjen i vår lesing av Dickinsons poesi. Som i den Romantiske tanken, ser vi også at Dickinson skildrar at mennesket står i ein større samanheng som omfattar samfunnet omkring henne, naturen og Gud, samstundes som ho søker ei tilbakeføring til noko opphavleg. Dickinson ser, som dei romantiske poetane, at naturen er noko som må tolkast og forståast, og naturens utemde venleik vert også for Dickinson noko sublimt og inspirerande (EDE «Romanticism»).

⁵⁵ Dickinsons første dikt som vi kjenner til, opnar med ei slik tradisjonell påkalling på musene: «Awake ye muses nine, sing me a strain divine, / Unwind the solemn twine, and tie my Valentine!» (J1). Dette diktet var skriven i 1850, og som vi kan sjå, er dette diktet då forsøkt skriven i ein meir tradisjonell poetisk form og med eit meir konvensjonelt tema enn det vi kan sjå i Dickinsons seinare dikt.

⁵⁶ Som Wordsworth skriv i opninga til 1800-utgivinga av *Lyrical Ballads*.
URL: <http://www.bartleby.com/39/36.html> [05.2013]

hennar uregelrette og idiomatiske språkbruk og elliptiske språk. Frå ein slik leik med ein etablert poetisk form, kan vi nok tenke oss at det er nettopp denne endringa og utbrytinga av dei faste normene som ei kjelde til poetisk skaping og inspirasjon hjå Dickinson. Poetiske endringar som har blitt forsøkt fastsett og normalisert av mange av dei som har forsøkt å forstå dikta hennar, men som likevel trenger gjennom og bryt ut frå alle normaliseringsbehov. Vi skal her sjå på fuglearten bobolink som nettopp ei poetisk skildring av ei slik trong til å bryte med normer og reglar, ei skildring av eit regelbrot som nettopp fører til spontan og livshyllande song.

5.2 *The way to know the Bobolink* fuglar som inspirasjon til individualitet og poetisk skaping

Emily Dickinson finn, som vi har nemnd tidlegare, inspirasjon til sin poetiske skaparkraft i den naturen ho utforskar og er omringa av i områda rundt heimen i Amherst. Ein inspirasjon vi tydeleg kan sjå igjen i hennar dikting. Årstidenes gang og naturens store omskiiftingar var mellom anna eit tema ho skildra i si dikting, men særskild er det naturens små skapningar som småfuglar, insekt og blomar, som er ei kjelde til stor inspirasjon for Dickinson. Fuglar er eit særskild interessant døme på ein slik form for inspirasjon i det deira utsjånad, oppførsel, og særskild deira song, vert eit bilete på den ypparste venleik og ein målestokk som ho rettar sin poesi mot. Vi såg ei slik skildring til dømes i kapittel fire, der fuglanes song vert framstilt som eit opphav for sterke kjensler for den som lyttar til denne songen.

Bobolinken er eit døme på ein av desse fugleartane som var velkjende for poeten, og som vert ein inspirasjon for hennar poesi. Dette ein av dei mange fuglane Dickinson stadig kunne sjå i hagen og i åkrane rundt familiens Homestead, og som er ein av dei artane som føl årstidene i sin migrasjon frå nord til sør. Som vi nemnde innleiingsvis, kan vi nok sjå nokre felles skildringar mellom Higginson sitt essay «The Life of Birds» og dei aspekta Dickinson særskild trekk fram ved desse fuglane, til dømes deira preferanse for lokale artar og deira tiltrekking til fuglanes gåtefulle song. Bobolinken er ein art i sporvefamilien og ein fugl som var eit vanleg syn i Amherst på byrjinga av 1800-talet, men som i løpet av dette hundreåret vart utryddingstrua (Dickinson 2010). Dette er ein trekkfugl som har hekkeområde i Nord-Amerika og som trekk til midten av Sør-Amerika om vinteren. Det er også ein fugl vi finn igjen fleire stader i Dickinsons poesi, til dømes i dikt som J755 *No Bobolink – reverse His Singing*, der fuglesongen vert skildra som noko som har ein smertestillande effekt for den modige bobolinken. Eit anna døme på dette motivet er dikt J1591 *The Bobolink is gone* –, der fuglen vert framstilt som ein distraksjon og ein opprørar mot «The Presbyterian Birds», eit

dikt vi skal sjå nærare på seinare i dette kapitlet. Eit tredje dikt som omhandlar bobolinken, og som er særskild interessant å sjå på i forhold til Dickinsons poetiske skaping, er dikt J1279 *The Way to know the Bobolink*, der fuglen er skildra som ei opprørskraft og ein bråkmakar som likevel er ein viktig og essensiell del av naturen og av naturens venleik.

Ein bobolink er ein liten fugleart, der hannfuglen har ein særeigen utsjånad, med svart kropp, gul hette og kvit rygg. Hofuglen har ei meir beskjeden fjørdrakt, som i hovudsak er brun med svarte striper, og når det ikkje er hekkesesong får også hannfuglen ein liknande anonym ham. Fuglearten er best kjend for sin einskilde song, og ein meiner namnet på arten er ei etterlikning av denne songen: *Bo-bo-link*.⁵⁷ I oppslagsverket *Music of the Birds* kan vi lese skildringar av denne songen henta frå ulike litterære verk, der den mellom anna vert samanlikna med ein metallisk og sprudlande musikk: «Although each male sings just two different song types, these songs are extraordinary outbursts of metallic, gurgling notes delivered while perched or in flight» (Elliott 1999, s. 41). Verket siterer fleire forfattarar si skildring av denne ekstatiske og boblande songen, mellom andre Dickinsons samtidige Henry David Thoreau: «It is as if he touched his harp within a vase of liquid melody, and when he lifted it out the notes fell like bubbles from the trembling strings» (Elliott 1999, s. 41). Med slike inspirerte og poetiske skildringar også frå andre forfattarar, er det ikkje påfallande at bobolinken sin song er ein av kjeldene til inspirasjon vi kan sjå hjå Emily Dickinson.⁵⁸ I EDL ser vi at fuglen, som Dickinson i dikt J1591 omtalar som «the rowdy of the meadow», også kan vere eit symbol på ein sørgjesongar, noko vi kan forstå om vi lyttar til fuglens til tider også klagande song. Bobolinken har med dette ikkje berre positive koplingar i tråd med vår menneskelege tolking av hans song, då songens variasjon spenner om eit vell ulike kjensler, der den både kan vere ei kjelde til trøyst og motiverande inspirasjon for den som lyttar til den.

Det er likevel ikkje berre bobolinken sin song vi ser er til inspirasjon for Dickinson og for hennar poetiske skaping. I fleire av dei dikta der bobolinken vert framstilt er det heller fuglens oppførsel og utsjånad som kjem i fokus enn hans song. Skildringar av fuglesong hjå Dickinson vert i staden for tildelt andre velkjende songfuglar som raudstrupen og svarttrosten, som vi ser i vår lesing av andre av Dickinsons fugledikt. Dickinson forsøker å definere og finne ut av denne gåtefulle bobolinken, der ho ser på kva som skil denne fuglen frå andre fuglar. Eit døme på ei slik framstilling kan vi sjå her i dikt J1279 *The Way to know the*

⁵⁷ Store Norske Leksikon, «bobolink». URL: <http://snl.no/bobolink> [12.2012]

⁵⁸ Cecily Parks er ein av dei som ser nærare på Dickinsons inspirasjon frå Thoreau. I artikkelen «The Swamps of Emily Dickinson» (Parks 2013) ser Parks mellom anna fellestrekk mellom Thoreau sitt essay «Walking», publisert i *The Atlantic Monthly* i 1862 og Dickinsons naturskildringar.

Bobolink, eit dikt som vart skriven i om lag 1874. Her får denne fuglen får ei rolle som ein opprørar i det bobolinken bryt med lover og reglar, både i sin utsjånad og sin oppførsel, og der diktets talar nettopp forsøker å finne ut av kjelda til fuglens opprør og glede.⁵⁹

The Way to know the Bobolink
From every other Bird
Precisely as the Joy of him –
Obliged to be inferred.

Of impudent Habilidad
Attired to defy,
Impertinence subordinate
At times to Majesty.

Of Sentiments seditious
Amenable to Law –
As Heresies of Transport
Or Puck's Apostacy.

Extrinsic to Attention
Too intimate with Joy –
He compliments existence
Until allured away

By Seasons or his Children –
Adult and urgent grown –
Or unforeseen aggrandizement
Or, happily, Renown –

By Contrast certifying
The Bird of Birds is gone –
How nullified the Meadow –
Her Sorcerer withdrawn!

Her i J1279 finn vi nok eit døme på den diktforma som vi ser igjen i størsteparten av Dickinsons poesi. Den forma som på engelsk vert kalla for «common hymn metre», ei tradisjonell salmeform, som er ei form som Dickinson fritt omformar til noko eige i si dikting. I J1279 ser vi ei slik endring i denne forma frå diktets tredje strofe, der det går frå ei veksling mellom dei vanlege åtte og seks stavingane, til ei veksling mellom sju og seks stavingar. Diktet opnar i eit tradisjonelt rimskjema med balladerim, men der vi kan sjå eit brot med denne forma i andre og tredje strofe, som ikkje har dette formelle enderimet. Frå fjerde strofe

⁵⁹ Ei handskriven utgåve av dette diktet kan sjåast på URL: <https://acdc.amherst.edu/object/asc:6509/asc:6518>
Her ser vi også enno eit døme på at ein blant originalmanuskripta ikkje kan finne ein endeleg versjon av mange av Dickinsons dikt, der poeten har skrive ned forslag til ordendringar og teiknsetjing på arket.

og ut diktet vert likevel rimforma med balladerim frå den første strofa tatt opp igjen. Vi kan med dette sjå ein samanheng mellom diktets andre og tredje strofe, då desse strofene ikkje har den same forma som resten av diktet, verken rytmisk eller rimmessig. Om vi til det tekstlege i diktet, ser vi at begge desse to strofene innehar ei tematisk eining i si skildring av fuglen, der begge strofene byrjar med frasa «Of» som ei start på denne skildringa. Vi ser også at siste verselinje i desse to strofene rimar, med orda «Majesty» og «Apostacy», noko som verkar som ein forsterking av denne formmessige samankoplinga mellom strofene.

Dikt J1279 opnar i eit forsøk på å skilje bobolinken frå andre fuglar. Eit forsøk som har utgangspunkt i det at diktets talar ser seg sjølv som bunden til å finne ut av denne fuglen, og då særskild av kva som er kjelda til hans glede. Diktet følgjer så opp med ei skildring av bobolinken sjølv – hans utsjånad og oppførsel. Som vi ser frå vår lesing av diktets form, kan vi sjå at denne andre og tredje strofa er knytt saman gjennom sin likskap i deira uregelmessigheit, noko som også skil dei frå resten av diktet. Fuglen vert i desse strofene skildra som ein som har ei frekk påkledning, og som ein som står imot ein overordna «Majesty» med denne utsjånaden. Fuglen vert framstilt som nokon som har opprørske kjensler i det han vert ein uhøfleg understått til denne «Majesty», og han vert med dette ein opprørskarakter både i sin oppførsel og utsjånad. I det diktet ikkje nemner kven eller kva denne «Majesty» er, vert denne motstandshandlinga likevel uklår. Fuglar har ingen naturleg overordna herskar, og vi må då gå til resten av diktet for å forsøke å finne ei forklaring på kjelda til bobolinkens opprør.

I diktets tredje strofe les vi vidare at fuglen har ei kjensle av å være opprørsk og antiautoritær, men at den likevel har ein trong til å følgje lova. Vi kan, som i andre strofe, spørje oss om kva lov dette er som bobolinken følgjer på tross av sine rebelske kjensler, og om kvifor fuglen har eit behov for å bryte med desse lovene. Dette er eit lovbrøt vi kan sjå igjen i diktets eiga form, i det diktet sjølv ikkje følgjer, men løyser opp den tradisjonelle salmeforma her i denne strofa. Her vert rytmen endra frå ei veksling mellom jambisk tetrameter og trimeter, til ein overgang til ei meir ujamn rytme som i hovudsak er ei veksling mellom fem og fire verset. Som vi har sett i samband med Dickinsons tidlegare fugledikt, har eit slikt formbrøt ein effekt av å understreke det diktet forsøker å seie, samtidig som vi ser at det ligg ein poetisk skaparkraft bak desse regelbrøta.

Ved å gå til EDL og til ordboksdefinisjonane av verselinjenes enkeltord, kan vi forsøke å finne ein tolkingsnøkkel til denne tredje strofa. Då særskild til strofa sine to siste verselinjer, som står som uklåre i diktets heilskap: «As Heresies of Transport / Or Puck's Apostacy». Vi ser i EDL at «heresy» kan forståast som ein meiningsforskjell,

nonkonformisme, separatisme frå kyrkja og ein doktrine som går vekk frå ein autoritativ standard. Medan «transport», tyder ei sterk kjensle av glede som er synonymt til ordet «rapture» - eit omgrep vi finn igjen fleire stader i Dickinsons poesi. Gjennom EDL kan vi då forstå at fuglen kjenner ei glede i sine trossande og opprørske kjensler, og at det nok ligg i bobolinken sin natur å ha eit opprør mot sine overordna og mot sine lover. Likevel vert ikkje dette opprøret spelt ut og gjennomført, i det desse lovenes autoritet er sterkare enn fuglens indre kjensler. Bobolinken sine handlingar vert her i denne tredje diktstrofa også samanlikna med «Puck's Apostacy», i det fuglen får eit uttrykk av glede på grunn av sine kjetterske tankar mot loven. Puck er ein velkjend karakter frå Engelsk mytologi, han er ein skogsfe eller nisse som gjer rampestrekar mot menneskja og som er alvehoffets narr. Dickinson, som vi i dag, kjenner nok best denne Puck-figuren frå Shakespeare sitt skodespel *A Midsummer night's dream* (1590 – 1596). I dette skodespelet er Puck ein djevlsk rebell som gjer gale og som er opprørsk, der hans handlingar vert utført for å fornærme og erte dei andre. Vi kan nok tenke oss at Pucks «apostacy», eller feilgrep, i samband med dette skodespelet, vert det at Puck bruker ei saft som får dei ulike karakterane til å bli forelska i kvarande, og som då er grunnen til mykje oppstyr. Med ein slik assosiasjonen til Shakespeare, kan vi kanskje sjå ei intertekstuell kopling til dette skodespelet her i dikt J1279. Dette vert også ein intertekstualitet som fører tilbake til gresk mytologi og til antikken der skodespelet føregår. I følge EDL vert «Puck» også synonymt med satan, ein djevel og ei vond ånd. Vi kan kanskje sjå at «Puck's Apostacy» her i dikt J1279 nettopp vert nytta som ein metafor på ein slik rebelskhet hjå bobolinken. Fuglen vert her framstilt som ein ubekymra og rampete opprørar, til likskap med denne mytologiske Puck. Det fuglen gjer opprør mot er «Majesty», ein overordna og autoritær kraft – den krafta som set lovene og ei kraft som fuglen er tvungen til å stille seg til, noko overordna vi også kjenner igjen frå den mytologiske Puck-figurens opprør. Diktet skildrar at denne lovbrytinga, eller dette opprøret, fører til ei sterk kjensle av glede for bobolinken, og vi kan då sjå at nettopp dette er grunnlaget for fuglens «joy» og «transport», som diktets første strofer forsøker å finne ut av. Fuglen finn ei spontan glede i å trosse, ei glede som vert uttrykt med song. Likevel er bobolinken sine handlingar eit «apostacy», eit ord vi i EDL kan sjå som synonymt til mange av skildringane vi kan lese av bobolinken, eller Puck, sin oppførsel i det ordet tyder «likeglad», «trossande» og «vill». Vi ser likevel at «apostacy» også innehar ei tyding av opprør, fråfall og forsaking frå tru, tydingar vi då kan sjå i tråd med fuglens opprør frå dette ukjende og majestetiske.

Dikt J1279 skildrar med dette at fuglen får merksemd nettopp på grunn av sin rebelske oppførsel og sin utsjånad. Vi kan likevel også sjå denne skildringa slik at det ikkje er fuglen

sjølv som vil vere i fokus, då det heller er si eiga glede han er opptatt av og som han fokuserer på. Ei slik tyding vert klårgjort i diktets fjerde strofe, der bobolinken vert skildra som «Extrinsic to Attention/Too intimate with Joy». Ei skildring som syner at ei slik merksemd er framand og unaturleg for fuglen, der han heller heldt denne gleda nær og personleg. Dette er ei haldning vi ser igjen fleire stader i Dickinsons poesi og brev. Vi kan ut i frå dette sjå at det å vere berømt og få merksemd for si kunst, er noko som står utanfor Dickinsonss syn på ein ideell poet. Ein slik poetikk tek ho mellom anna også opp i dikt som J709, som opnar med nettopp ei slik degradering av utgiving: «Publication – is the Auction / Of the Mind of Man →». Eit anna døme på denne haldninga kan vi sjå i andre strofe av dikt J288 *I'm Nobody! Who are you?:*

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog!

Bobolinken her i dikt J1279 kan nok sjåast som ein kontrasterande karakter til denne kvekkande frosken vi les om i dikt J288. Til skilnad frå fuglen, som ikkje ynskjer merksemd og som heldt sin song og glede nær og personleg, er frosken i dikt J288 ein som ropar ut sitt namn for offentleg interesse, og til beundring frå eit lyttande og hyllande myrlandskap. Froskens kvekk vert likevel ei handling diktets talar skildrar som «dreary», keisamt og einsformig. Vi kan sjå ei slik skildring som at poeten heller for vil halde sin poesi som noko intimt og hemmeleg, då ho ynskjer ein song som er open for personleg preferanse enn som noko som er fastlåst til publikums forventning.⁶⁰ I dikt J1279 ser vi også denne framstillinga i det bobolinken ikkje finn ei glede i denne merksemda han får, men heller heldt gleda nær. Ei slik merksemd fører han, på ei anna side, vekk frå denne gleda og frå hans intime venleik, som vi ser klårare i diktets følgjande strofer. Vidare i fjerde strofe, kan vi her sjå at bobolinken nettopp hyllar tilværet og livet. Vi kan nok tenke oss at denne hyllinga nettopp vert ei skildring av fuglens glede, i det desse positive rørsleane varar til fuglen då vert lokka bort.

Vidare i dikt J1279 sine to siste strofer, forsvinn fuglen frå talarens merksemd i det diktet skildrar at bobolinken har blitt lokka vekk frå sitt opprør og frå si gledeshylling. For

⁶⁰ Eit anna døme på ein slik motstand mot publikasjon, er dikt J1510 *How happy is the little stone*. Der denne steinen «rambles in the Road alone, / And doesn't care about Careers». Dette diktet vart, i følge C. Miller, sendt som eit svar til redaktør Thomas Niles si førespurnad om å få trykke nokre av Dickinsons dikt (Miller 2012, s. 185).

diktets talar er det her uklårt kva som har lokka songfuglen vekk: Om det er det naturlege hendingar, som fugleungar eller sesongens endringar som har fått fuglen til å trekke sørover, eller om det er nettopp det at bobolinken har fått ei slik offentleg merksemd og blitt heidra, som han i førre strofe ikkje ynskte. Denne uklårheita vert forsterka og tydeleggjort i bruken av ordet «or» i opninga av strofe fem si tredje og fjerde verselinje. Dette er eit ord som vert nytta for å knyte saman ulike alternativ, og som i denne strofa då nettopp viser til noko usikkert ved bobolinken sitt fråvær. I diktets siste strofe vert så konsekvensane av denne manglande opprørsfuglen omtala, då den vert satt som ein kontrast til dei førre strofene. Fuglen vert her i denne strofa omtala som «The Bird of Birds», ei nemning som gir den ei rolle som noko majestetisk og storslått, nettopp det han sjølv gjorde motstand mot i diktets byrjing. Vi ser at denne enga, utan sin opprørske songar, vert ugyldiggjort, «nullified». Den er meiningslaus utan den rebelske og oppviglerske krafta bobolinken har uttrykt.

Om vi forsøker å sjå ut i frå diktet sjølv kven eller kva denne «Majesty» som fuglen gjer opprør mot er, kan vi nok tenke oss at det nettopp er denne enga som vert tildelt ei slik rolle. Enga er staden der fuglane lever sitt liv, som då også vert staden som set reglane for deia oppførsel. Bobolinken sitt opprør oppstår med dette i hans mostsand mot engas normer, der han bryt med desse ved si fargerike fjørdrakt og boblande song. Det vert då påfallande at enga vert meiningslaus etter at nettopp denne opprørskrafta og motstanden har forsvunne, og vi må spørje oss igjen kva denne fuglens kraft eigentleg inneber. Som vi såg i vår tyding av verselinja «The Bird of Birds is gone →», kan vi her også sjå at det er seg sjølv bobolinken gjer opprør mot. Fuglen bryt med seg sjølv i det han har tatt på seg rolla som hyllingspunkt for sin vene song, ei rolle han opphavleg står i mot. Enga vert med dette noko meiningslaust nettopp då fuglen tek ei slik rolle. Vi ser at bobolinken gjennom slike skildringar ikkje berre er ein opprørar, men også ein som hyllar tilværet og gjennom dette uttrykker glede. Gleda eksisterer berre for fuglen sjølv, men den vert likevel delt med omgivnadene gjennom hans song. Vi kan nok her sjå denne skildringa av fuglens gledessong som ein metafor på kunsten sjølv, då diktet skildrar at fuglen får ei intens glede ved å skape ein slik venleik. Gjennom ein slik metafor kan vi sjå diktet i eit metapoetisk perspektiv som vi då også kan setje i samband med Dickinsons eiga poetiske verksemd. Vi ser at bobolinken finn glede i sitt opprør, ei glede som er ei kjelde til ein livshyllande og energisk song, noko vi ser igjen også andre stader i Dickinsons dikt. Som vi har sett i dette diktet, der Dickinson også her bryt med poetiske normer både i form og språk, eit brot som her vert utgangspunkt til ei nyskapande poetisk skaping. Fuglen vert med dette eit førebilete og eit poetisk ideal for Dickinson, eit ideal som har ei anna verknad for henne enn til dømes romantikkens idealisering av

nattergalens song. Det er eit poetisk ideal ikkje berre i songens venleik, men i den heilskapelege songproduksjonen. Vi kan gjennom ein slik metafor sjå på enga som ein stad for poetisk skaping, men også som ein stad for publikum og eit normativt liv. Dette metapoetiske perspektivet vert her forsterka i det fuglen vert skildra som ein «sorcerer», ein term vi kan sjå knytt inn mot det poetiske og mot poetisk skaping. Gjennom ei slik skildring av at fuglens song vert skapt gjennom eit opprør med normer. I det at dette brotet kan sjåast som ein metafor for poetisk skaping, kan vi då også sjå ei skildring av at kunsten sjølv og er eit slikt kjetteri og opprør.

5.3 *The Bobolink is gone* —

Som vi såg i dikt J1279, er ei skildring av denne opprørsfuglen, med fuglens trong til å bryte lover og hans hyllande songglede, ei skildring av poetisk inspirasjon frå fuglanes verd. Dette er ikkje ei framstilling som er einskild for dette eine fuglediktet, og vi kan mellom anna sjå igjen ein liknande tanke i dikt J1591 *The Bobolink is gone* –, som var skriven i om lag 1883 då omtrent på same tid som dikt J1279. I dette diktet vert fuglen atter ein gong skildra som ein bråkmakar og som ein som bryt med samfunnets normer, og som i dette opprøret vert plassert på same side som diktets talar.

The Bobolink is gone —
The Rowdy of the Meadow —
And no one swaggers now but me —
The Presbyterian Birds
Can now resume the Meeting
He boldly interrupted that overflowing Day
When supplicating mercy
In a portentous way
He swung upon the Decalogue
And shouted let us pray —

Vi kan sjå dette diktet som eit døme på at dikta slik dei er trykt i Johnson og Franklin sine diktsamlingar kan være svært ulike, då desse redaktørane her har to ulike forståingar av Dickinsons handskrivne manuskript. Ein slik skilnad vert her nok eit døme på at det ikkje er alltid like klårt for lesaren av desse manuskripta kva poeten sjølv har sett som sitt endelege dikt, eller om ho i det heile tatt sat slike avgjersler om sin poesi. Vi kan her sjå at hovudutgåva av diktet slik Franklin trykker det (F1620), har både færre verselinjer og ei anna teiknsetjing enn slik vi kan les det hjå Johnson, men mest påfallande er likevel endringane i diktets andre halvdel.

The Bobolink is gone – the Rowdy of the Meadow –
And no one swaggers now but me –
The Presbyterian Birds can now resume the Meeting
He gaily interrupted that overflowing Day
When opening the Sabbath in their afflictive Way
He bowed to Heaven instead of Earth
And shouted Let us pray –

Franklin legg i denne diktsamlinga ved dei ulike alternativa til ord og verselinjer som Dickinson har skrive på diktarket. Her ser vi til dømes dei verselinjene som då Johnson set som diktets endelege versjon, men også alternativ som: «Gay from an unnanointed Twig / He gurgled – Let us pray –», eller i dei tidlegare verselinjene: «He recognized his maker –». Vi vel her likevel å ta utgangspunkt i diktet hovudsaklig slik vi ser det i Johnsons versjon, men der vi også ser til manuskript-utgåva av diktet slik vi kan sjå det i den samlinga av dei handskrivne Dickinson-dikta som Franklin også er redaktør for. I denne samlinga ser vi eit dikt som i størst grad er satt opp slik vi kjenner det frå Johnson, men der vi likevel kan sjå på nokre interessante endringar i teiknsetjinga.⁶¹

Her i J1591 ser vi nok ein gong at bobolinken får ei rolle som ein opprørsfugl og ein motstandar mot ein etablert og regelbunden kraft. Fuglen er her skildra som ein som no har reist vekk, der diktets talar er etterlaten som den einaste opponenten mot «the Presbyterian Birds». Vi kan tenke oss at desse presbyterianske fuglane kan sjåast som ein metafor for det prestelege, konservative og ortodokse samfunnet Dickinson finn seg i. Eit samfunn som diktets talar set seg i opposisjon mot ved å være som fuglen, overlegen og spankulerande. Dette er ei tyding vi kan sjå i samband med J324 *Some keep the Sabbath going to church* –, der diktets talar også set seg i skilnad mot dette kyrkjelege. Ein slik moststand mot samfunnets normative reglar ser vi her i dikt J1591 i skildringa av fuglen som svinger seg på «the Decalogue», dei ti boda, samstundes som han ropar ut eit ynskje om bøn. Bobolinken ber om nåde og tilgiving, men på ein måte som for lyttaren verkar faretruande. I EDL ser vi at «portentous» tyder truande og illevarslande, men at ordet også har ei figurativ meining som noko hemmeleg og implisitt. Det bobolinken ber om, er med dette ikkje berre noko illevarslande for dei andre fuglane, det er også ei bøn som vert haldt skjult i diktet og som diktets talar ikkje kan tyde. Bobolinkens bøn vert med dette like gåtefull som fuglesongens hemmelege språk er for den lyttande poeten. For diktets talar vert denne songen til noko som stiller seg mot desse tradisjonelle lovene, som vi ser symbolisert med dei ti boda, men også

⁶¹ Vi kan sjå den handskrivne utgåva av dette diktet hjå Amherst College Digital Collections, URL: <https://acdc.amherst.edu/view/asc:6509>

som noko som avbryt dei andre si keisame tale. Dette er ei skildring vi igjen kan sjå i samband med dikt J324, der fuglesongen her også vert sett som ein opposisjon til presten si keisame preike. Vi kan med dette sjå at bobolinken sitt rop her i dikt J1591, vert ei støtte til dikt-egets eigne tankar, og at denne songen her er eit kjærkomen avbrot frå dei andre og keisame fuglane. Eit avbrot som forsterkar dikt-egets motstandstrong. Bobolinkens song vert eit opprør som har skapt forvirring blant desse tradisjonelle møteheldarane, men etter at bobolinken har forsvunne, vert diktets «eg» ståande igjen som den einaste permanente opprørskrafta, og som nokon som ikkje har nok kraft åleine til å være ein opposisjon.

Ei slik framstilling av fuglen som no er vekke, er noko vi kjenner igjen frå vår lesing av dikt J1279, der fuglen også er nokon som forsvinn etter å ha skapt opprør og forvirring. Medan bobolinkens opprørsrolle i dikt J1279 vert skildra som noko permanent, kan vi her i dikt J1591 sjå at det er ei rolle fuglen allereie har trådd vekk frå. Som i dikt J1279 ser vi også eit fellestrekk i nettopp det at enga vert sett som staden der fuglen gjer sitt opprør, og som vi ser her igjen i J1591 si andre verselinje. I vår lesing av bobolinken sine rørsler i dette diktet, ser vi for oss ei mimetisk skildring av ein fugl som kjem flaksande og i ein kort periode vaglar seg på ei grein og syng ut, før den raskt flyr vidare.

Om vi ser til diktets teiknsetjing, kan vi her sjå at bruken av tankestrekar igjen understøtter vår lesing av dette diktet. Bobolinken er her tilknytt eit gåtefullt aspekt, i det han sjølve er vekke frå diktets notid. Dette er noko vi kan sjå vert forsterka i bruken av tankestrekar i dei to første verselinjene. Der til dømes tankestreken etter ordet «gone ->» kan forsterke ei slik kjensle av mangel og tap. Vi kan også i diktets tredje verselinje sjå at talarens einsame motstand og isolasjon vert forsterka i det desse tankestrekane skapar ein pause mellom diktets «me» og «The Presbyterian birds» som vert skildra i den neste verselinja. Dette er ein pause som vert forsterka i verselinjenes rytme, då vi kan lese diktets tredje verselinje som roleg og utdradd, medan rytmen vert raskare og meir stakkato i den påfølgjande verselinja. Vi ser også at diktets siste verselinje vert avslutta med enno ein tankestrek, som her får som funksjon å utdjupe denne bobolinkens rop. Det fuglen ber om er, som vi har sett, gåtefullt for diktets talar, der dette gåtefulle også vert forsterka ved hjelp av denne avsluttande og ukonkluderande tankestreken.

Om vi ser til diktet slik vi kan lese det i Franklin-samlinga, ser vi at diktets tematikk framleis er den same som slik vi kan lese det hjå Johnson. Bobolinken har også her ei rolle som ein opprørar og som ein som understøtter diktets talar si mostand mot «The Presbyterian Birds». Vi kan nok likevel sjå at bobolinken si rolle i denne diktutgåva nok også er noko annleis. Til skilnad frå slik vi les diktet hjå Johnson, bryt fuglen her med sabbaten på ein

«afflictive way», der han i staden for å vere audmjuk heller er forstyrrende og irriterande. Likevel ser vi at fuglen her bøyer seg nettopp mot det himmelske i staden for jorda og naturen, noko som viser fuglane si tilknytning til det guddommelege.

5.4 Fuglesongens magiske venleikskraft

Den fuglen som vert skildra i desse to dikta kjem i poetens fokus på grunn av dei eigenskapane som skil han frå dei andre fugleartane. Han viser her ei opprørstrong, men også ei glede med denne motstanden, då han har ei uforskamma natur og trosser sine omgivnader. Fuglens nærvær er likevel noko som er positivt for dei andre skapningane på enga, då han deler si glede gjennom sin song. I det fuglen i dikt J1279 vert skildra som ikledd opprørske og frekke klede, kan vi heller sjå denne drakta som ein metafor for fuglens natur og personlegdom. Fuglar vel ikkje sjølv si fjørdrakt, den har komen fram frå ein naturleg evolusjonsprosess, akkurat som om bobolinken ikkje sjølv har vald å ha ein opprørstrong, det er ein naturleg impuls hjå fuglen. Set vi dette i samband med diktet som ei metapoetisk skildring av Dickinsons eiga poetiske skaping, kan vi sjå at poesien også for Dickinson vert ein slik naturleg impuls, som er ein sterk del av hennar indre sjølv. Fuglen vert i diktet skildra som nasevis og oppviglersk, men den er likevel ein understått som, på tross av sine kjensler og sin oppførsel, er tvungen til å følgje loven. Bobolinken uttrykker i desse to dikta ei glede som nettopp har opphav i fuglens opprørstrong, eit uttrykk som fuglen ikkje vil ha merksemd for. Denne livshyllande gleda er intim og berre for bobolinken sjølv, men livet, som vi ser i dikt J1279, lokkar fuglen vekk frå denne gleda. Bobolinken er ein trekkfugl som er tvungen til å fjølgje sin natur og emigrere med årstidene, den må oppdra fugleungar og med årstidenes endring endrar også fuglen si fjørham seg og fuglens mister sin «impudent habiliment». Det er likevel utklårt for diktets talar, som jo har satt det til si plikt å utforske og finne ut av denne fuglen, om det er fuglens natur, eller ei upårekna opphøging og berømmelse som er grunnen til at fuglen forlèt sitt opprør og drar sin veg. Gleda bobolinken uttrykker forsvinn og med dette vert heile naturen og bobolinken si verd, enga, ugyldiggjort. Vi kan med dette sjå at naturen, og med dette - kunsten, har eit behov for noko som er motstridande og obsternasig. Utan ei slik motkraft i bobolinkens rebelske oppførsel og spontane gledeutbrot, er ikkje naturens daglegdagse venleik like vakker, og enga vert meiningslaus.

I Dickinsons dikt finn vi fleire stader igjen ord og skildringar som er knytt til det magiske og det trolldomsfulle. Ord som vi ser at ofte vert plassert i samband med skildringar av song og venleik. Her i dikt J1279 kan vi sjå eit døme på denne skildringa av det magiske i det enga vert omtala som ugyldiggjort utan sin «sorcerer», trollmann. Nokon vi kan forstå at

er den syngjande bobolinken. Vi har også nemnd dette trolldomsfulle i Dickinsons poesi tidlegare: I samband med dikt J1585 *The Bird her punctual music brings* i kapittel to, der fuglane sjølve vert omtala som «those that Magic make →». Vi kan sjå slike skildringar av dette magiske og grenselause også i dikt som J1158 *Best Witchcraft is Geometry*, der trolldom vert samanlikna med geometri, og der trollmannens handlingar er «feats / To thinking of mankind.». Sjølv om vi ser at desse magiske orda hjå Dickinson vanlegvis er knytt mot positive og energiske skildringar av det poetiske og av poetisk skaping, kan vi likevel også sjå at dei innehar negative tydingar. Ser vi til dømes til EDL, kan vi sjå at ordet «sorcerer» i tillegg til å tyde «magician» også kan tyde «djevel», eller «demon (...) a fallen being, the tempter in the garden of Eden». Dette er ei tyding som vi til dels kan sjå er spegla her i dikt J1279 si skildring av denne rampete og djevleske, Puck-liknande, fuglen. Enga som vert omtala i den siste strofa, kan nok med dette sjåast som ein metafor for ein jordisk Edens hage for diktets talar, som bert satt i kontrast til denne djevleske fuglekarakteren. I eit slikt bilete får bobolinken både ei rolle som ein djevlesk og opprørsk figur, men også som ein som spreier ei glede med denne opprørskrafta.

Vi kan gjennom Dickinson sine poetiske skildringar, sjå at dette magiske er knytt til noko mystisk og hemmelegheitsfullt i det magiens kraft er noko som er gåtefullt for den som observerer denne krafta. Til dømes kan vi sjå ei slik framstilling i dikt som J1585, der denne songen innehar eit framand og gåtefullt aspekt som vert plassert i menneskets hjarta. Ein slik tanke kan vi kanskje også sjå igjen hjå Dickinson sjølve og i hennar poetikk. Då ho, som vi såg i samband med dikt J1279, heldt sin poesi nært til seg, som noko hemmeleg og skjult. Sjølv om Dickinson deler sine dikt med andre, er det likevel eit gåtefullt og uoppklara aspekt ved lesarens erfaring av desse dikta, noko vi her ser nærare på og forsøker å forstå. Ei slik magisk poetisk kraft vert, i hennar dikting, knytt til fuglesongens venleik. Ved at vi ser ein slik metafor i dikta, kan vi også sjå eit slikt magisk omgrep knytt til ein tanke om det metapoetiske i Dickinsons poesi, då ei slik skildring av den magiske songen også kan overførast til å verte ei skildring av poesien kraft. Dette er ein tanke vi skal gå nærare på i neste kapittel, då vi i samband med dikt J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*, også ser Dickinsons omgrep om Circumference knytt saman med noko magisk, der dette omkransande og grenseoverskridande nettopp også kan sjåast til å ha ei magisk kraft. I dette diktet ser vi ei skildring av ei poetisk venleikserfaring som noko som er grenseoverskridande og gåtefullt, og då dette også er noko som kan knytast til ei erfaring av noko magisk.

Som vi nemnde i samband med dikt J1279, kan vi nok også sjå ein slik poetisk inspirasjon i fuglens trong til å bryte lover. Fuglen vert her skildra som om den finn glede i

sin song i dette opprøret, og med ei slik skildring kan vi nok også setje denne opprørstanken i eit metapoetisk perspektiv. Fuglens opprørstrong vert med ei slik metaforisk tilknytning også ei drivkraft til kunstnarisk skaping også hjå Dickinson. Noko vi til dømes kan kjenne igjen i poesiens formelle brot med normative krav. I dikt J1279 ser vi til dømes eit slikt brot med– og ei utsprenging av den etablerte forma i nettopp dei same strofene som skildrar fuglens opprør mot ei slik autoritativ kraft. Ei slik skildring kan likevel ikkje berre sjåast i samband med noko metapoetisk, då vi også kan sjå at Dickinsons skildringar av fuglesong, og hennar skildringar av denne songens venleik, er i tråd med vår forståing av hennar eiga venleiksforståing. Dickinsons idiosynkratiske språkbruk er til dømes noko vi kan sjå i samband med fuglesongens opprør, noko som igjen viser til at ho ikkje har eit klassisk harmonisk venleiksideal. Det vert i Dickinsons dikting heller skapt venleik gjennom nettopp eit slikt oppbrot, noko vi igjen kan sjå i samband med ein tanke om grenseutviding og Circumference. Dette oppbrotet er også noko vi til dømes kan sjå igjen i diktets bruk av tankestrekar, der dei både skildrar ei pauseerfaring og ein stillhet i diktet, samstundes som dei skaper nettopp eit slik oppbrot i diktets formelle flyt. Fuglesongen vert gjennom heile Dickinsons skildring av denne songen ei kjelde til nettopp ein slik venleik, der den har potensiale til å skape sterke kjensler hjå lyttaren. Som vi såg i kapittel fire, er likevel fuglesongens venleik noko som vert overveldande for den som lyttar til denne. Då det er ein song som overskrid kjende kjensler og også går ut i noko smertefult. Sjølv om ei slik skildring av død og smerte var eit vanleg poetisk topos på midten av 1800-talet, kan vi nok likevel sjå dette i samband med at Dickinson også elles innehar ei ikkje-symmetrisk form for venleik, noko som igjen skil seg ut frå samfunnets normer. Eit slikt venleiksideal kan vi sjå nettopp i samband med det at poetisk skapnad vert skildra som noko magisk, samstundes som det er ein form for kjetteri – som vi då nettopp ser i bobolinken sin kjetterske og opprørske song.

Ved å setje denne skildringa i eit metapoetisk perspektiv, kan vi sjå denne enga som ein metafor for kunsten og bobolinken som eit bilete på kunstnaren, noko vi ser reflektert i dei andre Dickinson-dikta som også kan setjast inn i eit slikt samband. Poeten Emily Dickinson vel, til skilnad frå bobolinken, å halde seg til denne gleda og ikkje bli lokka vekk frå det nære. Ho skaper venleik og ein poetisk form i det ho trosser og utfordrar lyriske etablerte lover. Dette er noko vi kan sjå i samband med kapittel tre, som skildrar fuglens opprør mot dei religiøse lovene og venleiken som kjem ut i frå eit slikt opprør. Vi kan kanskje sjå bobolinken i dikt J1279 som ein metafor for ein skapande poet og som eit bilete på Dickinsons poetikk. Vi kjenner også igjen Dickinsons poetiske tanke om at kunstens venleik, og gleda ved den, er noko som er personleg og nært, og ikkje noko som skal føre til offentleg berømmelse frå «an

admiring bog», som vi ser frå dikt J288. Set vi dette i samband med songfuglens tradisjonelle rolle i litteraturhistoria, kan vi her sjå at bobolinken for Emily Dickinson får ein mykje meir nyansert form. Der til dømes romantikkens nattergal er ei kjelde til poetisk skaping berre gjennom sin vene song, er bobolinken, som vi no har sett, inspirerande for Dickinson i sin heilskap. Både fuglens oppførsel, utsjånad og song vert motiverande for den skapande poeten, der ho ser bobolinken som eit førebilete for si eiga grensesprengande poetiske skaping.

6. «My business is Circumference» – poesi som ei grenseoverskridande oppleving

6.1 *The saddest noise, the sweetest noise*

I vår lesing av Dickinsons poesi fram til no, har vi sett at fuglemotivet i hennar dikt er knytt til ulike poetiske bilete. Bilete som har ei samankopling med fleire ulike poetiske metaforar og assosiasjonar. Til dømes såg vi i førre kapittel i samband med dikt som J1279 *The Way to know the Bobolink*, at fuglemotivet innehar ein opprørstanke om å bryte ut frå tradisjonelle konvensjonar. Dette fuglemotivet er i Dickinsons poesi likevel også noko som er knytt til ei sterk kjensle av inspirasjon og venleik. Både i samband med det guddommelege og religiøse, men også med det naturlege. Det er ikkje berre fuglane sjølve og deira oppførsel som Dickinson skildrar i sine dikt, fuglanes song ber også på ei stor meiningsfylde. Songen vekker til live kjensler og tankar hjå dei som lyttar til den, kjensler som vert satt i samband med eit potensiale for mental utviding og emosjonell forløyning, men også til tankar om frelse og læking. Dette er noko vi til dømes har sett i dei dikta vi såg nærare på i kapittel fire, som i vår lesing av dikt J254 *“Hope” is a thing with feathers* –. I dette kapitlet såg vi også dei negative effektane denne fuglesongen kan ha på lyttaren, som i dikt J1420 *One Joy of so much anguish*. Her overskrid kjenslene det positive, og går over i noko som er smertefullt for lyttarens indre kjensler. Eit anna dikt som tek for seg eit slikt tema med fuglesongens effekt på lyttaren, er dikt J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*, som vi skal sjå nærare på no. I dette diktet er det nettopp fuglanes song og lyttarens assosiasjonar til denne songen som vert skildra, då dette er assosiasjonar og kjensler som innehar eit potensiale for mental utviding og vekst i den lækjande fuglesongen.

The saddest noise, the sweetest noise,
The maddest noise that grows, –
The birds, they make it in the spring,
At night's delicious close.

Between the March and April line –
That magical frontier
Beyond which summer hesitates,
Almost too heavenly near.

It makes us think of all the dead
That sauntered with us here,
By separation's sorcery
Made cruelly more dear.

It makes us think of what we had,
And what we now deplore.
We almost wish those siren throats
Would go and sing no more.

An ear can break a human heart
As quickly as a spear,
We wish the ear had not a heart
So dangerously near.

Vi kan her sjå dikt J1764 som ei framstilling av fuglanes song ved morgongry, der denne songen er skildra i eit særskild tidspunkt: I ein overgang mellom natt og dag, men også mellom to vårmånader, nær sommarens framkomst. Fuglesongen vert her skildra som at den har ei sterk påverknadskraft på dei som lyttar til denne songen. Songen fører for lyttarane til assosiasjonar og kjensler som nær vert smertefulle og uuthaldelege i sin venleik. Vi har ikkje mykje kjennskap omkring dikt J1764, men vi veit at det er eit av fleire dikt som Dickinson-redaktøren T. H. Johnson ikkje klarte å tidfeste skapinga av, og er då er eit av dei dikta som står seinast i hans Dickinson-samling. Om vi ser til den diktsamlinga Franklin er redaktør for, kan vi sjå at det her er usikkert om dette er eit dikt som er satt opp slik som dette av poeten sjølv, eller om det har blitt redigert av andre i ettertid. Dette er fordi at Franklin skriv at originalmanuskriptet er tapt, og at diktet slik vi ser det no er slik det var publisert i *The Independent* i 1898 (Dickinson 1998, F1789).

Dikt J1764 slik det står føre oss i dag er satt opp i den tradisjonelle diktforma som vi kjenner igjen frå vår lesing av andre Dickinson-dikt. Det er delt inn i fem strofer, kvar på fire verselinjer, med balladerim og med ei veksling mellom jambisk tetrameter og trimeter i verselinjene. Vi kan med dette identifisere diktet til å vere skriva i ein allmenn salmeform, ein diktform som vi tidlegare har sett at Dickinson nytta som utgangspunkt for om lag all poesien ho skriva. Her i J1764, ser vi ikkje berre denne forma sitt vanlege enderim, men vi finn også eit innrim og ein assonans i den hyppige gjentakninga av lydar og ord gjennom dei enkelte strofene. Eit døme på denne gjentakninga kan vi sjå der den er mest påfallande, i diktets første strofe:

The saddest noise, the sweetest noise,
The maddest noise that grows, –

The birds they make it in the spring,
At night's delicious close.

I disse verselinjene ser vi at ein repetisjon av både lydar og ord er ofte gjentatt i forhold til slik vi kan sjå det elles i Dickinsons poesi. Ein slik repetisjon av orda og lydane «The», «-est» og «noise» vert som assonansar i strofa sine verselinjer, der denne repetisjonen av lyd får ein eigenskap av å forsterke den definerande skildringa av fuglesongen. Songen vert skildra mimetisk til slik vi kjenner den frå naturen, der fuglane syng korte og hyppig repeterte fraser. Denne repeterande forsterkinga av lydar får størst effekt på ordet «noise», som tyder støy eller lyd. Denne repetisjonen fører til at det er nettopp lyden som kjem i diktets fokus, og at det då vert lyd dette diktet tek opp som sitt tema. Her i diktets første strofe, ser vi ei tematisk gjentaking av sanseopplevingar også når det gjeld skildringa av denne lyden. I første verselinje vert lyden skildra som søtast, «sweetest», medan i den fjerde verselinja vert nattas siste stund skildra som smakfull, «delicious». Lyden vert med desse skildringane ikkje berre knytt til hørselssansen, men også til smakssansen. Og vi kan med dette sjå desse skildringane som at denne vakre fuglesongen ikkje berre er noko som påverkar den lyttande gjennom øyret. Songen er noko som vert tatt opp gjennom heile kroppen og av alle kroppens sansar. Opplevinga av denne lyden vert slik til ei heilskapleg og kroppsleg omkransande oppleving for lyttaren, der den ikkje berre noko som påverkar hørselssansen, men er noko som går inn i heile den lyttande sin kropp. Diktets skildrande gjentaking får med dette ein funksjon som ei heilskapleg skildring av lyden sjølv, ein lyd som for lyttaren og diktets talar har eit ukjend opphav og eit fleirtydig meningsinnhald i denne varierte skildringa. Vi kan likevel sjå at denne repeterande gjentakninga av ord og lydar stoppar opp i den første strofa si siste verselinje, eit stopp som vert forsterka i bruken av punktum som ei avslutning på denne første diktstrofa. Det vert med dette ei brå avslutning på diktets etablerte form, der nettopp mangelen på denne tidlegare repetisjonen gjer at denne siste verselinja kjem i fokus, og at verselinja med dette vert ståande fram for diktlesaren. Vi kan sjå at eit brot med den etablerte forma fungerer på ein slik måte at det plasserer sjølv lyden i det særskilde tidspunktet som verselinja skildrar: I nattas siste stund og i overgangen frå natt til morgon. Med dette brotet vert det synt at det er nettopp denne overgangstilstanden som vert hovudfokus for diktets vidare skildring.

I denne sterke diktopninga er det som vi såg, inga tvil om at det er lyden som står i diktets fokus, og at det er denne lyden diktet ynskjer å utforske. Dette er ein lyd som her vert skildra til å stå i ein ytterposisjon, noko vi kan sjå ut frå dei ulike adjektiva som er knytt til

den. På grunn av at lyden vert skildra på denne måten, kan vi nok kanskje sjå at det ikkje ein normal fuglesong diktet forsøker å framstille, men heller lyttaren sin særeigne oppleving av denne songen. Ei slik framstilling kan vi også sjå i tråd med vår lesing av fleire av Dickinsons skildringar av denne fuglesongen, slik vi til dømes såg i kapittel fire. Fuglesongen vert her i dikt J1764 skildra på sitt mest ekstreme, den er *tristast, søtast, galast*. Det er ein lyd som med desse fleirtydige skildringane er ambivalent og fleirtydig, og som vi kan sjå at framkallar ulike kjensler hjå lyttaren i det den vert omtala som både trist og søt, men då også som ein lyd som kan føre til galskap. Gjennom slike skildringar vert det skapt ein kontrast og ein dialog mellom dei negative og dei positive kjenslene som fuglesongen framkallar, der songen i seg sjølve står i ein ambivalent mellomposisjon mellom dei ulike reaksjonane på den. Vi kan nok med dette sjå igjen at fuglane sjølve ikkje har nokon intensjon om å framkalle slike kjensler hjå dei som tilfeldigvis lyttar til fuglane sin song. Det vert heller ein umedviten respons av ein naturleg venleik. Dette er ein tanke vi kan sjå i tråd med at det for Dickinson ikkje er naturen sjølve som er ansvarleg for dei kjenslene den skapar hjå mennesket, men at naturen stiller seg ambivalent og gåtefull for dei som opplever den.

Ein tankestrek separerer dei to første verselinjene frå resten av diktet, og vi kan, som nemnd tidlegare, sjå dette teiknet i tråd med den utvida meininga vi kjenner frå Dickinsons bruk av tankestreken elles. Som vi har sett i vår lesing av Dickinsons teiknsetjing tidlegare, ser vi at tankestrekane i hennar poesi ikkje berre har som funksjon å binde saman, men at dei heller set eit pauseteikn i teksten og løyser opp verselinjenes meningsinnhald då tankestreken skapar eit tomrom som ikkje kan lesast ut i frå resten av diktet. Her i dikt J1764 skapar denne tankestreken som er plassert i overgangen til diktets tredje verslinje, ein effekt av noko gåtefullt. Diktet talar først om lyden, så vert det skapt ein pause og eit opphald med ein slik tankestrek, før det vert gitt ei forklaring på kven det er som lagar denne lyden: Fuglane om våren ved morgongry. I bruken av slike tankestrekar vert det med dette også skapt ein usikkerheit omkring det gåtefulle ved lyden og lydens opphav, ein usikkerheit som vert vidareført i den fleirtydige skildringa av lydens meining. Ei slik usikkerheit i samband med Dickinsons bruk av tankestrekar, har vi også sett i relasjon til dømes med den fjerde verselinja i dikt J254 *“Hope” is the thing with Feathers* –: «And never stops – at all –», som vi såg i kapittel fire. Vi kan sjå her at tankestreken også kan fungere som noko som separerer denne lyden frå sitt utspring, og som då gjer lyden framand frå si kjelde – fuglane, noko som igjen forsterkar songens gåtefulle preg.

Skildringa av denne ambivalente fuglesongen heldt fram i diktets andre strofe, der songen vert plassert, ikkje berre i ein overgang mellom natt og dag, men også i ein overgang

mellom mars og april. Vi kan i denne strofa sjå ei utviding av den stemningsfulle skildringa av songens tilstand, der sjølv staden som songen er plassert i, vert ein del av dens gåtefullheit. Her flyttar diktets fokus seg frå ei skildring av sjølv fuglesongen, til ei skildring av den tilstanden denne songen eksisterer i. Igjen kan vi sjå på bruken av tankstrekar som noko som er interessant for vår lesing av diktet, då dette teiknet vert plassert i slutten av den femte verselinja: «Between the March and April line –». Vi kan med dette sjå tankestreken som ei form for forsterking av den grensa som diktet skildrar, då tankestreken sjølv vert satt opp som ei slik fysisk grense mellom verselinjene. Vidare, vert tida og tilstanden songen er plassert i skildra som eit magisk grenseland, noko som vi seinare skal sjå er nært knytt til nettopp denne tankestreken og ein slik overgangsposisjon i tråd med Dickinsons gåtefulle omgrep om Circumference. Dette gåtefulle som vert tatt opp i diktets skildring av fuglens song vert her i den andre strofa vidareført i den nølende sommaren sin nærleik, der vi kan sjå dette himmelske i tråd med skildringa av den vene songen frå førre strofe. Ei slik skildring av det som nesten er nærverande, er nok noko vi også kan sjå i samband med kunstens forsøk på å framkalle og førestille noko naturleg, der kunsten sjølv alltid vil inneha noko anna, og vil være «Almost too heavenly near» til det den forsøker å skildre.

Vidare, i diktets tredje strofe, vender blikket attende mot framstillinga av fuglens song, der lyttarens assosiasjonar til denne songen no kjem i fokus. Strofa startar med frasa «It makes us think», som viser nettopp til lyttaranes reaksjon på den fleirtydige og kjenslefulle lyden som vart skildra i diktets første strofe. Her i den tredje strofa, fører denne lyden til sterke kjenslemessige reaksjonar hjå lyttaren, der songen hjå henne får ei kraft som er sterk nok til å vekke dei døde til live. Ei slik levandegjering vert til gjennom lyttarane sine minner, men også gjennom ei kjensle av sorg og tap som vert forsterka av nettopp desse minene. Det oppstår her ei trolldomsfull grense mellom død og liv, der lyttarane spaserer med dei døde gjennom songen. Grensa som diktet til no har framkalla mellom songen og lyttaren, fuglen og songen, og mellom sommar og vår, vert her i denne tredje strofa då også til ei grense mellom død og liv. Songen bringer henne til ei slik grense, der separasjonen og fråværet frå dei døde vert sterkare i det fuglesongen minner henne på desse. Ved at songen framkallar slike minner vert likevel også denne grensa meir uklår, i det dei døde også nærmar seg dei lyttande gjennom assosiative minner. Det vert med dette både ei grense som berre etablerer seg hjå den lyttande. Ei grense som, gjennom denne songen, vert meir diffus i det dei døde vert gjort levande gjennom desse minna. Vi kan her i diktets tredje strofe også sjå ein repetisjon av den lydlikeken med assonansar som vi såg i strofe ein. Her ser vi dette igjen i den gjennomgåande s-lyden i den tredje strofa sine tre første verselinjer, der denne lyden vert ein allitterasjon som

får eit brå avbrot i strofa si siste verselinje. Strofa har ikkje denne repeterte s-lyden.

Enderimet her i strofe tre er likevel også ei vidareføring av rimet som vi såg i diktets andre strofe, noko som bidrar til å knytte desse to ulike strofene saman og til å skape ein samanhengande flyt i diktet.

Skildringa av lyttarane sine kjensler knytt til fuglane sin song vert igjen vidareført i diktets fjerde strofe, ei vidareføring som vert tydeleggjort i det desse strofene opnar med same frase. Her ser vi også at skildringa av eit tap fortsett, i det songen også her gir lyttarane tankar om det dei ein gong hadde, men som dei no sørgjer over. Med dette vert kontrasten mellom fråvær og notid utdjupa, og grensa etablerer seg igjen i diktet. Vi ser gjennom desse strofene at songen påverkar dei som høyrer den heilt til grensene av deira smerteterskel. Dette er ei skildring vi kan sjå igjen frå ei liknande framstilling i samband med dikt som J1420 *One Joy of so much anguish*, som vi såg i kapittel fire. Kjenslene som songen her vekker hjå lyttarane, er så sterke og kraftfulle at dei nærmar seg tortur. Heller enn å setje pris på songens søte venleik ynskjer lyttaren no at songen skal ende. Desse kjenslene som vert skapt hjå lyttarane, bryt utover, vert ukomfortable og beveger seg mot galskapen. Noko vi kan sjå igjen frå skildringa i første strofe, der denne lyden vert omtala som «The Maddest noise». Lyttarane kjenner eit håp i fuglesongen, men det er eit håp som grenser til ei kjensle av desperasjon og galskap. Det vi ein gong hadde, er no noko vi no sørgjer over og fordømmer. Det er gløynde og fortrenge minner som fuglesongen her bringer fram igjen hjå lyttaren. Fuglane vert i denne strofa framstilt som sirener, eit motiv knytt til fare og død som vi skal sjå nærare på seinare i kapitlet. Som sirenene bringer dei sjøfarande til døden, bringer denne fuglesongen som vert skildra her i J1764 lyttaren til ein dødsliknande tilstand i det skilnaden mellom død og liv vert uttynna og dei negative kjenslene tek over den lyttande sine tankar.

I den siste strofa ser vi ei tematisk endring i diktets framstilling, i det diktet går frå ei skildring av lyden og dei kjenslemessige reaksjonane på denne, til ei meir fysisk skildring av lyttarens sanseoppleving av fuglesongen. Vi ser her igjen ein slik lydlek med assonansar som vi også såg i diktets første strofe, der leiken i denne femte strofa vert til ein ordassosiasjon mellom orda «ear», «heart» og «near», ein assosiasjon som vert knytt saman gjennom ordet «spear». Vi kan sjå at denne assonansen får ein særskild effekt i diktet ved at den knyter desse ulike kroppsorgana saman, då lyden her får den funksjonen som diktet skildrar; eigenskapane til eit gjennomtrengande spyd som går momentant frå øyra til hjarta. Det vert gjennom denne assonansen skapt ein augeblikkeleg nærleik mellom lyttarens sansar og kjensler, i det hjarta reagerer spontant på det øyret oppfattar: «As quickly as a spear». Lyttaren får gjennom denne skildringa ein intens, gjennomtrengande reaksjon på det sansane oppfattar, ein reaksjon vi kan

sjå i tråd med skildringa av den nær uthaldelege kjenslemessige reaksjonen lyttaren får til fuglesongen i dei førre strofene. Denne koplinga mellom hjarta og øyret er farleg for lyttaren, då lyden no ikkje berre vekker fram triste minner, men også er fatal i si spydliknande påverknad på hjarta. Vi kan sjå dette overveldande kroppslege sanseinttrykket igjen frå skildringa av fuglens song i første strofe, der denne songen vert skildra som om den både har sterk påverknadskraft på alle lyttaranes sansar og samstundes vert knytt til noko mentalt. Diktets «vi» ynskjer, på grunn av desse sterke kjenslemessige reaksjonane på songen, å oppheve eller auke denne koplinga som vert knytt mellom øyra og hjarta, slik at desse sanseintrykka ikkje er så kraftige og intense. Dette er noko ho vil oppnå i eit ønskje om at denne tette samankoplinga mellom øyret og hjarta nettopp ikkje var så tett. Vi ser her at det ynsket som vert uttalt i diktets fjerde strofe, om at fuglanes song skal ta slutt, no vert erstatta av eit ønskje om at det er lyttaren sjølv som ikkje skal bli så påverka av denne songen. Dette ynsket kan vi sjå i tråd med vår lesing av diktets første strofe, der vi også kan sjå at det ikkje er fuglanes song i seg sjølv som er så fleirtydig og ekstrem, men at det heller er lyttaren sine egne reaksjonar på denne songen som gjer den så kraftfull. Fuglane er, som vi såg i samband med diktets første strofe, ikkje sjølv medvitne på den sterke påverknadskrafta songen deira har på lyttaren i det dei også er ambivalente til ein slik reaksjon.

Her i femte strofe, vert nærleiken mellom songen og kjenslene eit viktig tema då diktets «vi» ynskjer at koplinga mellom øyra og hjarta ikkje var så nær og augeblikkeleg. Dette er ein nærleik vi kan sjå igjen frå diktets andre strofe, der sommaren også vert skildra som «almost too heavenly near». Vi kan med dette sjå eit samband mellom fuglanes song og denne nære sommaren vi ser i denne andre strofa. Eit samband som igjen bidrar til å forsterke diktets skildring av grenser, då songen om sommaren ikkje er til stades i diktet. Tidlegare i diktstrofene ser vi også at denne samankoplinga mellom lyden og kjenslene er implisitt, medan ein her i diktets siste strofe går nærare inn på denne koplinga og på ei skildring av denne songen. Det er i diktet ei rørsle innover, frå ei meir generell skildring av fuglesongen og songens kjenslemessige effekt på lyttaren, til ei intim og nær skildring av songens fysiske effekt på lyttaren sine hjarte.

Som vi har sett i vår tidlegare lesing av Dickinsons dikt, kan vi også her sjå denne skildringa av fuglesongen i eit metapoetisk perspektiv. I førre kapittel såg vi særskild på skildringar av ein slik song når den er tilknytt ei framstilling av noko magisk, og som noko vi kan sjå i nært samband med ei skildring av poesien sjølv. Her i dikt J1764 kan vi igjen sjå denne fuglesongen som ein metafor for det poetiske, og der skildringa av songens effekt på lyttaren då vert ein metafor for kunstens kjenslemessige kraft og på kunstnarisk skapnad. Vi

kan med dette sjå ei skildring av poesien sine evne til å skape ei kopling mellom livet og døden. Poesien har ei makt som noko som transcenderer og utvider lyttaren sine kvardagslege opplevingar, som i tilfellet med dette diktet og fuglanes song. Diktet omtalar då ikkje berre fuglesongen sjølv sin effekt på lyttaren, men også den kjenslemessige påverknadskrafta vakker kunst kan ha på dei som erfarer ein slik kunst. Det vert her også ei skildring av korleis dei kjenslene som kunsten framkallar kan ha ei evne til å føre lyttaren, eller lesaren, inn i andre mentale tilstandar. Venleiken, som fuglesong eller poesi, innehar eit potensiale til gode kjensler, men dette er også noko som har ei så sterk påverknadskraft at denne venleiken kan overskridast, og heller føre lyttaren ut i desperasjon og ein sorg som er så kraftig at den vert fysisk øydeleggjande for den som opplever den, som å knuse eit hjarta og føre til galskap. Vi ser med dette metapoetiske perspektivet då også ei skildring av at kunsten ikkje berre som noko som innehar eit potensiale til estetisk nyting, men også til sterkare og meir negative kjensler.

Her i dikt J1764 vert fuglesongen då skildra som noko med ein ekstrem emosjonell påverknadskraft. Noko som for lyttaren fører til ei augeblikkeleg endring i hennar sinnstilstand, med kjensler som er så sterke at dei bringer henne til eit ytterpunkt. Lyden i seg sjølv er fleirtydig i det den vert skildra som mellom anna trist og søt, og vi kan sjå at lydets opphav i fuglesongen og fuglanes intensjon med songen ikkje står saman med tolkinga av den. Songen vert her skilt frå sitt opphav med ein tankestrek, då det er lyttaren sine assosiasjonar som er i diktets fokus. Hjå lyttaren fører desse assosiasjonane og kjenslene som lyden framkallar til at ho kjem på grensa til galskap, og det vert med dette skapt ein kontrast og ein dialog i diktet mellom desse negative og positive kjenslene, der fuglesongen sjølv vert ståande i ein ambivalent posisjon. Ei slik skildring av fuglesongens påverknadskraft er noko vi ser igjen frå kapittel fire, der vi har sett at Dickinson gjennom sin poesi både syner at denne songen kan vere ei kjelde til håp og inspirasjon, men også noko som er uuthaldeleg og smertefullt. Vi ser at dikt J1764 gjennomgåande vert ei skildring av ein grenseposisjon, ei skildring som både omfattar fuglesongen som ein metafor for kunsten i sin heilhet, og diktet som ei utforsking av effekten kunst kan ha på sitt publikum. Songen set seg med dette i ein overjordisk posisjon, der fuglane vert stilt på den eine sida, og dei lyttande på den andre, av ei magisk grense.

6.2 Sirenenes kraft

Denne vakre og kjenslefulle fuglesongen bringer, som vi her har sett i samband med dikt J1764, fram negative tankar og kjensler hjå lyttarane. Songen minner dei lyttande om dei

døde, om separasjon, og om sorg og tap. I fjerde strofe av dikt J1764 ser vi at fuglane vert samanlikna med sirener i det lyttarens reaksjon på songen går frå nyting til avsky. Vi kjenner sirenene frå den greske mytologien, der dei vert skildra som kvinner med fugleham eller fuglevengjer, eller som fuglekroppar med kvinnehovud. Sirenene oppheldt seg på farlege skjær i havet, der dei syng ein forlokkande song til sjømenna som reiser forbi. Sirenenes song er umogeleg å unngå, og dei som høyrer denne songen vert freista til å gå i land og møte dei gåtefulle og tiltrekkande songarane. Forsøket fører sjømenna i døden, anten fordi skipa går til grunne på sirenenes skjær, eller fordi lyttarane svelt i hel, forheksta, på enga framfor dei syngjande skapningane (Selnes 2013).

Som mytologiske figurar dukkar sirener opp gjennom heile den vestlege kulturhistoria, både i biletkunst, musikk og litteratur. Vi kjenner dei til dømes frå Homers epos *Odysseen*, der den udødelege Kirke åtvarar Odyssevs om sirenenes farlege tiltrekkingskraft. Odyssevs klarar då seinare å unngå sirenenes dom ved å dytte bivoks i øyrene på mannskapet sitt, medan han sjølv lar seg binde fast til skipets mast. Slik får Odyssevs, som den einaste, oppleve sirenenes song utan å gå til grunne. Sirenene lokkar Odyssevs til seg med ein lovnad om at om han stig i land, vil han gå derifrå som ein klokare mann i det han vil «vende tilbake med fryd og med rikere kunnskap», då sirenene ser alt som skjer «over jorderik vide» (Homer 2000). Dette er ei freisting som Odyssevs berre så vidt klarar å motstå, då han, lyttande til sirenenes song, tryglar om å bli frigjort frå skipet. Vi ser også desse farlege mytologiske skapningane igjen i anna antikk litteratur, mellom anna i Apollonios Rhodios' *Argonautica*, der dei vert omtala som døtrer av elva Achelous og skildra som skikkelsar som er halvt fugl, halvt kvinne. Sirenenes song hadde ført Argonautarane til døden, hadde det ikkje vore for Orfeus som overdøyva skapninganes lokkesong med sitt lyrespel.⁶² Ei anna myte om Sirenene fortel om då Hera overtydde dei til å kappsynge med musene, der musene vant og trakk ut sirenenes fjør som straff for at dei hevda å overgå musenes songkunst. Vi finn i antikkens mytologi også ein profeti om at sirenene vil døy om eit skip passerer dei, og at Odyssevs då vert den som fører dei til grunne (Vries 1976). I historias skildringar av sirener er det songen deira som er i hovudfokus, og i slutten av denne songen ventar døden. Sidan antikken har sirener då vore eit symbol for død, der deira song både sørgjer over dei døde, samstundes som den tiltrekk seg nye offer. Det er ein song som representerer ei overjordisk musikalsk glede, men også animalske krefter i skapninganes dødelege råskap (Chevalier og Gheerbrant 1996).

⁶² URL: <http://www.sacred-texts.com/cla/argo/argo49.htm> [01.2013]

Så framt vi kan sjå, nemner Dickinson berre desse mytologiske skapningane ein anna gong i dei dikta vi kjenner: I dikt J80 *Our lives are Swiss* –. Dette er eit av Dickinsons tidlege dikt, som formelt sett er typisk for Dickinsons poesi i si haltande rytme og i den hyppige bruken av tankestrekar.

Our lives are Swiss –
So still – so Cool –
Till some odd afternoon
The Alps neglect their Curtains
And we look farther on!

Italy stands the other side!
While like a guard between –
The solemn Alps –
The siren Alps
Forever intervene!

Her kan vi sjå at det er dei mektige og ruvande Alpane som vert tildelt sirenenes eigenskapar, i det fjellkjeda lokkar om det vakre Italia som ligg bak dei. Ved å skildre Alpane som sirener, vert dei eit evig faremoment som skil Italia frå diktets «oss». Denne fjellkjeda er i seg sjølv eit viktig motiv i europeisk kunsthistorie, og ei reisande i Europa på 1800-talet var tvungne til å krysse desse farlege og potensielt dødelege Alpane for å nå det freistande og vakre Sør-Europa. Fjellrekka er ein permanent blokade i det Europeiske landskapet, og å krysse denne kan også være ei kjelde til poetisk inspirasjon, som vi ser frå mellom anna Wordsworths *The Prelude*. Vi kan nok kanskje her lese dikt J80 som ei skildring av eit ynskje om å bryte ut av kvardagens monotoni og keisamheit, i det den vert skildra som «still» og «cool», og som ei skildring av frykta ein likevel har for å bryte ut av dette kvardagslivet.

Som vi har vist tidlegare, har sirenene dukka opp gjennom heile litteraturhistoria, og tolkingshistoria rundt sirenenes symbolikk er i stadig endring. I sin korttekst «Das Schweigen der Sirenen» frå 1917, les Franz Kafka denne Sirene-scena frå *Odysseen* i eit nytt lys. I denne teksten ser Kafka at Odyssevs er naiv som trur han kan lure seg unna sirenesongen med litt bivoks. Kafka meiner at når Odyssevs sitt skip passerer desse syngjande skapningane, er det ikkje songen deira som gjer lyttaren euforisk, det er Odyssevs si lukke over at han har lurt songarane som er den einaste kjelda til desse kjenslene, ei lukke som er så overveldande at Odyssevs ikkje innser at sirenene faktisk ikkje syng. Sirenenes stillheit vert med dette ein mykje større fare enn deira song.

And when Ulysses approached them the potent songstresses actually did not sing, whether because they thought that this enemy could be vanquished only by their silence, or because the look of bliss on the face of Ulysses, who was thinking of nothing but his wax and his chains, made them forget their singing. (Kafka 1917)

Odyssevs slepp unna sirenenes kraft i det han forbløffar sirenene med si lukke over å ha overvunne dei. Når sirenene innser at dei har blitt lurt, og at Odyssevs likevel ikkje har høyrd deira song, forsvinn magien og meininga med denne songen, og også sirenenes eksistensgrunnlag.

Maurice Blanchot tek opp Kafka sin tekst i essayet «The Sirens' Song» frå 1959. Her hevdar Blanchot at sirenenes song slettes ikkje er vakker: «Their song merely suggested the direction from which the perfect song might come» (Blanchot 1982). Denne staden for sirenenes song, er også staden for poesien og songens opphav. Blanchot hevdar at det er ein motstand mot å møte sirenene, og at det er denne motstanden som skapar opphavet til forteljinga. Som Walter A. Strauss skriv i artikkelen «The Siren Language»: «[Blanchot] converts the siren song into a model of the artist's encounter with the paradox of creation» (Strauss 1976). Slik vi kan sjå at Dickinson skildrar denne sirenesongen i dikt J1279, skildrar også Blanchot denne songen som ei sterk gledeskjensle, eller «rapture».

(...) their song was so unearthly that it forced those who hear it to realize the inhumanness of all human singing. Did those who fell under the spell of their song die, then, of despair? Of a despair almost indistinguishable from rapture? (Blanchot 1982, s. 59)

Songen har ei så sterk innverknad på lyttaren, at lyttaren ikkje lenger kan skilje sine kjensler som einsidige, det er ein desperasjon som er så sterk at den går over i glede. Dette er ei slik skildring vi kan sjå igjen i dikt J1279 i det den skildrar fuglanes song, og vi kan med dette sjå eit fellestrekk mellom den krafta Blanchot legg i sirenenes song og den krafta som ligg i Dickinsons poetiske songfuglar.

Vi kan sjå i Dickinsons poesi at fuglar vert skildra som nært magiske og overjordiske vesen som syng ein song som har ei sterk påverknadskraft på lyttarane. Denne songen går inn til lyttaranes indre kjensler, og påverkar deira tankekraft. Det kan med dette oppstå ein kraftig kjenslemessig reaksjon som bringer lyttaren til ytterpunktet av sit eige medvite, songens venleik går ut i galskap. Denne fuglesongen har med dette ei liknande kraft til den krafta vi ser i dei mytologiske sirenenes song. Ein likskap som vert forsterka med det fuglane i dikt J1279 vert samanlikna med desse farlege og forlokkande sirenene, som er kjend for sin vakre

og dødelege song. Desse mytologiske skapningane går igjen gjennom heile litteraturhistoria, der mellom andre Blanchot knytter denne sirene-songen til poesien opphav. Blanchot skriv at Sirene-songen fører lyttaren ut i ein desperasjon, ein desperasjon som er så intens at den går over i ei sterk euforisk gledeskjensle. Vi kan hjå Dickinson sjå at fuglane, og då også poesien eksisterer på denne grensa, og at songen då er noko som overskrider lyttarens menneskelege erfaring.

Dei som utsett seg for å oppleve denne fuglesongen er som Odyssevs i Homers epos, klare for å sprengje grenser og utfordre sitt eige kjensleliv. Dei tettar ikkje til øyrene med bivoks, og let med dette ikkje øyrene og hjarta att for kjenslene som songen kan framkalle hjå dei. Lyttarane er heller opne for både den vakre songen og denne songens potensielle påverknadar på menneskesjela, eit bilete vi igjen kan overføre til kunsten og poesien i det heile. Som vi ser i dikt J1279 er øyra og hjarta tett knytt saman. Dette er ei kopling som for Dickinson vert «dangerously near», og skadeleg for lyttaren i aller høgste grad songen også har eit potensiale til å overskride hennar kjende kjensler og gå, smertefullt, over i noko anna. Det at lyttaren opnar opp for å ta i mot songen, er likevel også at ho opnar opp for ei erfaring som går utover det vanlege menneskelege jordelivet, og som fører henne ut i ein grenseposisjon. Ein posisjon som har potensiale til å være grenseoverskridande, og til å føre ut i galskapen, men også ein posisjon som fører til utvida oppleving og estetisk nyting. Fuglane er dei som lagar denne songen, og dei står då også i denne grenseposisjon. Fuglane står med dette i eit særskild forhold til det himmelske og til døden. Fuglane sjølve er likevel ikkje medvitne på effekten dei har, dei syng ikkje med ein intensjon om å skape ein reaksjon hjå lyttaren. Det oppstår likevel sterke kjensler og desperate tankar hjå lyttaren. Smerten og sorga som er knytt til desse kjenslene fører lyttaren ut i «madness», galskap. Fuglane vert som farlege sirener for lyttaren, i det songen deira bringer lyttaren til grensepunktet mellom død og liv. Fuglane si sterke påverknadskraft er, i følgje diktet, grunna den sterke koplinga mennesket har mellom øyret og hjarta. Kunsten er det som har sterkast påverknadskraft på menneskelege kjensler.

6.3 Fuglesongen sin grenseoverskriding i Circumference

Som vi ser frå vår lesing av dikt J1764, er den fuglesongen som vert skildra i dette diktet ikkje ein kvardagsleg song, men ein song som står i ein særskild posisjon til noko overjordisk og som vert tillagt ei eiga meiningsfylde for lyttaren. Songen vert her plassert i ein overgang, i eit månadsskifte mellom mars og april, som også vert eit sesongskifte eller som i alle fall er i ein posisjon som fører til noko som er nærare sommaren. Fuglesongen vert med dette sett i

ein naturleg grenseposisjon, der den finn seg på eit tidspunkt då verda er i ein overgang og i ein metamorfose frå ein tilstand til ein anna. Ei slik skildring er ei fortsetjing frå diktets første strofe, der denne songen plasserast «at night's delicious close», som då også kan sjåast i ein grenseposisjon og som eit bilete på ein slik overgang mellom natt og dag. Ved at sommaren vert skildra som noko som er «heavenly near», kan vi også sjå denne grenseposisjonen om noko som nærmar seg noko overjordisk. I denne skildringa av fuglesong, kjem det ikkje fram eit tydeleg skilje mellom den eine og den andre fasa, og grensa vert med dette noko uklårt, noko som vert skildra som mystisk og magisk: «that magical frontier». Sommaren vert her omtala som noko som er *nesten for nær*, men det forholdet desse ulike diktariske elementa har til kvarande er likevel meir gåtefulle enn oppklåra. Vi ser at fuglesongen i seg sjølv også er plassert i ein slik grenseposisjon, på veg til noko den ikkje kan være, i det den vert skildra som søtast, tristast og så bortetter. Ved å skildre songen i dette ytterpunktet, der den allereie har nådd grensa til så trist som den kan bli, men ved å likevel la den vekse, sprenger fuglesongen desse grensene og går utover til ei anna form. Dikt J1764 vert med dette eit dikt som på same stund tek opp i seg det grensemessige og ei overskriding av desse grensene, både i kjenslene og i naturen, men også i poesien og venleiken.

I diktets tredje strofe får denne magiske grensa ei utdjupa meining i det det er tale om dei døde som spaserer med dei levande. Songen gjer dei døde levande i det dei vert klårare for diktets talar, som ved at den vekker minner om då dei ein gong spaserte med oss.

Fuglesongen gjer også at denne sorga over dei tapte meir sår, i det at desse minna om dei kjære vert framkalla. Denne vakre og kjenslefulle fuglesongen bringer med dette fram negative tankar og kjensler hjå lyttaren. Likevel er det noko trolldomsfullt over denne separasjonen, som vi ser i diktets andre strofe: «By separation's sorcery / Made cruelly more dear.». Som vi såg i førre kapittel, kan ord som har samband med noko magisk også knytast til det poetiske og då også til diktinga sjølv, gjennom at poesiens venleik vert tillagt eit slikt magisk aspekt. Her i dikt J1764 er det nettopp denne separasjonen og grensa som vert skildra som noko trolldomsfullt, som noko vi ser at støtter under vår metapoetiske assosiasjon i forhold til diktets skildring av fuglesongen. Vi kan med dette også sjå ein samanheng mellom trolldom, poesi og Circumference. Som sirenenes song, er fuglesongen tiltrekkande og vakker, men det er også ein song som også har eit farefullt aspekt ved seg som vi kan lese i skildringa av denne fuglesongen som nettopp ein sirenesong.

Om vi ser ei slik skildring av grenser her i dikt J1764 i tråd med Dickinsons omgrep om Circumference, kan vi kanskje finne ei tyding av denne gåtefulle grenseposisjonen som fuglane og poesien eksisterer i. Som vi såg innleiingsvis er Circumference, for Dickinson, ei

nemning som både tek opp i seg ei endeleg grense og ei uendeleg utviding av denne grensa. Å overskride Circumference er då ei erfaring som kan sjåast i samband med ei mental utviding og ei estetisk oppleving som kan knytast til det sublimе. I ei slik skildring av Circumference kan vi nok også finne ein intertekstualitet som inneber ein dialog mellom dei av Dickinsons dikt som tek opp i seg dette omgrepet, der desse dikta sine grenser vert glidande i det deira skildringar går over i kvarandre. Circumference er eit gåtefullt omgrep, noko som vert utdjupa jo nærare vi går inn på nokre av Dickinsons andre dikt som tek opp i seg ei skildring av dette omgrepet. Vi kan til dømes sjå til dikt J633 *When Bells stop ringing* –, der nettopp Circumference vert forsøkt skildra:

When Bells stop ringing – Church – begins –
The Positive – of Bells –
When Cogs – stop – that’s Circumference –
The Ultimate – of Wheels

I dette diktet ser vi at Circumference vert framstilt som noko som stoppar opp, som tannhjula i eit maskineri. Eit opphald som her vert samanlikna med den ringinga av kyrkjeklokkene som opnar ei gudsteneste. Her ser vi også at Circumference vert knytt til noko sirkulært i rørsle, som både vert samanlikna med tannhjula og med kyrkjeklokkene, der vi kan sjå at denne rørsla vert manifestert i den hyppige bruken av tankestrekar gjennom diktet. Circumference vert i denne diktstrofa også skildra som sin ordboksdefinisjon: «The Ultimate – of Wheels», hjulet og sirkelens matematiske omkrins. Det vert i dikt J633 då sett opp ein kontrast mellom det som er i rørsle og ei avslutning på ei slik rørsle, noko som då vert knytt mot både ei avslutning og noko som er evig og mekanisk.

Som vi har sett tidlegare, set Dickinson bibelen og det ortodokst religiøse i kontrast til denne grensa og til grensa sitt potensiale til ei overskridande erfaring. Ho skildrar til dømes denne tanken i avslutninga av L950: «The Bible dealt with the Centre, not with the Circumference →». ⁶³ Som vi har sett også elles i samband med dette omgrepet, ser vi i Dickinsons poesi eit ynskje om å gå vekk frå dette sentrum og eit mål om å transcendere og gå ut og forbi Circumference, noko som ho då set i kontrast til den religiøse innsnevringa. Eit slikt ynskje om utbryting og ei rørsle vekk frå det religiøse, kan vi då også sjå igjen frå Dickinsons skildringar av den opprørske fuglen, slik vi til dømes såg i hennar skildring av den rebelske bobolinken i dikt som J1279 *The way to know the Bobolink* eller J1591 *The Bobolink is Gone* –. Vi kan også sjå at denne rørsla vekk frå det regelbundne er ei kjelde til inspirasjon

⁶³ Brevet er skriven til Mrs. J.G. Holland, og var sendt på seinhausten 1884.

for poeten, der dette opprøret hjå fuglen skapar eit rom for noko som er annleis og kreativt, i relasjon til ein tanke om identitet. Til dømes har vi sett at Dickinsons poetiske form, og denne forma si utbryting av ei tradisjonell religiøs salmeform, nettopp er som ei slik rørsle vekk frå det regelbunde og mot ei overskriding av Circumference.

Det er ikkje berre fuglanes oppførsel blant sine egne og deira song som innehar ei slik grenseoverskridande potensiale for Dickinson. Vi har til dømes sett tidlegare at fuglar tradisjonelt vert sett som eit kommunikasjonsmiddel mellom det guddommelege og det jordlege, då dei med si flygeevne vert noko som både høyrer til himmelen og jorda.

Birds are part of the earth and of the sky; their songs can seem both natural and ethereal; their behavior both defines them and suggests similar aspects of human behavior. The poems also reflect Dickinson's fondness for contrasts: between religion and nature, optimism and pessimism, shyness and self-confidence, life and death. (Eberwein 1998, s. 45)

Sjølve omgrepet Circumference dukkar ikkje opp i dikt J1764, men vi kan som nemnd sjå termen «magical frontier» knytt saman med dette. Vi ser at det å gå utover circumference inneber å gå utover ei magiske grense, og at ein med dette trer inn i noko magisk og overnaturlig, ein stad som også er for veneliken. Ei slik utbryting vert ei grenseoverskridande, sublim oppleving med stor kraft for Dickinson. Å overskride grensene er eit mål i seg sjølv i hennar poesi. Dette er likevel noko som ikkje alltid fører til ei positiv erfaring, då den kan bli for kjenslemessig overveldande og farefull for den som forsøker seg på ei slik rørsle.

6.4 *She staked her Feathers* —

Eit slikt poetisk motiv der fuglane vert plassert i ein grenseoverskridande posisjon, er noko vi kan finne igjen fleire stader i Dickinsons poesi. Eit anna døme på ei slik skildring er dikt J798 *She staked her Feathers* –, der fuglen ikkje er grenseoverskridande i sin song, men der vi kan sjå at diktet skildrar fuglen si flukt over himmelen som ei slik transcenderande oppleving.⁶⁴

She staked her Feathers – Gained and Arc –
Debated – Rose again –
This time – beyond the estimate
Of Envy, or of Men –

⁶⁴ Vi kan til dømes også finne mykje av den same tematikken i dikt J1343 *A single Clover Plank*, som skildrar ei bie som strevar seg gjennom lufta: «The Billows of Circumference / Were sweeping him away —».

And Now, among Circumference –
Her steady Boat be seen –
At home – among the Billows – As
The Bough where she was born –

Her i dikt J798 ser vi ei poetisk skildring av ein fugl som strekk ut vengjene og flyr utover, forbi menneska sine låste tankar og inn i Circumference. Denne flukta utover er nølande for fuglen, i det diktet skildrar hennar bølgsjande rørsle over himmelen. Det er ei flukt som vert møtt med motstand, som vi ser ut i frå omgrepet «debated» i den andre verselinja. Eit ord som her vert nytta for å skildre ei slik nøling og ein usikkerhet hjå fuglen i møte med ein ukjend motstandar. Vi kan tenke oss at det fuglen diskuterer med vert omtala i diktets fjerde verselinje: «Of Envy, or of Men», og at det er nettopp denne utflyginga som vert ein slik motstand og eit utgangspunkt for diskusjon. Ved å fly utover overskrid fuglen menneskelege tankar og skapar ei ny forståing av verda, og denne flygeevna skapar då også negative tankar og sjalusi hjå dei jordbundne menneska. På tross av si nøling, og på tross av denne motstanden, bryt likevel fuglen ut og inn i Circumference, der ho oppdagar at ho kjenner seg heime. Diktet skildrar her ei gjennomført grensebryting, men det viser også til tidlegare forsøk på denne utflyginga, forsøk som ikkje har blitt fullført. Vi kan med dette kanskje sjå dette diktet som eit døme på Dickinsons poetiske tankar om at motstand er ei positiv kraft i samband med kunstnarisk skapnad. Sjølv om ho nøler og møter negativitet, klarar fuglen her i dikt J798 å overvinne denne motstanden, og bryte ut og inn i Circumference. I ein posisjon som er staden for venleik og det magiske og, som vi kan sjå i tråd med vår lesing av Dickinsons fugledikting elles, opphavet for kreativitet.

Om vi ser på bruken av tankestrekar her i dikt J798, kan vi sjå ein nær rytmisk og formell bruk av dette teiknet i det det er plassert i slutten av dei fleste verselinjene. Det vert då heller brotet med denne etablerte forma som er særskild påfallande i vår lesing av diktet. Om vi ser til diktets to første verselinje, kan vi til dømes sjå tankestreken i midten av verselinja som at den skapar ei pause i diktets rytme, og der denne tankestreken vert eit symbol på eit tomrom. Tankestreken bidrar her til å forsterke skildringa av fuglens rørsler over himmelen, der denne skildringa vert mimetisk i ein langtrukken og elegant form. Vi ser, ved hjelp av desse tankestrekane, for oss ein fugl som flyt på luftstraumane i ei naturleg og uanstrengd rørsle over himmelen. I den tredje verselinja ser vi heller denne tankestreken som noko som bidrar til å setje fokus på dei orda som er plassert før teiknet, i samband med slik vi såg denne bruken av tankestrekar i dikt som J1764. Pausen som vert skapt av tankestrekane forsterkar

her eit trykk på at denne rørsla er noko som har hendt før: «This time →». I fjerde verselinje kan vi, på ei anna side, sjå denne tankestreken som ei utviding av diktets horisont. Diktet skildrar her at fuglen stig utover, og der denne tankestreken då kan fungere som ei forsterking av denne rørsla. Den same funksjonen av teiknet kan vi også sjå i diktets andre strofe, der tankestreken fungerer nettopp som ein slik ekspansjon av Circumference. Her vert tankestreken, då den er plassert etter ordet, eit fysisk forsøk på å utvide dette omgrepet og noko som syner fram det gåtefulle med termen. I diktets sjuande verselinje kan vi sjå ein bruk av tankestrekar som går vekk frå diktets etablerte form. I denne verselinja bryt teikna både opp frasen, med si plassering i verselinja, men den bryt også med diktets form i det ordet «as» hindrar tankestreken frå å vere strofa sitt endepunkt. Som i den tredje verselinja i den første strofa, er denne strofa si tredje verselinje også broten opp med ein tankestrek. Her fungerer dette teiknet som vi såg det i den første strofa, ved å setje fokus på «at home». Verselinja sitt avsluttande ord, «as», vert i sin separasjon frå resten av diktet både med teikn og linjeskift, særskild interessant i vår lesing av diktet. Ordet skil seg ikkje berre ut frå diktets form, det vert gjennom denne separasjonen eit fokuspunkt i vår lesing i diktet. Då ordet fungerer som ei simile i diktets skildringar av fuglen sine rørsler, kan vi, ved at ordet kjem i fokus på denne måten, også sjå at diktet i seg sjølv poengterer nettopp at dette er ei poetisk skildring. Med dette ser vi her eit fokus i diktet på teksten sjølv, noko vi her nok kan sjå i relasjon med det metapoetiske.

Vi les i dikt J798 at fuglen som vert skildra kjenner seg like mykje heime blant bølgiene som på den greina der ho var fødd. Her kan vi nok sjå desse bølgiene som ein metafor på himmelens bølgjande luftstrømmar, som vi kjenner igjen frå skildringa av fuglens flytande rørsler i diktets første strofe. «Billows» vert her då både ei skildring av skyenes rolege og kraftfulle rørsler, men også ei skildring av poesien sjølv, der ordet definerer poesien kraftfulle flyt. Likevel kan vi ut i frå vår lesing av topoi av bølger og hav frå andre av Dickinsons dikt, som til dømes i dikt J254 “*Hope*” is the thing with Feathers – i kapittel fire, sjå også her at dette også kan være noko som tyder på fare og rådlause. Ei slik grensebrytande oppleving vert her både knytt til kjensler av usikkerhet og fare, samstundes som det er noko frigjerande og heimleg. Som vi såg i kapittel tre, i vår lesing av dikt J324 *Some keep the Sabbath going to Church* –, er heimen også eit viktig topos i Dickinsons poesi. Det at fuglen her i dikt J798 vert skildra som om ho kjenner seg heme blant himmelens bølgjande og faretruande luftstraumar i ei utbryting av Circumference, tyder då mot at vi også kan sjå ei samankopling mellom nettopp ei slik kjensle av heim og Dickinson sitt Circumference-omgrep. Dette er ei tyding som vert styrka i vår lesing av desse bølgjande

rørslene i dette diktet sett i samband med liknande skildringar av *Circumference*. I det denne fuglen vert omtala som nettopp «born», kan vi nok også her sjå ein identifikasjon mellom diktets talar og denne fuglen. Då fuglar, til skilnad frå menneskeborn, ikkje vert fødd men klekt ut av egg. Ei slik skildring kan vi sjå i relasjon til ein tanke om identifikasjon mellom diktets talar og fuglane som vi ser frå fleire av Dickinsons fugledikt.

Denne utoverskridinga som vert skildra her i dikt J798, er ikkje ei einskild oppleving for denne fuglen. Om vi ser til diktets tredje strofe, er fuglen sine rørsler over himmelen omtala som «this time», noko som viser at diktets talar har observert denne fuglens flyging før. Det viser også at fuglen fleire gongar har forsøkt seg på ei slik utbryting, men at det berre er denne gongen at ho overvinn ei slik utoverskriding i *Circumference*. Om vi ser ei slik utbryting i *Circumference* i eit metapoetisk perspektiv, som vi kan setje i tråd med vår lesing av dette omgrepet elles i Dickinsons poesi, kan vi då også sjå på diktet si skildring av fuglen sine rørsler som ein metafor på poetisk skaping og på kunstnarisk utvikling. Diktet kan med dette også tolkast som ein poet sitt forsøk på å skape kunst og venleik, og som ei skildring av den posisjonen ho er i når ho endeleg får eit inspirerende gjennombrøt til ei slik skaping. Vi kan her kanskje førestille oss at dette diktet både er inspirert av fuglen sine rørsler over himmelen, og at desse rørslene då er ein refleksjon av ein indre motivasjon for ei slik kunstnarisk skaping. Vi kan gjennom dette metapoetiske aspektet sjå at det også vert ein identifikasjon for diktets talar med fuglen og hennar frie flukt. Dette er noko vi kan setje i samband med andre av Dickinsons dikt der diktets talar set seg til felles med fuglane og deira opphav, og som vi igjen ser her i bruken av ordet «born». Dikt J798 er likevel også nettopp ei mimetisk skildring av ein fugl som flyg i ei bølgjande rørsle over himmelen, opp og ned, men høgare og høgare. Dette er ei skildring som vi då både kan sjå som ei naturleg framstilling av fuglanes rørsler, samstundes som det vert ei skildring av poetisk skaping og denne skapinga sine metaforiske bølgedalar i produktivitet og inspirasjon.

Konklusjon

Vi kjenner Emily Dickinsons poetiske produksjon som mangfaldig, både i mengda av dikt ho skreiv, men også i hennar variasjon i biletbruk og i diktas tematiske omfang. Dikt som i dag er i dag allment kjende, då dei har blitt ein del av vår vestlege litterære kanon. Dickinson tek i si dikting mellom anna opp allmenne tema som død, tap, kjærleik, og den gåtefulle naturen på eit vis som er nyskapande i hennar eiga tid. Ho skriv denne poesien med eit utgangspunkt i egne og interne kjensler, der personlege og intime opplevingar vert eit utspring for ei original dikting. Vi har her vald å sjå nærare på eit lite av desse mange motiva som tek plass i Dickinsons poesi, eit poetisk motiv som ho nyttar jamt ut over heile sin diktariske produksjon: Fuglane. Fuglar vert eit motiv med ei viktig rolle i dikta til ein poet som ser heile naturen som ein målestokk både for venleik og for si eiga poetiske skaping, og vi ser at Dickinson gjennom dette knyter ulike metaforar til sine fugleskildringar. Vi har gjort eit lite utval av desse fugledikta frå Dickinsons produksjon, der vi forsøker å gå nærare inn nokre utvalde aspekt ved dei metaforane ho knyt til si fugleframstilling. Vi kan sjå at desse metaforane samla vert til ein heilskapleg fugleallegori, ein allegori som går ut over våre individuelle tolkingar av enkeltdikt og som då vert ei skildring av eit poetisk prosjekt i samband med ein identifikasjon med noko naturleg. Som med fleire av dei andre poetiske motiva Dickinson framstiller i sin poesi, kan vi sjå at dette fuglemotivet er noko som overskrid og omkransar heile hennar diktariske verksemd, og at det då også tek ein del i hennar personlege symbolikk. Dickinson nyttar mellom anna dette fuglemotivet til å skildre både poesien sjølv og sin eigen poetiske produksjon med eit metapoetisk blikk, der fuglane på same tid vert noko som også symboliserer personlege og intime kjensler. Gjennom vår lesing av Dickinsons heile poetiske verksemd, ser vi at det er dei fuglane ho observerte i hagen som omkransa heimstaden hennar i størst grad, men også dei fugleartane ho las om i sitt leksikon, bøker og i andre dikt, som vert ein inspirasjon for poeten, der desse fuglane innehar eit potensiale til ei grenseoverskridande erfaring.

Vi har i samband med vår lesing av Dickinsons fugledikt mellom anna sett at dette motivet vert knytt opp mot ei personleg og individuell form for gudstilbeding. Dette er ei tru som likevel står i eit nært forhold til Dickinsons grunnleggande ortodokse barnelærdom og til denne truas litteratur. Gjennom Dickinsons fugleskildringar i dikt som til dømes J324 *Some keep the Sabbath Going to Church* –, eller J1279 *The way to know the Bobolink*, ser vi at det ligg eit latent opprør mot religionen og dei religiøse normene i hennar poesi. Der eit slikt

opprør vert gjennomført på eit poetisk, individuelt og internt plan. Diktets talar identifiserer seg med det religiøse i dikt som J324, då ho ikler seg vengjer og med dette både trer inn i ein heilag symbolikk, samstundes som vi ser at det vert skapt ein identifikasjon med fuglane. Ved at dette diktet også set fuglane og diktets eg i kontrast til den kyrkjelege verda, ser vi likevel at fuglane har eit anna liv enn dei gudstilbedande menneska. Då fuglane med sin song heidrar noko naturleg og livshyllande. Ein slik identifikasjon med fuglane og deira verd, kan vi her også setje i eit metapoetisk perspektiv, som vi igjen kan sjå er felles for dei fleste av Dickinsons dikt som tek opp i seg ei slik fugleskildring, og særskild dei dikta som skildrar fuglanes song. Vi ser også at naturen får ei eiga guddommeleg makt i Dickinsons poesi, der fuglar vert skildra som eit kommunikasjonsmiddel mellom denne guddommelege og gåtefulle naturen og menneskja som lever i den. Ei slik skildring kan vi setje i samband med den symbolske tradisjonen som er knytt til fuglane, då dei sidan førkristen tid har vore sett på som nettopp eit slikt kommunikasjonsledd mellom gudar og menneskje.

Vidare, har vi sett at Dickinson ser fuglane og deira song som noko som er til inspirasjon for den skapande poeten, der denne songen då vert ein viktig instans i det menneskelege medvitet. Ei slik skildring kan vi sjå i tråd med litteraturtradisjonen, då ei samankopling mellom songfuglar og poetar er noko som har vore framstilt gjennom nesten heile poesiens historie. Vi såg til dømes at fuglane i Romantikken får ei rolle som ei inspirerande muse, der deira song er ei vakker venleiksoppleving for lyttaren, og der fuglane for Dickinson også får ei liknande inspirerande rolle. I samband med dikt som J254 "*Hope*" *is the thing with feathers* – og J285 *The Robin's my Criterion for Tune* –, ser vi at Dickinson likevel ikkje berre føl denne litterære tradisjonen når ho set fuglane som ei kjelde for venleik og for si poetiske skaping. Fuglane har eit potensiale til å framkalle sterke kjensler for dei som lyttar til deira song, der songens venleik har ei så sterk påverknadskraft på lyttaren at den kan overvinne negative kjensler. Fuglesongen vert med dette også eit poetisk mål for Dickinson, der ho ser denne som ein av dei yttarste formene for venleik. Vi ser likevel at fuglane sjølve ikkje er medvitne på den påverknadskrafta dei har på menneskja, i det dei ikkje syng for å oppnå merksemd eller bli berømte. Dette er ein tanke vi har sett i samband med Dickinsons syn på naturen som noko som er gåtefullt og mystisk for menneskja, der naturen er likegyldig til det menneskelege livet. Dickinson set likevel denne intime fuglesongen som eit poetisk ideal, mellom anna då ho sjølve ikkje ville publisere si dikting. Vi ser i dikt som J1420 *One Joy of so much anguish*, at den verknaden fuglanes song har på lyttaren heller er noko som er individuelt for lyttaren sjølve. Til skilnad frå dikt J254, der fuglesongen vekker ei positiv kjensle av håp hjå lyttaren, er songen i dikt som J1420 ei kjelde til desperasjon og

liding for diktets talar. Fuglesongen vert med dette noko gåtefullt i det lyttaren sjølv ikkje forstår fuglanes hemmelege songspråk, og då heller ikkje kjenner fuglanes intensjon med denne songen. Lyttaren skapar med dette si eiga tolking av denne fuglesongen, med utgangspunkt i dei kjenslene den har på dei som lyttar til den.

Ikkje berre er fuglen og deira song ei kjelde til ulike kjensler for dei som lyttar, fuglane er i Dickinsons poesi også eit bilete på noko individuelt og ein identifikasjon med sjølvet. Som vi ser i samband med dikt J1279 *The Way to know the Bobolink*, vert fuglearten bobolink eit ideal for diktets «eg», då han gjer opprør mot etablerte normer og finn glede til song i dette opprøret. Ein slik identifikasjon med fuglane som her vert ei kjelde til eit personleg opprør, kan vi også sjå i relasjon med nettopp Dickinsons eigne tankar om tru. Som vi såg desse tankane i vår lesing av dikt J1591 *The Bobolink is gone* –. Dickinson tek opp eit spørsmål ved identitet og personlege venleikskriterium også i dikt J285 *The Robin's my Criterion for Tune* –, der nettopp fuglesongen vert skildra som noko vakkert då diktets talar identifiserer seg med desse fuglane. Vi kan i desse dikta sjå at ein slik rebelskhet hjå bobolinken også vert ein inspirasjon for Dickinson og for hennar eiga poetiske skaping. Som vi tidlegare har nemnd, ser Dickinson at fuglane ikkje syng sin vene song for verte berømte og hylla, ein tanke vi også kan sjå i samband med hennar eigen poetiske produksjon. Det at ho også kjenner fuglane sitt opprør med naturen i deira song og oppførsel, vert då igjen noko ho tek til støtte for sin eigen poesi. Vi har til dømes sett at Dickinson tek utgangspunkt i ein tradisjonell salmeform når ho skriv sine dikt, då ho skriv desse dikta i ei tid då diktlesarane ynskjer ein slik fast formalitet og der dei forventar at dikta føl poetiske normer. Dickinson bryt med desse normene, då ho heller vel å sprengje denne diktarske forma ho tek utgangspunkt i. Vi har mellom anna sett si slik utbryting i dikta sin ujamne metrikk, men også i Dickinsons leik med rim og allitterasjonar i samband med hennar ukonvensjonelle språkbruk. Særskild er Dickinsons bruk av tankestreken eit døme på denne idiosynkratiske forma, der dette teiknet set eit krav om tolking i dikta. Tankestreken bryt med dei poetiske grensene og etablerer ny meining i tomrommet den skaper i verselinjene, der teiknet får ein musikalsk effekt i det den både tek ein del i – og bryt med, diktets rytmiske flyt. Tankestreken vert med dette ei utfordring for lesaren sitt forsøk på å forstå Dickinsons dikt, då den både set krav til å tolkast individuelt og ut i frå diktets heilskap.

Ei slik poetisk grensesprenging kan vi også sjå i Dickinsons omgrep om «Circumference». Eit ord som på mange måtar kan tenkast som ei omkransande skildring av heile Dickinsons poetikk. Circumference vert ein metafor på nettopp ei slik grensesprengande rørsle, noko som er transcenderande og utvidande, og som har potensiale til å skape ein

sublim, magisk og urovekkande form for venleik. Vi har vi vår lesing av dikt som tek opp i seg ei skildring av dette omgrepet, til dømes dikt J798 *She staked hed Feathers* –, sett at fuglen nettopp vert eit symbol på noko som har kapasitet til å utføre ei slik grensesprengande handling i sin flukt. Det er likevel ikkje berre gjennom sine rørsler at fuglane bryt med ei denne grensa, som vi også såg i dikt J1764 *The saddest noise, the sweetest noise*, der det er fuglane sin song som er grenseoverskridande. Fuglar vert med ei slik evne til grensesprenging, ikkje berre noko som er tilknytt den jordlege verda, men også noko som er i kontakt med noko anna, noko overjordisk og guddommeleg. Som vi også ser i samband med dikt J1764, vert denne grensesprenginga knytt til eit faremoment. Ei slik fare vert her symbolisert med at fuglane vert samanlikna med den antikke mytologiens dødelege sirener. Som desse sirenene produserer også fuglane ein vakker og forlokkande musikk, ein song som har ei sterk påverknadskraft på lyttaren si sjel. Som Odyssevs i eposet, er Emily Dickinson ein av dei få som forsøker å overskride og forstå sirenenes mystiske song, og med dette motstå denne songens faretruande dødelegheit, i det ho lenker seg til sitt skrivebord i eit poetisk forsøk på å smerteleg oppleve og uttrykke denne uoppnåelege songen.

Om ein skulle sett på emnet om Dickinsons fuglemetaforar i vidare forskning, kunne vi aller helst gått nærare på enno fleire av dei av Dickinsons dikt som tek opp i seg slike fugleskildringar. Der vi mogelegvis kan finne enno fleire framstillingar som både tek del i – og skil seg ut frå dei aspekta vi har set på her. I tråd med vår lesing av dette fuglemotivet, hadde det også vore interessant å sjå eit anna av hennar dyremotiv i samband med desse skildringane. Særskild gjeld dette bia, som også er ein slik gåtefull skapning i Dickinsons dikt, og som om lag like stor plass i desse dikta som dette mangfaldige fuglemotivet.

Kjelder

- Abrams, M. H. 1971. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press.
- Amherst College. 2013. *Emily Dickinson Museum* 2009 [Lastet ned 2013]. Tilgjengelig fra <http://www.emilydickinsonmuseum.org/>.
- Blanchot, Maurice. 1982. The Siren's song. I *The sirens' song : selected essays*, redigert av G. Josipovici. Brighton, Sussex: Harvester Press.
- Børdahl, Amund. 2013. O XEIN ANGELLEIN : Glimt av en virkningshistorie. *Prosopopeia* (1-2):42-60.
- Chevalier, Jean og Alain Gheerbrant. 1996. *A dictionary of symbols*. London: Penguin.
- Dickinson, Emily. 2013. *Emily Dickinson Collection*. Amherst College Digital Collection [Lastet ned 2013]. Tilgjengelig fra <https://acdc.amherst.edu/browse/collection/collection:ed>.
- . 1960. *The complete poems of Emily Dickinson*. Redigert av T. H. Johnson. Boston: Little, Brown and Co.
- . 1965. *The letters of Emily Dickinson*. Redigert av T. H. Johnson og T. Ward. 3 b. Cambridge, Mass.: The Belknap press.
- . 1981. *The manuscript books of Emily Dickinson*. Redigert av R. W. Franklin. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press.
- . 1995. *Skitne lille hjerte*. Oversatt av T. Hødnebo. Oslo: Kolon forl.
- . 1997. *The complete poems of Emily Dickinson*. Redigert av T. M. Johnson. Boston: Back Bay Books, Little, Brown and Co.
- . 1998. *The poems of Emily Dickinson*. Redigert av R. W. Franklin. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- . 2010. *A Spicing of Birds*. Redigert av J. M. Schuman og J. B. Hodgman. Middletown: Wesleywan Univeristy Press.
- Doggett, Frank. 1974. Romanticism's Singing Bird. *Studies in English Literature, 1500 - 1900* 14 (4):547 - 561.
- Eberwein, Jane Donahue (red.). 1998. *An Emily Dickinson encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Elliott, Lang. 1999. *Music of the Birds: A Celebration of Bird Song*: Houghton Mifflin Harcourt.
- Emerson, Ralph Waldo. 2008. *Nature*. 4 utg. London: Penguin Books. Originalutgave, Nature and Selected Essays.
- Farr, Judith, red. 1996. *Emily Dickinson: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Ferber, Michael. 2007. *A Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press.
- Ferlazzo, Paul J. 1976. *Emily Dickinson*. Boston: Twayne.
- Gelpi, Albert J. 1966. *Emily Dickinson : the mind of a poet*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gilbert, Sandra M. 2011. The wayward nun beneath the hill : Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood. I *Rereading Women : Thirty Years of Exploring Our Literary Traditions*. New York, London: W.W Norton & Company.
- Gordon, Lyndall. 2011. *Lives like loaded guns*. London: Virago.
- Hallen, Cynthia L. 1993. Translation and the Emily Dickinson Lexicon. *The Emily Dickinson Journal* 2 (2).

- Hallen, Cynthia L. og m.fl. 2012 / 2013. *Emily Dickinson Lexicon* [Lastet ned 2012 / 2013]. Tilgjengelig fra <http://edl.byu.edu/index.php>.
- Higginson, Thomas W. 1862. The Life of Birds. *The Atlantic Monthly* X (59).
- . 1891. Emily Dickinson's Letters. *The Atlantic Monthly*.
- Homer. 2000. *Odysseen*. Oversatt av P. Østbye. [Oslo]: Gyldendal.
- Kafka, Fanz. 1917. The Silence of the Sirens.
- Lundin, Roger. 1998. *Emily Dickinson and the art of belief*. Grand Rapids, Mich.: Eerdmans Publishing Comp.
- Martin, Wendy. 2007. *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, Cristanne. 1987. *Emily Dickinson: a poet's grammar*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- . 2012. *Reading in Time : Emily Dickinson in the Nineteenth Century*. Amherst & Boston: University of Massachusetts Press.
- Miller, Cristanne, Gudrun Grabher og Roland Hagenbüchle. 1998. *The Emily Dickinson handbook*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Parks, Cecily. 2013. The Swamps of Emily Dickinson. *The Emily Dickinson Journal* 22 (1):1 - 29.
- Rosenbaum, S. P. 1964. *A concordance to the poems of Emily Dickinson*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Selnes, Gisle. 2013. *Sirenenes Sang*. Prosopopeia 2013 [Lastet ned feb. 2013]. Tilgjengelig fra <http://prosopopeia.b.uib.no/2013/02/04/gisle-selnes-sirenenes-sang/>.
- Skinner, Jonathan. 2011. Birds in Dickinson's Words. *The Emily Dickinson Journal* 20 (2):106 - 110.
- St. Armand, Barton Levi. 1984. *Emily Dickinson and her culture : the soul's society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauss, Walter A. 1976. Siren-Language: Kafka and Blanchot. *SubStance* 5 (14):18 - 33.
- Vries, Ad de. 1976. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North-Holland.

Abstract

In “‘A Bird broke forth and Sang’, selected aspects of Emily Dickinson’s bird poetry” we take a closer look at some of the poems written by the American 19th century poet Emily Dickinson. These poems have their portrayal of different aspects from the life of birds in common, an image that we analyse in light of Dickinson’s life and project. We have for example seen these birds as a source of inspiration for Dickinson, were their ability to break the laws of nature with their flight is inspiring to a poet who herself disobeyed the laws of poetry. Thus Dickinson’s poems take part in the vast literary tradition where birds and poets are represented as one entity. However, Dickinson uses this tradition to show a somewhat different idea of nature and beauty, where she finds beauty in this break with established boundaries. In line with the literary tradition, we have also seen Dickinson’s bird poetry, especially the poems that portray bird song, as something metapoetic, where these poems about bird song also take part in a reflection about poetry and aspects of a poetic process in itself. We have also compared these metapoetic aspects with Dickinson’s term “Circumference”, a term that defines both a boundary and a breach and violation of this boundary. For Dickinson the birds become an inspirational ideal both regarding their song and in their movements, where their beautiful song and capability to fly enable them to explore the limits Circumference and thus experience an expansion of the mind. The bird species bobolink is especially interesting in Dickinson’s bird imagery, where we have found that the poet identifies herself and her poetic process with this American bird. In poems such as J1279 *The Way to know the Bobolink*, the bird is portrayed as a rebel and an «Impertinence subordinate» to an unknown and all ruling Majesty. We can see a reflection of this impertinence in Dickinson’s own poetic writing, for example in her idiosyncratic and elliptical language, and her unregulated metres and rhymes.

Poems read in this thesis, Johnson-numbering: 254, 285, 324, 798, 1279, 1420, 1585, 1591, and 1764.

A train went through a burial gate,
A bird broke forth and sang,
And thrilled, and quivered, and shook his throat
Till all the churchyard rang;

And then adjusted his little notes,
And bowed and sang again.
Doubtless, he thought it meet of him
To say good-by to men.